CORPUS VASORUM ANTIQUORUM

DEUTSCHLAND
BERLIN, ANTIKENSAMMLUNG
ehemals Antiquarium

BAND 14

UNION ACADÉMIQUE INTERNATIONALE

CORPUS VASORUM ANTIQUORUM

DEUTSCHLAND

BERLIN, ANTIKENSAMMLUNG
ehemals Antiquarium

BAND 14
ATTISCH SCHWARZFIGURIGE AMPHOREN

BEARBEITET VON

HEIDE MOMMSEN

MÜNCHEN 2013
VERLAG C.H.BECK

Mit 60 Tafeln, zwei Textabbildungen und 27 Beilagen.

Herausgegeben von der Kommission für das Corpus Vasorum Antiquorum
bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften.
Das Corpus Vasorum Antiquorum wird als Vorhaben der Bayerischen Akademie
der Wissenschaften im Rahmen des Akademienprogramms
von der Bundesrepublik Deutschland und vom Freistaat Bayern gefördert.

Fotografien: Johannes Laurentius

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
http://dnb.ddb.de abrufbar.

© Verlag C.H. Beck oHG München 2013
Gesamtherstellung: Kösel, Krugzell
Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier
(hergestellt aus chlorfrei gebleichtem Zellstoff)
Printed in Germany
ISBN 978 3 406 65335 3

www.beck.de

INHALT

	Seite	Tafel
Vorwort	7	
Abkürzungen	11	
Attisch schwarzfigurige Bauchamphoren	15	1–16
Kleine Bauchamphoren	42	14–16
Attisch schwarzfigurige Halsamphoren	48	17–53
Standardform	74	34–51
Kleine Halsamphoren	99	52–53
Deckel	102	54
Graffiti		55–56
Kriegsverluste		
Bauchamphoren	106	Beilage 15–19
Halsamphoren	117	Beilage 20–27
Verzeichnisse		
I Konkordanz Inventarnummern – Tafeln und Beilagen	132	
II Herkunft – Fundorte	133	
III Herkunft – Sammlungen und Ankäufe	133	
IV Technische Besonderheiten	134	
V Darstellungen	134	
VI Beischriften	136	
VII Töpfer, Maler und Werkstätten	136	
VIII Beilagenverzeichnis	137	
IX Konkordanz Furtwängler 1885 – CVA oder Verbleib	137	
Beilagen 1–27		
Tafeln 1–56		
Farbtafeln 1–4		

VORWORT

Der vorliegende Band enthält die attisch schwarzfigurigen Amphoren, die bis zur Wiedervereinigung Deutschlands im Pergamonmuseum in Ostberlin aufbewahrt wurden. Leider war es nicht möglich, den gesamten Bestand einschließlich der Kriegsverluste in einem Band unterzubringen, so dass die kleinen und kleinsten Halsamphoren, die Panathenäischen und Pseudopanathenäischen Amphoren, die Lutrophoren, die Amphorenfragmente aus Carinhall (vgl. zu diesen U. Kästner in CVA Berlin 9, 81 f.) und ein Teil der Kriegsverluste einem späteren Band vorbehalten bleiben.[1]

Die hier vorgestellten Amphoren, soweit sie in der Antikensammlung aufbewahrt werden, sind alle gereinigt und zum größten Teil neu restauriert worden, so dass sie jetzt die ursprüngliche Frische wiedergewonnen haben. Die Museumsrestauratoren Priska Schilling, Juliane Bernegg und Bernd Zimmermann haben diese Aufgabe mit großem Engagement, Feingefühl und Geduld ausgeführt. Die Auflösung einer alten Restaurierung war jedes Mal ein spannender Prozess, der offenbart hat, wie weit die originale Oberfläche unter den Übermalungen erhalten ist. Ein Beispiel für den Verlust eines berühmten Vasenbildes findet sich auf F 1684 (Tafel 1, 1–2; Beilage 14, 2), wo von dem ‚Seelenschmetterling' nach der Reinigung nur ein verschmierter Klecks übrig geblieben ist. Ein Beispiel für die erstaunliche Wiederbelebung eines bedeutenden Originals ist die Lydosamphora F 1685 (Tafel 3, 1; Tafel 4–5; Farbtafel 2, 1). Bei der Amphora F 1835 (Tafel 34, 4; Tafel 38; Tafel 39, 5) verdanken wir die sorgfältige Restaurierung Sonja Radnjkovic und bei der tyrrhenischen Amphora F 1712 (Tafel 18, 2; Tafel 20) wurde die Restaurierung an Monika Galander vergeben, ein Auftrag, dessen Finanzierung der ‚Bayerischen Akademie der Wissenschaften' und dem Verein ‚Freunde der Antike auf der Museumsinsel e.V.' zu verdanken ist (siehe U. Kästner, EOS. Nachrichten für Freunde der Antike auf der Museumsinsel Berlin 15, Mai 2001, 28–30).

Die schönen Tafeln des Bandes sind das Werk von Johannes Laurentius, der sämtliche Neuaufnahmen mit großer Meisterschaft und Erfahrung ausgeführt hat. Mit freundlicher Einsatzbereitschaft hat er auch die gewünschten Vorgaben für die Formaufnahmen, vor allem die Einstellung des Objektivs auf die Höhe des größten Durchmessers, verwirklicht. Auch um gleichmäßige Hintergründe und um kurze Schatten, die dem Gefäß Standfestigkeit verleihen, hat er sich sehr erfolgreich bemüht, aber leider wurden die Amphoren beim Druck dann doch freigestellt. Johannes Laurentius und die Restauratoren sind auf ihre Weise Mitautoren des CVA-Bandes.

Die Profile der vorhandenen Amphoren habe ich wie immer selbst gezeichnet, wobei ich diesmal auch die Henkelquerschnitte berücksichtigt habe, da sie gelegentlich aufschlussreich sind. Die Profile von einigen der verschollenen Amphoren stammen aus dem Bloesch-Archiv im Archäologischen Institut der Universität Zürich. Auch die Maßangaben, die auf Bloeschs Zeichnungen notiert sind, habe ich übernommen. Hans-Peter Isler hat mir freundlicherweise Kopien dieser Zeichnungen zur Verfügung gestellt und erlaubt, sie abzubilden. Alle Profile sind im Maßstab 1:1 abgebildet. Dasselbe gilt für die Graffiti auf den Tafeln 55 und 56.

Die langen Kommentare zu den bedeutenderen Amphoren sollen keinen neuen Maßstab für CVA-Bände setzen. Sie haben sich aus den kontroversen Interpretationen in der sehr umfangreichen Forschungsgeschichte ergeben, die hier zusammenfassend diskutiert werden. In dem Bemühen, die Texte dennoch kurz zu halten, ist manches Selbstverständliche weggelassen: z. B. das Weiß auf der Frauenhaut; bei den spätsf. Standardamphoren sind nur die Abweichungen vom Standard in der Form und Dekoration beschrieben (hierzu siehe CVA Berlin 5, 31 f.); die Gefäßformen sind häufig abgekürzt, siehe S. 13. Das Volumen der Amphoren ist mit kleinen Styroporkügelchen jeweils bis zum Mündungsrand gemessen.

Die Bauchamphoren Typ A, B, C sind nicht voneinander getrennt, denn der Typ A und C ist jeweils nur durch ein Exemplar vertreten, das in die chronologische Folge der Bauchamphoren

---

1 Zur Geschichte der Berliner Vasensammlung siehe U. Kästner in CVA Beiheft 1 (2002) 133–144 mit weiterführender Literatur; zu den Inventarnummern und zum ‚Gerhard'schen Apparat', der umfangreichen Sammlung von Zeichnungen nach antiken Vasenbildern, ebenda 137. Zum Hofrat Dorow jetzt auch O. Draeger, Berichte aus dem LVR-LandesMuseum Bonn 2011 (1), 20–22.

eingeordnet ist. Vergleichbare Gefäßformen sind so weit wie möglich in einheitlichem Maßstab abgebildet, zumindest auf derselben Tafel. Um keine Verwirrung zu stiften, ist die Unterscheidung der A- und B-Seite immer von Beazley bzw. von Furtwängler übernommen.

Von wem die hier vertretene Zuweisung an einen Maler, Töpfer, eine Gruppe oder Klasse stammt, ist jeweils in Klammern angegeben; wo diese Angabe fehlt, ist die Zuweisung von der Autorin. Außerdem ist am Anfang der Literaturliste Beazley's Zuweisung jeweils wörtlich zitiert, um seine Differenzierung von „manner", „close", „related" usw. genau festzuhalten.

Wie bei vorhergehenden Bänden sind auch die Kriegsverluste in den CVA aufgenommen worden. Diese Vasen, die von den Berliner Museen im 19. Jh. erworben wurden, haben lange Zeit zum Sammlungsbestand gehört, und ihre Rolle in der Forschung gründet sich bis heute allein auf Beschreibungen, Zeichnungen und Fotos, die vor dem Zweiten Weltkrieg angefertigt wurden. Da diese Unterlagen, zu denen auch die Aufzeichnungen von H. Bloesch gehören, teilweise unveröffentlicht sind, ist es sinnvoll, die verschollenen Amphoren so weit wie möglich zu dokumentieren, insbesondere solange noch nicht geklärt ist, ob und in welchem Zustand sie erhalten sind. Die einzige Ausnahme ist die HAm F 1671 (S. 126–128, Beilage 24, 2; Beilage 25) die in einer Ausstellung in Moskau gezeigt und dort im Katalog publiziert worden ist. Bei den Beschreibungen der Kriegsverluste habe ich mich an den Fotos der Vorkriegszeit orientiert, auf denen mehr zu erkennen ist, als im Druck sichtbar wird.

Am Beginn meiner Arbeit war Wolf-Dieter Heilmeyer Direktor der Antikensammlung. Ihm und seinem Nachfolger Andreas Scholl danke ich für die Übertragung und Förderung dieser besonders interessanten Aufgabe, sowie für die Langmut, mit der sie auf die Fertigstellung gewartet haben. Tatkräftige Unterstützung habe ich von den Redaktoren des CVA bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften erfahren: Heinrich Siedentopf hat den Auftrag auf den Weg gebracht, Martin Bentz hat ihn freundschaftlich engagiert vorangetrieben und Stefan Schmidt hat mich schließlich dazu gebracht, das Manuskript abzugeben. Er hat die Drucklegung umsichtig betreut, und ich danke ihm für seinen Einsatz und die Bereitschaft zu Zugeständnissen.

Während der Entstehung dieses CVA-Bandes habe ich sehr viel Unterstützung erfahren, sei es durch Hinweise auf unpublizierte Vasen, die Übersendung einschlägiger Publikationen, Einsicht in ungedruckte Arbeiten, wobei mit besonderem Dank die Dissertation von Jody Maxmin (Stanford) zum Maler von Berlin 1686 hervorzuheben ist, oder durch Meinungsaustausch, Kritik und Ermunterung. Für ihre unterschiedliche Hilfe möchte ich allen Kollegen und Freunden herzlich danken (in konkreten Fällen ist ihr Verdienst auch im Text erwähnt): Regina Attula (Berlin) – Elke Böhr (Wiesbaden) – Dietrich von Bothmer (†) – Herman Brijder (Amsterdam, Vaals) – Jean-Paul Descœudres (Genf, Sydney) – Kristine Gex (Lausanne) – Katharina Giesen (München) – Robert Guy (Basel) – Pieter Heesen (Amsterdam) – Toko Hirayama (Tokyo) – Fernande Hölscher (Heidelberg) – Mario Iozzo (Florenz) – Cécile Jubier-Galinier (Perpignan) – Geralda Jurriaans-Helle (Amsterdam) – Eurydike Kefalidou (Thessaloniki) – Ingrid Krauskopf (Heidelberg) – Bettina Kreuzer (Freiburg) – Anna Lemos (Athen) – Adrienne Lezzi-Hafter (Kilchberg/Zürich) – Anne Mackay (Auckland) – Nassi Malagardis (Paris, Athen) – Hans v. Mangoldt, (Tübingen, Rottenburg) – Thomas Mannack (Oxford) – Susan Matheson (New Haven) – Joan Mertens (New York) – Mary Moore (New York) – Marion Mosler (Amsterdam) – Michael Padgett (Princeton) – Angelika Schöne-Denkinger (Berlin) – Anja Slawisch (Halle/Saale) – Agnes Schwarzmaier (Berlin) – Matthias Steinhart (Würzburg) – Michalis Tiverios (Thessaloniki) – Athena Tsingarida (Brüssel) – Klaus Vierneisel (München) – Sabine Weber (Mainz) – Carina Weiß (Würzburg) – Anne Wittke (Tübingen).

In dem ehrwürdigen Schloss über Tübingen, welches das Institut für Klassische Archäologie mit seiner ausgezeichneten Bibliothek beherbergt, konnte ich die Amphoren unter besonders angenehmen Bedingungen bearbeiten. Ich danke den Direktoren Werner Gauer und seinem Nachfolger Thomas Schäfer sowie allen Mitarbeitern, vor allem den Bibliothekarinnen, für die langjährige Gastfreundschaft und Unterstützung.

Einen maßgeblichen Verdienst an der Entstehung des Bandes hat Ursula Kästner, die sehr viel Zeit darauf verwendet hat, mir das Studium der Originale zu ermöglichen, alle Probleme mit mir zu besprechen und mich mit den Geheimnissen der Sammlung, der Inventare und des Gerhard'schen Apparates vertraut zu machen. Ich verdanke ihr unzählige wichtige Informationen. Sie kennt ‚ihre' Vasen sehr genau und hat mit Fürsorge und Geduld die Entstehung des CVA in allen Phasen betreut und auch Teile des Manuskriptes gelesen und verbessert.

Mit besonderem Gewinn habe ich immer wieder die Publikationen von Erika Kunze-Götte benutzt, in denen sich ihre spezifische Kenntnis der attisch sf. Amphoren erweist: die CVA-Bände München 7, 8, 9 und 14 sowie ihre Werkstattstudie ‚Der Kleophrades-Maler unter Malern

schwarzfiguriger Amphoren (1992)‘. Ich betrachte es daher als ein großes Glück, dass sie bereit war, das umfangreiche Manuskript kritisch zu lesen. Sie hat es mit ihren Anregungen, Bemerkungen und Korrekturen entscheidend beeinflusst. Ihr lebhaftes Interesse war sehr ermutigend und hat mich zu zahlreichen Änderungen veranlasst.

Schließlich möchte ich auch den Anteil meines Mannes nicht verschweigen, den ich bei allen Beischriften und antiken Quellen zu Rate ziehen konnte. Nicht selten drehten sich unsere Tischgespräche um Probleme der Vasenbilder, wobei sich manche Schwierigkeit in neuem Licht dargestellt hat. Auch hat er das Manuskript von vielen Fehlern befreit. Mit seiner Hilfe ist der Band schließlich fertig geworden, so dass ich ihm diesen zum 75. Geburtstag widmen möchte.

ABKÜRZUNGEN

Die Abkürzungen entsprechen den Richtlinien des Deutschen Archäologischen Instituts (http://www.dainst.org/de/Publikationsrichtlinien). Abweichend und ergänzend werden folgende Abkürzungen verwendet:

Add²	T. H. Carpenter, Beazley Addenda, Additional References to ABV, ARV² & Paralipomena ²(Oxford 1989).
Athenian Potters and Painters I 1997	J. H. Oakley – W. D. E. Coulson – O. Palagia (Hrsg.), Athenian Potters and Painters. The Conference Proceedings (Oxford 1997).
Athenian Potters and Painters II 2009	J. H. Oakley – O. Palagia (Hrsg.), Athenian Potters and Painters. The Conference Proceedings II (Oxford 2009).
BAPD	Beazley Archive Pottery Database.
Beazley, Development	J. D. Beazley, The Development of Attic Black-figure (Berkeley 1951); ²(Berkeley 1986).
Beazley, Sketch 1928	J. D. Beazley, Attic Black-figure; A Sketch (London 1928) = D. C. Kurtz (Hrsg.), Greek Vases. Lectures by J. D. Beazley (Oxford 1989) 1–25.
Beazley – Magi, RG 1939	J. D. Beazley – F. Magi, La raccolta Benedetto Guglielmi nel Museo Gregoriano Etrusco I, Ceramica (Rom 1939).
von Bothmer, Amasis Painter 1985	D. von Bothmer, The Amasis Painter and his World (Malibu 1985).
Boardman, ABFV 1974	J. Boardman, Athenian Black Figure Vases (London 1974).
Brommer, VL ³1973	F. Brommer, Vasenlisten zur griechischen Heldensage ³(Marburg1973).
Cahiers du CVA France 1, 2006	J. de La Genière (Hrsg.), Les Clients de la céramique grecque, Cahiers du Corpus Vasorum Antiquorum, France 1 (Paris 2006).
CVA Beiheft	Beihefte zum Corpus Vasorum Antiquorum Deutschland, (Hrsg.) P. Zanker. I: M. Bentz (Hrsg.), Vasenforschung und Corpus Vasorum Antiquorum – Standortbestimmung und Perspektiven (München 2002) III: M. Bentz – U. Kästner (Hrsg.), Konservieren oder Restaurieren – Die Restaurierung griechischer Vasen von der Antike bis heute (München 2007) IV: S. Schmidt – J. Oakley (Hrsg.), Hermeneutik der Bilder – Beiträge zu Ikonographie und Interpretation griechischer Vasenmalerei (München 2009) V: S. Schmidt – A. Stähli (Hrsg.), Vasenbilder im Kulturtransfer – Zirkulation und Rezeption griechischer Keramik im Mittelmeerraum (München 2012).
Furtwängler 1885	A. Furtwängler, Beschreibung der Vasensammlung im Antiquarium. Königliche Museen zu Berlin (Berlin 1885).
Gerhard, AV	E. Gerhard, Auserlesene griechischeVasenbilder I: Götterbilder (Berlin 1840); II: Heroenbilder (Berlin 1843); III: Heroenbilder (Berlin 1847); IV: Griechisches Alltagsleben (Berlin 1858).
Gerhard, Bildwerke 1836	E. Gerhard, Berlins antike Bildwerke I. Vasen (Berlin 1836).
Gerhard, Neuerworbene Denkmäler	E. Gerhard, Neuerworbene antike Denkmäler des Königlichen Museums zu Berlin I (Berlin 1836); II (Berlin 1840); III (Berlin 1846).
Gorbunova, Katalog Leningrad 1983	К. С. Горбунова, Чернофигурные Аттические Вазы в Эрмитаже (Leningrad 1983).
Graef – Langlotz I 1925	B. Graef – E. Langlotz, Die antiken Vasen von der Akropolis zu Athen I (Berlin 1925).

Hackl, Merkantile Inschriften 1909	R. Hackl, Merkantile Inschriften auf attischen Vasen, in: Münchener Archäologische Studien dem Andenken Adolf Furtwänglers gewidmet (München 1909) 1–106.
Haspels, ABL 1936	C. H. E. Haspels, Attic Black-figured Lekythoi (Paris 1936).
Hoppin, Blackfigured Vases 1924	J. C. Hoppin, A Handbook of Greek Black-figured Vases (Paris 1924).
Jacobsthal, Ornamente 1927	P. Jacobsthal, Ornamente griechischer Vasen (Berlin 1927).
Johnston, Trademarks 1979	A. W. Johnston, Trademarks on Greek Vases (Warminster 1979).
Johnston, Addenda 2006	A. W. Johnston, Trademarks on Greek Vases. Addenda (Warminster 2006).
Kreuzer, Samos 1998	B. Kreuzer, Die attisch schwarzfigurige Keramik aus dem Heraion von Samos. Samos XXII (Bonn 1998).
Kunze-Götte, Kleophrades-Maler 1992	E. Kunze-Götte, Der Kleophrades-Maler unter Malern schwarzfiguriger Amphoren (Mainz 1992).
Langlotz, Würzburg 1932	E. Langlotz, Griechische Vasen. Martin von Wagner-Museum der Universität Würzburg I (München 1932).
Levezow, Verzeichnis 1834	K. Levezow, Verzeichnis der antiken Denkmäler im Antiquarium des Königlichen Museums zu Berlin. Erste Abtheilung: Gallerie der Vasen (Berlin 1834).
Miller, Verluste 2005	M. Miller – U. Kästner, Staatliche Museen zu Berlin: Dokumentation der Verluste V. 1. Antikensammlung (Berlin 2005).
Moore, Horses 1971	M. B. Moore, Horses on Black-Figured Greek Vases of the Archaic Period: ca. 620–480 B. C. (Ann Arbor 1971).
MuM	Münzen und Medaillen A.G. Basel.
Neugebauer 1932	K. A. Neugebauer, Staatliche Museen zu Berlin, Führer durch das Antiquarium II, Vasen (Berlin 1932).
Para	J. D. Beazley, Paralipomena. Additions to Attic Black-figure Vase-Painters and to Attic Red-figure Vase-Painters (Oxford 1971).
Pfuhl, MuZ I 1923	E. Pfuhl, Malerei und Zeichnung der Griechen I (München 1923).
Schefold, GuH 1978	K. Schefold, Götter- und Heldensagen der Griechen in der spätarchaischen Kunst (München 1978).
Tosto, Nikosthenes 1999	V. Tosto, The Black-figure Pottery Signed ΝΙΚΟΣΘΕΝΕΣ ΕΠΟΙΕΣΕΝ (Amsterdam 1999).
Von Göttern und Menschen 2010	A. Backe-Dahmen – U. Kästner – A. Schwarzmaier, Von Göttern und Menschen, Bilder auf griechischen Vasen. Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin (Tübingen 2010).

Weitere Abkürzungen

Am	Amphora	Oin	Oinochoe
att.	attisch	Pel	Pelike
BAm	Bauchamphora	PA	Preisamphora
F	Furtwängler	rf.	rotfigurig
FS	Festschrift	Sch	Schale
HAm	Halsamphora	sf.	schwarzfigurig
Hy	Hydria	Sky	Skyphos
Lutr	Lutrophore	SkyKr	Skyphoskrater
NM	Nationalmuseum	SKr	Stangenhenkelkrater
n. v.	non vidi	VKr	Volutenkrater

ATTISCH SCHWARZFIGURIGE BAUCHAMPHOREN

TAFEL 1

Tafel 1, 1–2. Beilage 1, 1. Beilage 14, 2.

F 1684. Aus Capua. Früher Slg. Baron F. von Koller, 1828 erworben.

Zeichnung Gerhard'scher Apparat: XI, 2. Unter dem Fuß: A-9055; mit Bleistift: 151.V.K.

Levezow, Verzeichnis 1834, 149f. (Nr. 720). – Gerhard, Bildwerke 1836, 231 (Nr. 720). – A. Furtwängler, Deutsche Literaturzeitung II, 1881, 213. – Furtwängler 1885, 222. – G. Weicker, Der Seelenvogel in der antiken Literatur und Kunst (1902) 2 Anm. 4; 30 Anm. 4. – E. Bethe, RhM N.F. 62, 1907, 471 Anm. 72. – Roscher, ML III, 2 (1897–1909) s.v. Psyche 3234 (Waser). – R. Pagenstecher, Eros und Psyche. SBHeidelberg (1911, 9) 5. – O. Waser, Archiv für Religionswissenschaft 16, 1913, 383. – O. Immisch, Glotta 6, 1915, 193. 195f. – H. Güntert, Kalypso (1919) 219f. – Pfuhl, MuZ I 1923, 298. 318. 330. – A.B. Cook, Zeus II,1 (1925) 645f. Anm. 4. – H. Licht, Sittengeschichte Griechenlands. Ergänzungsband (1928) 60f. Abb. S. 73. – P. Fossing, The Thorvaldsen Museum. Catalogue of the Antique Engraved Gems and Cameos (1929) 91 zu Nr. 504. – Neugebauer 1932, 33. – M. Nilsson, Geschichte der griechischen Religion I. HAW V, 2, 1 ^{2}(1955) 198. – H. Mommsen, Der Affecter (1975) 50. – M. Davies – J. Kathirithamby, Greek Insects (1986) 105f. Fig. 24.

H 36,8 cm – Dm Körper 24,5–7 cm – Dm Fuß 11, 5–7 cm – Dm Lippe 13, 6–14 cm – Volumen 6,75 l.

Zusammengesetzt. Bei der Restaurierung hat sich gezeigt, dass die Lippe innen einen engen Hohlraum hat. Fehlende Partien und Brüche ausgefüllt und im Farbton angeglichen: Teile der Lippe über der Sphinx und über dem Henkel links von A; oberer Ansatz dieses Henkels. In A: Vier kleine und drei größere Fragmente im Bildgrund, eines in der Firnisfläche rechts. An den Figuren ist außer den Brüchen nur eine kleine Partie von der unteren Hälfte des r. Oberschenkels des Tänzers ausgefüllt (Geschlechtsteile fehlen); in B keine Ergänzungen. Fuß, Lippe und der Henkel links von A angeschlagen. Beschädigungen der Oberfläche, mehrere Kalkaussprengungen, eine besonders große am Oberschenkel des Aulosbläsers. Auffallend abgenutzter Standring.

Bräunlicher Firnis mit metallischem Glanz. Tongrund in den Bildfeldern unsorgfältig geglättet, vor allem auf B Rillen; Überzug, der den Farbton intensiviert, streifig aufgetragen. Rot gut erhalten, Weiß abgerieben.

Bauchamphora Typ C. Bis auf die ausgesparten Bildfelder, die Innenseite der Henkel und die Fußkante ist das ganze Gefäß außen gefirnisst, auch der Mündungsring und der Hals innen, 5,5 cm tief. Rote Streifen: ein ungleichmäßig breiter über dem Fußrand, zwei unter den Bildfeldern, einer auf der äußeren Rundung der Lippe und zwei an der Innenseite der Lippe. In den Bildfeldern breite Standlinie in verdünntem Firnis; am l. Rand jeweils schräger Streifen in verdünntem Firnis.

Darstellungen. A: Aulosspieler und Solotänzer. Der bärtige Aulosbläser ist ithyphallisch wie ein Satyr. Sein Kopf ist so weit gesenkt, dass der Doppelaulos senkrecht nach unten weist. Die Phorbeia ist mit einer Ritzlinie angegeben. Die rote Farbe auf Körper und Gesäß erinnert an das Komastentrikot. Der nackte Tänzer ihm gegenüber geht mit dem Standbein etwas ins Knie, während er den rechten Oberschenkel hoch angezogen hat. Sein Oberkörper ist leicht nach vorne geneigt und beide Arme sind mit nach vorn gekehrten Handflächen gesenkt. Er hat sehr kräftige Oberschenkel und ein betontes Gesäß. Seine Haare und sein Bart sind rot. Zwischen den beiden Männern ein großer verwischter Firnisklecks, darüber und darunter sowie hinter dem Flötenspieler je ein kleiner Firnisklecks. Grobe Zeichnung, sparsame Verwendung der Ritzlinie.

B: Sitzende Sphinx mit sehr langem gebogenen Körper und dicken steifen Vorderbeinen. Ihre erhobenen Schwingen sind wie Vogelflügel gebildet. Ihr Löwenschwanz mit geritzter Quaste kommt zwischen den Schenkeln zum Vorschein und biegt sich im Halbkreis nach oben. Die Haare der Sphinx bilden am Hinterkopf einen Absatz und fallen ungeteilt mit gewelltem Umriss auf die Schulter. Der unterste Flügelstreifen und zwei Schenkelmuskeln sind rot abgehoben; Gesicht und Hals waren weiß, wobei die spitze Einkerbung zwischen Hals und Brust weiß übermalt war. Das in die weiße Fläche geritzte Auge ist kaum noch erkennbar.

Mitte 6. Jh.

Zur Sammlung von Koller: U. Kästner, AW 2013 (1), 40–43.

Zur Gefäßform und Dekoration: Die Bauchamphora Typ C mit runder Lippe kommt vor der Mitte des 6. Jhs. nur bei den Pferdekopfamphoren vor, die auch kein Ornament über den kleinen Bildfeldern haben und in der Regel auch keinen Strahlenkranz über dem Fuß. Im Profil weicht der ovale Mündungsrand von F 1684 allerdings von den Wulstlippen der Pferdekopfamphoren des Typus C ab, vgl. M.G. Picozzi, Anfore attiche a protome equina, Studi Miscellanei 18 (1971) Nr. 42. 43. 83. Zur runden Lippe: Mommsen 1975, 50f. Auch zu den besonderen Proportionen (schmaler Ansatz über dem steilen Echinusfuß, auffallend geradlinige Erweiterung zum größten Durchmesser, enger Hals und fast senkrechte Henkel) finden sich bei den Pferdekopfamphoren Parallelen: z.B. Picozzi a.O. Nr. 39. 58. 81. 82. Das Bildfenster ohne Ornamentleiste, das häufig mit dem Verzicht auf den Strahlenkranz verbunden ist, wird für die Reiteramphoren beibehalten, siehe I. Scheibler, JdI 102, 1987, 77–83, und bei den Bauchamphoren dieser Zeit gelegentlich auch für andere Bildthemen verwendet: z.B. New York 41.162.103: CVA 3 Taf. 4; – New York

56.171.13: ABV 136, 50; Para 55 (E-Gruppe); CVA 3 Taf. 12; – Boston MFA 63.2664: CVA 1 Taf. 2, 1–2; – Altenburg 189: Para 129, 17 quater (Maler von Berlin 1686); CVA 1 Taf. 15–16; – Rhodos 15339: CVA Rhodos (Griechenland 10) Taf. 5, wo auch ein Komastenpaar einem Tierbild gegenübergestellt ist.

Zu den Darstellungen und zum Stil. A: Die Zeichnung des Aulosspielers und des Tänzers ist ungewöhnlich grob und lässt sich am ehesten mit den Vasen der tyrrhenischen Gruppe vergleichen. Die beiden Figuren haben ihre Vorläufer in der Komasten-Gruppe, an die vor allem der rote Körper des Auleten und das betonte Gesäß des Tänzers erinnern. Auch die Tanzfigur mit dem gehobenen Knie (ἐκλακτισμός) ist in der Komasten-Gruppe beliebt, vgl. z. B. Athen, NM 649: ABV 34, 3 (Falmouth-Maler); CVA 3 Taf. 3; G. Franzius, Tänzer und Tänze in der archaischen Vasenmalerei (Diss. Göttingen 1973) 24–52. – Zu Komasten allgemein T. J. Smith, Komast Dancers in Archaic Greek Art (2010). Vergleichbar sind auch die Tänzer auf der HAm aus Aiani: Ε. Κεφαλίδου in: Μνείας Χάριν. Τόμος στη μνήμη Μαίρης Σιγανίδου (1998) Abb. S. 125; – auf der HAm in Harrogate, Kent Coll.: ABV 115, 2 (Art des Lydos); J. M. T. Charlton, AJA 48, 1944, 254 f. Abb. 4–5; – und auf dem Dinos Louvre E 738: CVA 12 Taf. 153. 154, 1. Ithyphallische Komasten sind vor allem auf tyrrhenischen Amphoren beliebt, siehe B. Gossel-Raeck in: K. Vierneisel – B. Kaeser (Hrsg.), Kunst der Schale (1990) 290 f.

Der verwischte Klecks vor den Beinen des Aulosspielers war schon vor dem Ankauf zum Schmetterling (bzw. Nachtfalter) ergänzt und der einzelne Firnispunkt darüber durch drei rote Punkte mit der Spitze des Phallos verbunden (siehe Beilage 14, 2). Mit diesen Übermalungen schien es, als ob der Aulosspieler seinen Samen auf einen Schmetterling tropfen ließe. Da der Schmetterling als Symbol der menschlichen Seele gilt und seine antike Bezeichnung ψυχή war (allerdings nicht vor Aristoteles, hist. an. 551 a; vgl. Liddell-Scott s. v. ψυχή VI), wurde F 1864 immer wieder als die älteste Darstellung des ‚Seelenschmetterlings' zitiert, und die ganze Szene erfuhr verschiedene allegorische Deutungen, z. B. Gerhard 1836: „phallischer Grabestanz"; Levezow 1834: „wahrscheinlich eine mystisch-allegorische Vorstellung der Belebung der Seele durch die Musik"; Waser 1913: „Hier scheint in der naiv deutlichen Weise des VI. Jahrh. ausgedrückt, daß der männliche Samen der natürliche Träger der Lebenskraft ist, auch für die Geister der Verstorbenen"; Güntert 1919: „Immisch zeigte in durchaus überzeugender Weise, daß es sich hier um Hexen in Faltergestalt handelt, die nach dem Sperma, dem Symbol der Lebenskraft lüstern sind." Nilsson 1955 lehnte die zuletzt zitierte Deutung ab, aber der Seelenschmetterling blieb bisher unwidersprochen, obwohl man am Original und auch auf der Abbildung bei Licht 1928 erkennen konnte, dass er übermalt war. Bezeichnend ist die Äußerung Pfuhls 1923, 318: „Wenn der ‚Seelenschmetterling' auf der altattischen Amphora Berlin Nr. 1684 auch aussieht, als ob er aus einem Kleckse gemacht sei, so ist er doch sinnvoll." Bei der Restaurierung (2002) blieb von dem Falter nur ein verwischter Klecks mit zwei Firnisstreifen, und die drei roten Punkte sind ganz verschwunden.

B: Zur Sphinx siehe LIMC VIII (1997) s. v. Sphinx 1149–1165 Taf. 794–817 (N. Kourou) mit der älteren Lit. Ein einzelnes bzw. zwei gleiche antithetische Tiere oder Mischwesen als Bildmotiv sind ein Erbe des Tierfriesstils, das bis über die Mitte des 6. Jhs. hinaus weiterlebt, siehe ABV 116–118; Para 47 f. (Manner of Lydos); hier S. 119 f. zu V. I. 3361, Beilage 20, 2–3. Überlängte Körper sind für diese späten großen Tierbilder charakteristisch, vgl. z. B. die BAm Würzburg L 240: ABV 117, 25; Langlotz, Würzburg 1932 Taf. 78. Die ruhig sitzenden Sphingen haben im Gegensatz zu den Sirenen gewöhnlich Sichelflügel. Die Flügelformen sind jedoch schon früh austauschbar, so dass die Vogelflügel auf F 1684 nicht als Merkmal einer späten Entstehung gewertet werden können; vgl. z. B. den SKr Berlin Inv. 1966.17: CVA 7 Taf. 2 (KY-Maler); beide Flügelformen am gleichen Gefäß z. B. Sch New York 03.24.31: CVA 2 Taf. 12, 16 a–d. Ungewöhnlich sind der glatte Übergang von der Brust zu den Beinen und die breiten ungegliederten ‚Hosen'. Zu dem unter den Bauch führenden Löwenschwanz, vgl. z. B. die Hy Wien IV 3614: ABV 106 (nahe der tyrrhenischen Gruppe); K. Schauenburg, Perseus in der Kunst des Altertums (1960) Taf. 10, 1.

Tafel 1, 3–4. Tafel 2, 1–3. Beilage 3, 3.

F 1690. Aus Etrurien. 1841 durch Gerhard erworben.

Zeichnung Gerhard'scher Apparat: XII, 148.

ABV 151, 11 („The Amasis Painter"); 687; Para 63; Add² 42. – Gerhard, Neuerworbene Denkmäler III 1846, 20 (Nr. 1715). – L. Stephani, CRPétersbourg 1868, 147. – Furtwängler 1885, 227 f. – L. Adamek, Unsignierte Vasen des Amasis. Prager Studien 5 (1895) 24. 29. 32–34. 39 f. 51 Abb. 8–9. 16. – G. Karo, JHS 19, 1899, 138 (Nr. 3). – G. Hock, Griechische Weihegebräuche (1905) 94. 112 Anm. 3. – S. Eitrem, Beiträge zur griechischen Religionsgeschichte III. Skrifter utgit av Videnskapsselskapet i Kristiania. II. Hist.-Filos. Klasse 1919. No. 2 (1920) 96. – Pfuhl, MuZ I 1923, 258. 261 Taf. 53, 221. – Hoppin, Black-figured Vases 1924, 41 f. (Nr. 13). – L. Deubner, JdI 40, 1925, 218 Abb. 20; 221 Anm. 4. – Beazley, Sketch 1928, 31. 33 (Nr. 10). – A. Greifenhagen, Eine attische schwarzfigurige Vasengattung und die Darstellung des Komos im VI. Jahrhundert (1929) 80 (Nr. 100). – W. Kraiker, JdI 44, 1929, 143 Anm. 4. – S. Karouzou, AM 56, 1931, 103 (Nr. 8) Beil. 50. – Neugebauer 1932, 41. – F. Brommer, Satyroi (1937) 54 Anm. 19 (Nr. 1). – E. Buschor, Satyrtänze und frühes Drama (1943) 41. 45. – T. B. L. Webster, Bulletin of the John Rylands Library Manchester 36, 1953/54, 584 Anm. 3. – S. Karouzou, The Amasis Painter (1956) 6 f. 30 (Nr. 13) Taf. 9. – A. Krug, Binden in der griechischen Kunst (1968) 40. 98 (Liste 11 C und 11 F). – K. Lehnstaedt, Prozessionsdarstellungen auf attischen Vasen (1970) 25. 47. 53. 71. 105 f. 191 (K10). – T. B. L. Webster, Potter and Patron in Classical Athens (1972) 135. – J. Bažant, GrLatPrag VI, 1974, 68 f. 78 f. (D 3). – H. Mommsen, Der Affecter (1975) 36. – J. Schelp, Das Kanoun, der griechische Opferkorb (1975) 42. 52. 59. 87 (K 40) Taf. 10. – M. Blech, Studien zum Kranz bei den Griechen (1982) 278. 439 (L. 23,

8); 444 (L. 35, 1). – von Bothmer, Amasis Painter 1985, 77f. Fig. 58; 87. – A. Malagardis, AntK 28, 1985, 78 Anm. 59. – LIMC III (1986) 490 s.v. Dionysos Nr. 804 Taf. 394 (C. Gasparri). – Th. H. Carpenter, Dionysian Imagery in Archaic Greek Art (1986) 41f. – I. Scheibler, JdI 102, 1987, 64 Anm. 30; 73 Anm. 56. – R. Blatter, AW 18, 1; 1987, 57 Abb. 3. – H.R. Immerwahr, Attic Script (1990) 36 (Nr. 151). – LIMC V (1990) 646 s.v. Ikarios I Nr. 6 Taf. 437 (D. Gondicas). – H.A.G. Brijder, Siana Cups II. The Heidelberg Painter (1991) 419. – Ch. Scheffer in: R. Hägg (Hrsg.) The Iconography of Greek Cult in the Archaic and Classical Periods; Kongress Delphi 1990 (1992) 119. 126. 140 (A 30). – S. Peirce, ClAnt 12, 1993, 242f. Anm. 96; 256 Anm. 157; 261 (Nr. 5). – H.P. Isler, JdI 109, 1994, 110. – F.T. van Straten, Hiera kala: images of animal sacrifice in archaic and classical Greece (1995) 19. 197 (V 22) Abb. 11. – L.J. Roccos, AJA 99, 1995, 652 Abb. 9; 658. – H. Laxander in: F. Bubenheimer u.a. (Hrsg.), Kult und Funktion griechischer Heiligtümer in archaischer und klassischer Zeit, Schriften des DArV 15 (1996) 168–170 Abb. 3. – W. Berger, Tieropfer auf griechischen Vasen, Diss. Würzburg 1988 (1998) 47. – M.-Ch. Villanueva Puig in: Céramique et peinture gecque. Modes d'emploi. Actes du colloque intern. École du Louvre, 26–28 avril 1995 (1999) 170. 177 (A 4). – H. Laxander, Individuum und Gemeinschaft im Fest (2000) 14f. 160 (OZ10) Taf. 4, 1. – H. Brand, Griechische Musikanten im Kult (2000) 118f. 207 (Attsf 13). – J. Gebauer, Pompe und Thysia (2002) 37–39 (P 6). 174. 181. 187. 504. 684 Abb. 5. – Ch. Tsochos, Πομπὰς πέμπειν (2002) 214. 296 (Nr. 135). – ThesCRA I (2004) 113 s.v. Sacrifices, Gr. Nr. 450, Taf. 25 (A. Hermary und M. Leguilloux). – ThesCRA V (2005) 398 s.v. Stemma Nr. 1556 (I. Krauskopf). – E. Kunze-Götte, Myrte (2006) 87 Anm. 197. – C. Isler-Kerényi in: E. Csapo – M.C. Miller (Hrsg.), The Origins of Theater in Ancient Greece and Beyond: From Ritual to Drama (2007) 87f. – T.J. Smith, Komast Dancers in Archaic Greek Art (2010) 80 Anm. 38; 81f. – Ch. Ellinghaus, Die Parthenonskulpturen (2011) 121 Abb. 161.

H (ohne Fuß) 26,3 cm – Dm Körper 20,5–20,7 cm – Dm Lippe 13,2–13,3 cm – Volumen ca. 4,6 l.

Zusammengesetzt. Der Fuß, der vor der Restaurierung angesetzt war, ist teilweise antik, aber nach Form und Größe nicht zugehörig; Bruchkante abgefeilt. Fehlende Partien ergänzt, in den gefirnissten Bereichen schwarz angeglichen, sonst tongrundig und deutlich sichtbar bis auf einige Bruchrillen und eine kleine Ecke vom Weinschlauch auf A, die schwarz gedeckt sind (vgl. Karouzou 1956, Taf. 9). Oberfläche sehr verkratzt, Fragmentkanten teilweise angefeilt. Firnis stellenweise abgerieben; Lippe über A angeschlagen. Rot gut erhalten, Weiß nur als Schatten.

Bauchamphora Typ B: Strahlenkranz mit feinen, sehr spitzen Strahlen. Unterseite der Henkel und unterer Lippenrand nicht vollständig gefirnisst. Waagerechter Lippenrand tongrundig. Hals innen 2,6 cm tief gefirnisst. Je zwei rote Streifen über dem Strahlenkranz und unter den Bildfeldern (mit ungewöhnlich großem Abstand); je eine rote Linie an der oberen und unteren Lippenkante und breiter roter Streifen im Inneren der Mündung, am oberen Rand. Über beiden Bildfeldern ein stehender Lotosknospenfries mit kleinen Querstrichen unter den Knospen. Bei jeder zweiten Knospe rote Innenknospe. Die Bildfelder sind seitlich durch eine einzelne Finislinie gerahmt. Standlinie in verdünntem Firnis kaum sichtbar. Keine Verwendung der Relieflinie.

Darstellungen. A: Opferprozession mit einem Ferkel. Voran schreitet eine Kanephoros mit einem Zweig, den sie senkrecht vor der Brust hält; ihr unvollständig erhaltener Opferkorb ist mit Zweigen besteckt (je einer auf dem r. und l. Horn, auf dem mittleren zwei), die in den Lotosknospenfries hineinreichen; von den Spitzen der beiden seitlichen Hörner hängt jeweils eine Opferbinde mit perlenartigen Verdickungen herab (‚Perlen' rot). Die Kanephoros trägt ein rotes Haarband und über dem Peplos mit rotem Mittelstreifen einen Mantel mit breiter roter Bahn und rotem Randstreifen. Das Weiß ihrer Haut ist kaum noch erkennbar (Pupille rot), ebenso der in das Weiß eingeritzte Ohrring mit drei Ansätzen. Hinter ihr ein Mann, der das Ferkel (roter Hals) trägt, das er mit der Rechten an einem Hinterschenkel, mit der Linken wohl an den Vorderbeinen hielt (der Rüssel reicht bis in den Rückenumriss der Kanephoros). Ihm folgen zwei Männer, die je einen Zweig senkrecht vor sich hertragen. Alle drei Männer sind bekränzt und bärtig und tragen lange Gewänder mit roten Bahnen. Der Ferkelträger hat lange Haare und trägt einen schräg umgelegten Mantel ohne Chiton; auf der von der Hand herabhängenden Bahn weißes Kreuzchen mit Zwickelpunkten. Die Gewänder der beiden Zweigträger sind einmal senkrecht, einmal diagonal gemustert (der vordere hat außer den roten Bahnen weiße Punktgruppen auf der Schulter und unten eine rote Wellenlinie; der hintere eine senkrechte Reihe großer roter Punkte mit weißen Punktkränzchen auf der schwarzen Bahn). Am Schluss geht ein schwer beladener Opferdiener, der ein Bündel Bratspieße geschultert hat, an denen vorne ein Weinschlauch und hinten ein großer Fellsack angehängt sind; darüber ein weiterer Gegenstand, von dessen originalem Umriss fast nichts erhalten ist, vielleicht ein Korb. Außerdem hält der Diener in der Linken einen Zweig und in der gesenkten Rechten eine Oinochoe, die durch ein geritztes Zungenmuster um den Halsansatz als Metallgefäß gekennzeichnet ist. Er trägt seinen langen Mantel mit roten Bahnen schräg umgelegt. Der Weinschlauch hat eine Schlaufe am unteren Ende; von den seitlichen Zipfeln ist der l. vom Mantel verdeckt, der r. mit dem fehlenden Fragment verloren (der r. Rand des Weinschlauches ist abgerieben, er könnte bauchiger gewesen sein). Der Sack hinter dem Rücken des Opferdieners ist durch ein dickes weißes Ypsilon als Fellsack gekennzeichnet und hat an den beiden unteren Ecken lange Quasten.

B: Dionysische Kultszene ohne den Gott. Zwischen zwei tanzenden Komasten ein Aulosspieler, dem zwei bärtige Männer in langen Mänteln gegenüberstehen. Der Erste hielt einen Gegenstand, von dem ein gefaltetes Tuch mit roten Partien herabhing (es kann sich nicht um einen Teil seines Gewandes handeln, da das Mantelende wie bei seinem Gefährten weiter unten vor dem Knie sichtbar ist); der Zweite, der den Ersten leicht überschneidet, hält ein Trinkhorn. Außer dem Auleten, der ein rotes Band um den Kopf trägt, sind alle Männer mit Efeu bekränzt (schwarze und

rote Blätter). Die maßvollen Tanzbewegungen der beiden nackten Komasten sind fast spiegelsymmetrisch: jeder hat ein Bein und den Arm im Hintergrund erhoben, den anderen gesenkt. Der Rechte hat rote Brustwarzen. Der Aulosspieler hat den Mantel schräg umgelegt (rote Bahnen, weiße Kreuze mit Zwickelpunkten, weiße Wellenlinien). Der Mantel des Mannes mit Trinkhorn ist mit schräg verlaufenden Ornamenten geschmückt (geritzte und rote Wellenlinien, dazwischen große rote Punkte und weiße Punktgruppen; rote Mantelenden hinter dem Rücken und von der Hand herabhängend). Der Mantel des vorderen Mannes ist zur Hälfte rot, auf der anderen Hälfte hat er eine senkrechte Reihe großer Rosetten (rot mit weißen Punktkränzchen).

Mitte 6. Jh. Amasis-Maler (Adamek) und Töpfer Amasis.

Zum Töpfer und Maler: Zum Töpfer Amasis und dessen Identität mit dem Maler zuletzt H. Mommsen in: Athenian Potters and Painters II 2009, 17–34; P. Heesen, Athenian Little-Master Cups (2011) 135–143, mit weiteren Hinweisen. Zum Amasis-Maler grundlegend von Bothmer, Amasis Painter 1985 mit der früheren Literatur, zur Chronologie ebenda 239; Papers on the Amasis Painter and his World. The J. Paul Getty Museum, Malibu (1987); N. Malagardis – M. Iozzo, AEphem 1995, 185–208, wo auch die wichtigste Lit. und neuere Zuweisungen zusammengestellt sind (S. 208). – Siehe außerdem: A. J. Paul, Fragments of Antiquity, BHarvMus Spring 1997, 23 (Nr. 5), 47; L. Hannestad, The Castellani Fragments in the Villa Giulia, Athenian Black Figure 1 (1989) 33 (Nr. 242) 108; A. Hermary u. a. (Hrsg.), Marseille grecque. La cité phocéenne (600–49 av. J.-C.) (1999) 52 r. unten; A. J. Clark in: A. J. Clark – J. Gaunt (Hrsg.), Essays in Honor of Dietrich von Bothmer (2002) 73–81; B. Iacobazzi, Gravisca 5, 1 (2004) 56–67; siehe auch das Frgt. ebenda 31 (Nr. 18 „vicino a Kleitias"), das an ein Frgt. mit der Signatur des Amasis anpasst: eadem, Gravisca 5, 2 (2004) 425 (Nr. 1225) und ebenda 437 (Nr. 1290); M. Iozzo in: Cahiers du CVA France 1, 2006, 112. 235 (V, 1); N. Tuna u. a. in: F. Rumscheid (Hrsg.), Die Karer und die Anderen. Internationales Kolloquium FU Berlin 13.–15. Okt. 2005 (2009) 529 Abb. 17; M.-Ch. Villanueva Puig, CVA Louvre 28, Taf. 5–8. Außerdem gibt es eine m. W. unveröffentlichte Amphora in San Antonio, Museum of Art 94.22 (A. Dionysos zwischen vier nackten Komasten, B. Jäger mit zwei bekleideten und zwei unbekleideten Jünglingen).

Zu den Berliner Amasis-Amphoren F 1688–F 1692: F 1690 gehört zu einem Ensemble von 4 kleinen BAm des Amasis (Töpfer und Maler) in Berlin: F 1688–F 1691: CVA 5 Taf. 4, 4; 6, Beil. B, und hier S. 114 f. und 116 f. Beilage 18, 3. 5; Beilage 19. Drei davon, F 1689–F 1691 wurden 1841 von Gerhard für das Museum erworben; die Herkunftsangabe war Etrurien. Die vierte, F 1688, kommt aus dem Nachlass Gerhard zusammen mit dem Fragment F 1692: CVA 5 Taf. 7, 1, hier Beilage 18, 2, das D. von Bothmer als Teil der BAm F 1691 erkannt hat. Demnach stammen vermutlich alle vier Amphoren aus derselben Quelle. Sie sind untereinander nahe verwandt, aber nicht nahe genug, um eine gleichzeitige Entstehung anzunehmen. Die Gefäßform von F 1690 ist im Vergleich zu F 1688 gedrungener mit einem niedrigeren Hals (ohne die rote Linie) und weiteren Henkelbögen; vgl. die etwa gleichgroße BAm New York 56.171.10: von Bothmer, Amasis Painter 1985 Nr. 7. Das Mündungsprofil ist schmaler, vor allem am unteren Rand, und die Außenseite ist leicht geschwungen und bildet zum oberen Rand eine etwas vorkragende Lippe, vgl. von Bothmer, Amasis Painter 1985 Nr. 2. 3. 5 und M. R. Wójcik, Museo Claudio Faina di Orvieto. Ceramica attica a figure nere (1989) 80–82 (Nr. 14). F 1689, hier S. 116 f. Beilage 19, ist nach dem Figurenstil etwa gleichzeitig mit F 1688. Für den Lotosknospenfries verwendet der Amasis-Maler bei F 1690 noch keine Reliefbögen wie bei F 1691/92, hier S. 114 f. Beilage 18, 3. 5, sondern er ist mit den kurzen Strichen unter den Knospen sehr ähnlich ausgeführt wie bei der frühen BAm Vatikan 17743: von Bothmer, Amasis Painter 1985 Nr. 3. Demnach ist F 1690 etwas älter als die drei anderen Amphoren (F 1688. F 1689. F 1691/92) und kann in die Übergangszeit von der frühen zur mittleren Periode des Töpfers und Malers eingeordnet werden.

Zu den Darstellungen. A: Die Prozession ist häufig mit der dionysischen Szene auf B in Verbindung gebracht und als Opferzug für Dionysos gedeutet worden (z. B. Gerhard 1846; Lehnstaedt 1970, 105; Peirce 1993, 243. 256; van Straten 1995, 19). Dafür könnte der Weinschlauch des Opferdieners sprechen und der Fellsack, der in anderen dionysischen Szenen wiederkehrt: Sch Krakau Inv. 30: ABV 156, 84 (Amasis-Maler); von Bothmer, Amasis Painter 1985, 209 Abb. 109 a; – BAm Würzburg L 249: ABV 296,10 (Maler von Berlin 1686); I. Wehgartner in: CVA Beiheft V 2012, 65 Abb. 10, wo das Fell auch durch weiße Flecken charakterisiert ist; – vgl. auch den Vorratssack auf der Oin Ferrara 4776: ARV 1313, 12 (Meidias-Maler); A. Lezzi-Hafter – Ch. Zindel (Hrsg.), Dionysos, Mythos und Mysterien, Vasen aus Spina (1991) 54 f. (Nr. 48) (Aison). Bei einem Opferzug für Dionysos würden wir jedoch erwarten, dass die Teilnehmer mit Efeu bekränzt sind oder Efeuranken halten, während sich die kleinblättrigen Zweige und Kränze eher der Myrte zuordnen lassen, siehe Kunze-Götte 2006. Myrten könnten für Demeter sprechen, siehe Blech 1982, 252 f. 444 f. (L. 36); vgl. z. B. die Zweigträger auf der Lutrophoros Eleusis 471: E. Böhr, Der Schaukelmaler (1982) Nr. 132, Taf. 136–137. Auch das Ferkel ist als Voropfer für Demeter belegt, allerdings auch für andere Götter, und es wird in der Regel vollständig verbrannt, so dass die Bratspieße fehl am Platz wären, vgl. Gebauer 2002, 38. Wahrscheinlich wollte sich der Amasis-Maler hier ebenso wenig festlegen wie bei der Opferprozession auf der Oin Orvieto, Mus. Civ. 1001: Laxander 2000, 160 f. (OZ14) Taf. 3, 2–3, wo die Kränze und Zweige übereinstimmen, aber ein großer weißer Ziegenbock als Opfertier mitgeführt wird: in beiden Bildern gibt es keine eindeutigen Hinweise auf die Gottheit, für die das Opfer bestimmt war. Zum Verhältnis der Vasenbilder zum realen Kult: Laxander 2000, 21 f. und 142. Schweine sind in sf. Opferzügen nicht häufig: außer F 1690 (mit dem einzigen Ferkel) sind noch 6 Beispiele bekannt: van Straten 1995, V 6. V 13. V 43. V 44. V 48. V 55 vgl. S. 173 f. Nur bei einem Beispiel (V 55, S. 14–18 Abb. 2) ist die Gottheit, der das Opfer darge-

bracht wird, gesichert: hier gehört das Schwein zu einer Trittys für Athena (wahrscheinlich auch bei V 13, Abb. 6). Zum Ferkel- und Schweineopfer: siehe auch Berger 1998, 46–56; vgl. K. Clinton in: R. Hägg – B. Alroth (Hrsg.), Greek Sacrificial Ritual, Olympian and Chthonian, Seminar Göteborg 1997 (2005) 167–179.

Zur Kanephoros und zum Kanoun: zusammenfassend mit der früheren Literatur Tsochos 2002, 203–206; Gebauer 2002, 169–171. 500–509. Zum festlichen Mantel der Kanephoros: Roccos 1995, 641–666. Zu den Zweigen am Kanoun: Blech 1982, 444 (L. 35). Zu den Opferbinden: Krug 1968, 37–41. 125f. und 136f.; Krauskopf 2005, 397–399. Zu den Zweigträgern (θαλλοφόροι): Tsochos 2002, 213 mit den Quellen und weiteren Hinweisen. Nach den Quellen und Darstellungen müssen es nicht immer Greise gewesen sein, auch auf F 1690 handelt es sich nicht um „Greise mit Stirnfalten" (Furtwängler 1885, 228; Eitrem 1920, 96). Zu den unterschiedlichen Deutungen der Geräte des Opferdieners siehe Gebauer 2002, 37 Anm. 179; zu dem Bündel Bratspieße (Obeloi) siehe U. Kron, JdI 86, 1971, 131–144, vor allem 141 Abb. 11; Gebauer 2002, 510–512.

B: Der eine oder andere der beiden bekleideten, efeubekränzten Männer wird immer wieder als Dionysos identifiziert (zuletzt Gasparri 1986; Gondicas 1990; Peirce 1993, 261; Isler-Kerényi 2007; Smith 2010 u.a.). Zu den Gegenargumenten – Verdoppelung der Figur und kurze Haare (Carpenter 1986) – kann man noch hinzufügen, dass Dionysos beim Amasis-Maler gewöhnlich einen längeren Bart trägt und einen langen, meist weißen Chiton mit einem separaten Mantel darüber, dass er in der Regel nach r. gewandt ist (außer in Götterzügen und wenn er tanzt) und sich deutlich erkennbar von seiner Umgebung abhebt. Die beiden langgewandeten Männer auf F 1690 sind dagegen typische Repertoirefiguren des Amasis-Malers, für die eine vereinfachende, mit dem Chiton zusammengezogene Wiedergabe des Mantels charakteristisch ist, die bei Dionysos nicht vorkommt. Die Efeukränze und das Trinkhorn kennzeichnen die beiden Männer als Verehrer des Dionysos. Das verlorene Gefäß des vorderen Mannes lässt sich als Spendeschale mit einem herabhängenden Tuch bzw. einer breiten Tänie ergänzen wie auf einer Lek desselben Malers: ABV 155, 63; H. Blinkenberg, The Castellani Fragments in the Villa Giulia. Athenian Black Figure 2 (2003) 25. 80 (Nr. 69); – auf einer Sch des Heidelberg-Malers: ABV 63, 5; Brijder 1991, Nr. 421 Taf. 135f.; – und auf dem SkyKr Louvre CA 2988: CVA 12, Taf. 193–194. Bei diesen Beispielen steht der Mann mit Phiale und Tänie auch jeweils einem Aulosspieler gegenüber, auf der Lekythos singt der Schalenträger zur Aulosmusik, auf der Schale und dem Skyphoskrater sind mehrere Männer und Jünglinge mit Phialen und Trinkhörnern versammelt. Vgl. auch die Halsbilder der HAm New York 2010.147: J.R. Mertens, How to Read Greek Vases (2010) 74–79 (Nr. 12), wo jeweils drei mit Efeu bekränzte Jünglinge (einmal ein Mann), alle mit Phiale und Tänie, einem Flötenspieler folgen; – siehe auch V. Slehoferova zu der Sch des Heidelberg-Malers: CVA Basel 4, 50 zu Taf. 44, 5; 48. Zur Phiale siehe ThesCRA V (2005) 191f. 196–201 (I. Krauskopf).

Tanzende nackte Komasten mit oder ohne Efeukränze, bärtig oder unbärtig, ersetzen beim Amasis-Maler nicht selten die Satyrn im Gefolge des Dionysos; vgl. A. Schöne, Der Thiasos (1987) 96–98; C. Isler-Kerényi, NumAntCl XIX, 1990, 59–76; eadem 2007, 86–90. Ohne den Gott begegnen wir ihnen auch auf der Oin Oxford 1965.122: von Bothmer, Amasis Painter 1985 Nr. 36; – dem mastoiden Gefäß Louvre F 70: ebenda Nr. 53; – und den Frgt. aus Gravisca: B. Iacobazzi, Gravisca 5, 1 (2004) Nr. 76–77. Ihr Tanz wird jeweils von einem Aulos- oder Leierspieler begleitet, und Efeukränze oder -ranken weisen auf den Dionysoskult.

TAFEL 2

Tafel 2, 1–3. Siehe Tafel 1, 3–4.

TAFEL 3

Tafel 3, 1. Tafel 4, 1–2. Tafel 5, 1–5. Tafel 55, 1. Farbtafel 2, 1. Beilage 1, 2.

F 1685. Aus Vulci. 1837 von Gerhard in Rom erworben.

Zeichnung Gerhard'scher Apparat: XIV, 36–37.

ABV 109, 24; 685 („Lydos". „The *potter-work* according to Bloesch is by Amasis"); Add² 30. – Gerhard, Neuerworbene Denkmäler II 1840, 15f. (Nr. 1642). – E. Gerhard, Etruskische und kampanische Vasenbilder (1843) 22. 30f. Taf. 20–21. – J. Overbeck, Gallerie heroischer Bildwerke I (1853) 349 (Nr. 13); 623 (Nr. 104) Taf. 26, 1. – F.G. Welcker, Alte Denkmäler V (1864) 456 (Nr. 15). – H. Heydemann, Iliupersis auf einer Trinkschale des Brygos (1866) 14, 3 Anm. 2 (C). – T. Schreiber, AdI 47, 1875, 192 No. 7. – H. Luckenbach, Das Verhältnis der griechischen Vasenbilder zu den Gedichten des epischen Kyklos. Jahrbücher für classische Philologie, Hrsg. A. Fleckeisen, Suppl. 11 N.F. (1880) 632f. (B) 2. – A. Michaelis, AdI 52, 1880, 41. – C. Robert, Bild und Lied (1881) 60f. – Furtwängler 1885, 222–224. – A. Furtwängler, Die Sammlung Sabouroff (1883–1887) Text zu Taf. 49, 3. – A. Schneider, Der troische Sagenkreis in der ältesten griechischen Kunst (1886) 121 (l). 169f. (D). 182 Anm. 1 (A). – W. Klein, Euphronios ²(1886) 161. 166. 228 (Nr. 2). – F. Studniczka, JdI 11, 1896, 290 Abb. 26. – E. Fölzer, Die Hydria (1906) 96. 118. – E. Schmidt in: Münchener Archäologische Studien, dem Andenken Adolf Furtwänglers gewidmet (1909) 291 Abb. 18. – G. Lippold, ebenda 413. 431. 436. – E. Buschor, Griechische Vasenmalerei (1913) 136 Abb. 88; 138f.; ²(1914) 133f. Abb. 95. – W. Wrede, AM 41, 1916, 258 Anm. 4; 266 Anm. 5. – H. Möbius, AM 41, 1916, 194 Anm. 5. – C. Robert, Archäologische Hermeneutik (1919) 221f. Abb. 177. – Pfuhl, MuZ I 1923, 270f. 309. Abb. 241. – M. Mayer, Roscher, ML V (1916–24) s.v. Troilos 1224f. – Graef – Langlotz I 1925, 70. – RE 13, 1927, 2209f. s.v. Lydos 6 (H. Nachod). – Beazley, Sketch 1928, 36. – A. Rumpf, Thieme-Becker 23, 1929, 491 s.v. Lydos (Nr. 3). – J.D. Beazley, JHS 51, 1931, 284. – Neuge-

bauer 1932, 40. – G. M. A. Richter, MetMusSt 4, 1932/33, 172. 174–176 (Nr. 6) Abb. 11. – Kraiker, AM 59, 1934, 13. 18. – R. Hampe, AM 60/61, 1935/36, 276 Anm. 7. – R. Hampe, Frühe griechische Sagenbilder in Böotien (1936) 84. 86. – Ch. Dugas, BCH 60, 1936, 159 f. (Nr. 1). – H. R. W. Smith, CVA University of California 1 (1936) 28 zu Taf. 19, 2. – A. Rumpf, Sakonides (1937) 8–11. 15. 17 f. 27 (Nr. 67) Taf. 15 d. 16. – Ch. Dugas, AntCl 6, 1937, 15 Taf. III Abb. 8 (= Recueil Charles Dugas [1960] 66). – F. von Lorentz, RM 52, 1937, 187. 193 Anm. 5. – E. Buschor, Griechische Vasen (1940) 112 f. Abb. 130; ^{2}(1969) 118 f. Abb. 130. – E. Kunze, Archaische Schildbänder. OF 2 (1950) 157 Anm. 2; 164. – M. Heidenreich, MdI 4, 1951, 106 f. 117 (Nr. 22). – M. I. Wiencke, AJA 58, 1954, 296 f. Taf. 58, 14. – L. B. Ghali-Kahil, Les enlèvements et le retour d'Hélène (1955) 72 Nr. 26. – P. A. Clement, Hesperia 27, 1958, 61–64. 72 f. – H. Kenner, Weinen und Lachen in der griechischen Kunst (1960) 15 f. 18. – N. Himmelmann-Wildschütz, Erzählung und Figur in der archaischen Kunst (1967) 76 f. (8 f.) Abb. 1 Taf. 8a. – J. Charbonneaux – R. Martin – F. Villard, Das archaische Griechenland 620–480 v. Chr. (1969) 68 Abb. 73. – J. Henle, Greek Myths (1973) 18 Abb. 10. 244. 247. – Ch. Zindel, Drei vorhomerische Sagenversionen in der griechischen Kunst (1974) 57. 122 (Nr. 61). – Brommer, VL ^{3}1973, 333 (A 2). 361 (A 1). 394 (A 9). 404 (A 1). 466 (A 9). – Boardman, ABFV 1974 Abb. 67. – Ch. Sourvinou-Inwood, AntK 17, 1974, 31 Anm. 5. – M. A. Τιβέριος, Ὁ Λυδός και το ἔργο του (1976) 18 f. 29. 56–58. 60 f. 71. 87–89. 157 Taf. 46. 47 a. – Schefold, GuH 1978, 206 f. Abb. 283; 256 f. – E. E. Bell, CalifStClAnt 12, 1979, 31 f. – LIMC I (1981) 73. 81 s. v. Achilleus Nr. 290 Taf. 86 (A. Kossatz-Deissmann). – LIMC II (1984) 931 f. s. v. Astyanax I, Nr. 9 Taf. 682 (O. Touchefeu). – LIMC III (1986) 366 f. s. v. Deiphobos Nr. 20 (L. Kahil). – LIMC IV (1988) 537 s. v. Helene Nr. 210; 559 (L. Kahil). – Th. H. Carpenter, Art and Myth in Ancient Greece (1991) 20. 34 Abb. 36. – D. Castriota, Myth, Ethos, and Actuality (1992) 97 f. Abb. 8. – G. Ahlberg-Cornell, Myth and Epos in Early Greek Art (1992) 80. 329 Abb. 125. – J. Whitley, Hephaistos 11/12, 1992/93, 16 Abb. 5. – M. L. Hart, Athens and Troy: The narrative treatment of the "Iliupersis" in Archaic Attic vase-painting, PhD Univ. of California Los Angeles 1992 (1993) 95–99. 104. 215. 247 Abb. 14; 297 (Nr. 12). – LIMC VII (1994) 518 s. v. Priamos Nr. 115 (J. Neils). – H. A. Shapiro, Myth into Art (1994) 163 f. Abb. 116. – H. P. Isler, JdI 109, 1994, 96. – R. Scaife, ClAnt 14, 1995, 189 Abb. 9–10. – U. Steininger, Die archaische und frühklassische Großplastik Unteritaliens und ihr Verhältnis zum Mutterland (1996) 45 Anm. 282. – D. Aktseli, Altäre in der archaischen und klassischen Kunst (1996) 10. 46. 78 (Ra 5). – M. J. Anderson, The Fall of Troy in Early Greek Poetry and Art (1997) 194 f. 202. 208 f. 274 (Nr. 5). – B. Knittlmayer, Die attische Demokratie und ihre Helden (1997) 84. 95. 136 (Db1). – LIMC VIII (1997) 651 s. v. Ilioupersis Nr. 2; 656 (M. Pipili). – LIMC VIII (1997) 839 s. v. Menelaos Nr. 46 (L. Kahil). – H. Mommsen in: Athenian Potters and Painters I 1997, 23. 26 Abb. 22–23. – M. D. Stansbury-O'Donnell, Pictorial Narrative in Ancient Greek Art (1999) 22. 166–169 Abb. 71. – T. J. McNiven in: B. Cohen (Hrsg.), Not the Classical Ideal (2000) 85 f. – M. Mangold, Kassandra in Athen. Die Eroberung Trojas auf attischen Vasenbildern (2000) 21 Abb. 10; 82 f. 121. 132. 159 (I 19. IV 1). – G. Hedreen, Capturing Troy (2001) 44. 47 f. 143 Anm. 74; 157. – I. Huber, Die Ikonographie der Trauer in der Griechischen Kunst (2001) 113. 223 (Nr. 124). – J. Whitley, The Archeology of Ancient Greece (2001) 202–204 Abb. 9.5. – M. Recke, Gewalt und Leid (2002) 272 (Nr. 7) 34–36; 280 (Nr. 2) 44 f. – E. A. Mackay in: I. Worthington und J. M. Foley, Epea and Grammata. Orality and Literacy in Ancient Greece 4. Mnemosyne Suppl. 230 (2002) 61 f. – L. Giuliani, Bild und Mythos (2003) 205. 207 Abb. 42; 210 f. – ThesCRA III (2005) 212 s. v. Hikesia Nr. 101 (L. Faedo u. a.). – A. Stähli in: G. Fischer – S. Moraw (Hrsg.), Die andere Seite der Klassik. Kulturwissenschaftliches Kolloquium Bonn 11.–13. Juli 2002 (2005) 39 f. Abb. 11. – A. Steiner, Reading Greek Vases (2007) 108–110 Abb. 6.8–6.9; 112. 115. 139. – S. Muth, Gewalt im Bild (2008) 571–574. Abb. 405. – A. Bignasca in: J. Latacz et al., Homer. Der Mythos von Troja in Dichtung und Kunst (2008) 401 (Nr. 151). – D. Saunders in: D. Kurtz u. a. (Hrsg.), Essays in Classical Archeology for Eleni Hatzivassiliou 1977–2007 (2008) 87 Anm. 20. – B. Kreuzer in: CVA Beiheft IV 2009, 144. – C. Ridi in: M. Bonghi Jovino – F. Chiesa (Hrsg.), L'ara della regina di Tarquinia, aree sacre, santuari mediterranei. Giornata di studio, Milano, 13 giugno 2007 (2009) 161. 170 Abb. 21.

H 46,7 cm – Dm Körper 33,0–33,2 cm – Dm Fuß 15,3–15,5 cm – Dm Lippe 20 cm – Volumen 19,3 l.

Zusammengesetzt. Fehlende Partien ausgefüllt und deutlich sichtbar farblich angeglichen. Größere Ergänzungen vor allem unter den Henkeln. Im Gefäßboden großes modernes Loch mit Raspelspuren (siehe Tafel 55, 1). Fuß- und Lippenkante leicht bestoßen. Weiß und Rot weitgehend erhalten, Spuren überall deutlich sichtbar. Fehlbrand vor allem auf B mit grünlich blassem Firnis. Auf A mattgrauer Firnis, die ehemals weißen Partien hellbraun. Trotz der auffallend sorgfältigen Ausführung Firnis teilweise durchscheinend und streifig.

Bauchamphora Typ B. Sehr sorgfältige Töpferarbeit; scharf abgedrehte Kanten. Schräge Fläche unter dem Fuß, waagerechter Mündungsring und das Innere der Mündung 6 cm tief gefirnisst. Rote Streifen: je einer am unteren Fußrand und unter dem Strahlenkranz, je zwei über dem Strahlenkranz und unter den Bildfeldern (breiter und teilweise miteinander verschmelzend), je einer auf der Mitte des Halses, an allen drei Kanten der Lippe und am unteren Rand der schwarzen Zone im Inneren des Halses. Über den Bildfeldern wechselständige Lotosblüten-Palmetten-Ranke; rot: Palmettenkerne, Basen und Kerne der Lotosblüten. Je eine Firnislinie als seitliche Bildfeldbegrenzung und als Standlinie. An den Überschneidungen ist erkennbar, dass der Ornamentfries vor den Bildern gezeichnet wurde, allerdings ohne Ritzung und Rot. Auf B ist für den erhobenen Ellenbogen der Polyxena die schwarze Umrahmung ausgespart; die Bildkompositionen müssen daher fertig gewesen sein, bevor der Gefäßkörper mit Firnis abgedeckt wurde. Keine Verwendung der Relieflinie.

Darstellungen. A: Zwei Szenen aus der Iliupersis: die gemeinsame Ermordung des Priamos und des Astyanax und im gleichen Bild die Rückführung der Helena. Neoptolemos hat den nackten Knaben am Fußgelenk gepackt und holt aus, um ihn auf seinen Großvater zu schleudern, der sich auf einen Altar geflüchtet hat. Der bärtige Neoptolemos ist voll gerüstet und hält einen großen Rundschild (rot: Helm mit Buschträger, Schildinnenfläche und Beinschienen – weiß: Schwertriemen, -griff und das lange Schildband mit den Palmetten an den Enden, Punktreihen an allen Panzerrändern). Astyanax ist in der Haltung eines Fliehenden, zurückblickend und mit erhobenen Armen, jedoch kopfüber dargestellt, wobei seine Haare nach unten hängen (rote Ringe um die Brustwarzen). Priamos ist durch eine Stirnglatze und Falten auf der Stirn als alter Mann charakterisiert, seine langen Haare sind jedoch nicht weiß; sein Barthaar ist mit kurzen Ritzstricheln angegeben. Er sitzt auf einem hohen rechteckigen Altar, der aus schwarzen und roten Quadern gemauert ist; seine Füße erreichen den Boden nicht. Mit der Rechten langt er flehend unter das Kinn des Neoptolemos. Priamos trägt einen gemusterten Chiton mit Ornamentborte am unteren Saum, darüber ein rotes Manteltuch mit derselben Ornamentborte, das er über beide Schultern gelegt hat, und ein rotes Band um sein Haupt (weiß: Punktreihen auf beiden Seiten der Ornamentborten und am Mantelsaum über dem r. Arm). Über seiner linken Schulter und vor dem r. Fuß sowie auf dem Chiton sind Spuren von seinem Zepter erkennbar; sie sind jedoch sehr undeutlich und führen in großem Abstand an der geschlossenen Hand vorbei: Vermutlich hat der Maler das Zepter geplant, aber bei der Ausführung wieder verworfen. Am Boden, zur Hälfte hinter dem Altar, liegt der Leichnam eines unbewaffneten bärtigen Mannes, dessen schlaffe Hände und der nach hinten gekippte Kopf mit dem offen stehenden Mund und dem geschlossenen Auge mit Wimpern sehr ausdrucksvoll wiedergegeben sind. Er hat kurze, durch Ritzstrichel charakterisierte Haare und trägt nach der Ritzlinie um den Hals einen Chiton. Die kurze Ritzlinie und ein roter Strich auf dem Bauch deuten vielleicht eine Verwundung an. Hinter dem Altar stehen zwei Frauen, die lebhaft Anteil nehmen. Die vordere hat beide Arme ausgestreckt und hält ihre Hände mit nach oben gekehrten Handflächen unter das Kinn des Priamos. Die hintere hält ihn mit der Rechten am Oberarm während sie mit der Linken in ihr Haar greift. Beide tragen einen reich gemusterten Peplos (rot: Gürtel der vorderen, Peplos der hinteren, außer dem Mittelstreifen; Haarbänder, Pupillen).

Links im Hintergrund, teilweise von der Hauptszene überschnitten, die Begegnung von Menelaos und Helena. Menelaos hat sein Schwert gezogen aber nicht drohend auf Helena, sondern nach oben gerichtet. Denn während er ihr den Mantel vom Gesicht zieht und ihr in die Augen blickt, scheint er staunend innezuhalten. Helena öffnet den Mantel vor dem Körper, der durch eine besonders spitze Brust als erotisch attraktiv gekennzeichnet ist. Sie trägt einen anliegenden Peplos mit Schuppenmuster und rotem Gürtel sowie einen mit Rosetten verzierten Mantel (rote Kerne, weiße Punktkränzchen; weiße Punktreihen an den Ornamentborten? rote Pupille) und ein rotes Haarband. Menelaos ist mit Panzer, Helm und Beinschienen gerüstet und trägt einen kurzen Chiton (rot: Panzer, Helmbuschträger, Beinschienen; weiß: Schwertgriff mit Zungen, Schwertriemen, Punktreihen an allen Rändern des Panzers und des Chitons zum Teil doppelt). Die Gesichter von Neoptolemos und Priamos sowie die von Menelaos und Helena stehen sich auf gleicher Höhe gegenüber, wodurch der Eindruck entsteht, dass sich ihre Blicke treffen.

B: Achill verfolgt Troilos, der zu Pferd flieht und dabei nach seinem Verfolger zurückblickt; dieser folgt ihm in weitem Sprung, wobei er sich mit beiden Füßen vom Boden gelöst hat. Troilos führt noch ein Handpferd am Zügel, das von seinem Reitpferd weitgehend verdeckt wird; beide Pferde haben einen abgebundenen Haarschopf über der Stirn. Troilos trägt einen kurzen Chiton, dessen unterer Rand ausgestellt ist, und hält ein Kentron in der Rechten; seine langen Haare sind am unteren Ende abgebunden. Achill hat die Pferde schon eingeholt und blickt seinem Opfer ins Gesicht; seine Lanzenspitze verschwindet hinter den Schultern des Troilos. Achill ist mit Panzer, korinthischem Helm und böotischem Schild gerüstet; sein r. Oberarm ist auffallend dünn geraten (rot: Helm und Panzer, Chiton des Troilos. – Weiß: Punktränder am Panzer, am Buschträger, am Chiton des Troilos, Schwertriemen). Den Pferden folgt ein Hund mit Halsband (rot: Hals und Streifen am Hinterschenkel). Vor den Pferden flieht Polyxena in weitem Schritt, zurückblickend und mit entsetzt erhobenem l. Arm. Dabei hat sie ihre Hydria fallen gelassen, deren Inhalt sich im Fallen aus der Mündung ergießt (in verdünntem Firnis); das Zungenmuster um die Henkelansätze zeigt, dass es sich um eine Bronzehydria handelt. Polyxena trägt über dem Peplos einen kurzen roten Mantel, den sie wie Priamos über beide Schultern gelegt hat; ihre am unteren Ende abgebundenen Haare sind mit dem roten Stirnband zu einer Schlaufe aufgebunden (rote Pupille). Hinter Achill eine ruhig stehende Frau, die, ohne Anteilnahme zu zeigen, ihren Mantel über den Kopf gelegt hat und mit der Linken vorzieht (rot: Punkte am Mantel, Haarband, Pupille?; weiß: Punktreihen am unteren Saum des Peplos).

550–540. Lydos (Zahn).

Zum Töpfer: Bloesch hat die Töpferarbeit von F 1685 sowie die der Psykteramphora London B 148 (ABV 109, 29) in einem ungedruckten Vortrag dem Amasis zugewiesen, siehe ABV 107. Eine Untersuchung der Amasisamphoren, deren Formmerkmale sehr einheitlich und leicht erkennbar sind, hat jedoch gezeigt, dass die Lydosamphora F 1685, die größer ist als alle bekannten Amasisamphoren, auch in den Proportionen und Detailformen mit jenen nicht übereinstimmt. Nur die schwarze Bemalung der schrägen Fußunterseite findet sich auch bei einigen Amasisamphoren, ist aber nicht auf diese Werkstatt beschränkt, siehe H. Mommsen, Der Affecter (1975), 47. Dasselbe gilt auch für die PsykterAm London B 148, so dass eine Zusammenarbeit zwischen Amasis und Lydos nicht bestätigt werden kann; hierzu ausführlicher: Mommsen 1997, 23–28. Auch für die Zuweisung eines von Lydos bemalten Tellerfragments, Akr. 2402: D. Callipolitis-Feytmans, Les plats attiques a figures

noires (1974) 87. 91, an den Töpfer Amasis gibt es keine Anhaltspunkte. Im Werk des Lydos wird F 1685 noch von den beiden Reiteramphoren, Τιβέριος 1976, 130 Nr. 32 und 37, in der Größe übertroffen. Zu dem Loch im Gefäßboden siehe H. Bloesch, JHS 71, 1951, 30 Anm. 4, mit weiteren Beispielen; Bloesch hält diese Löcher für antik, was bei F 1685 jedoch nicht zutrifft, da deutliche Raspelspuren erkennbar sind, ebenso wie bei F 1698, hier zu Tafel 3, 2; Beilage 1, 3; vgl. F 1850, hier zu Tafel 46, 1; Beilage 10, 1. Vielleicht dienten die Löcher zur Befestigung und Sicherung der Vase im Museum?

Zum Maler: ABV 107–120. 684 f. 714; Para 43–46. 48. 108; Add² 29–32; Τιβέριος 1976; M. B. Moore, AJA 83, 1979, 79–99; eadem Agora 23, 1986, 83–85; M. Tiverios in: Macmillan, The Dictionary of Art 32 (1996) 62 f. s. v. Vase painters, Lydos; P. Heesen, Athenian Little-Master Cups (2011) 163 f. – Eine sorgfältige Zusammenstellung neuerer Zuschreibungen bei M. Iozzo, Ceramica attica a figure nere. La Collezione Astarita II, 1 (2002) 62 f. zu Nr. 70. – Siehe außerdem: J. Tuna-Nörling, AA 2002, 180 f. Nr. 48; B. Iacobazzi, Le ceramiche attiche a figure nere I. Gravisca 5 (2004) 44 f. Nr. 42; Jean-David Cahn Auktionen 3, 19. Sept. 2008 Nr. 275.

F 1685 wurde zuerst von R. Zahn, der die Texte in Graef – Langlotz I 1925, (die erste Lieferung erschien 1909) überarbeitet hat, mit dem von Lydos signierten Dinos Akr. 607 (ABV 107, 1) in Verbindung gebracht: „In Technik und Stil ist die Amphora Berlin 1685 überaus ähnlich." Hierauf bezieht sich Pfuhl I 1923, 271, der eine Zuweisung von F 1685 an Lydos ablehnt. Nachod 1927 und Rumpf 1929 übernehmen F 1685 jedoch als sicheres Werk des Lydos. Beazley 1931 hat F 1685 zunächst mit 6 anderen Vasen dem Werk des Malers von London B 148 zugewiesen, bis Richter 1932/33 bei der Publikation des Kolonettenkraters New York 31.11.11 (ABV 108, 5) die Identität von Lydos und dem Maler von London B 148 nachgewiesen hat. Sie hat das Werk des Lydos auf 11 Vasen erweitert und hat ihn als einen bedeutenden Meister des sf. Stils charakterisiert (Richter 1932/33, 177): „Lydos was an artist of marked individuality, with a bold, broad, and yet highly finished style." Dies war der Ausgangspunkt für alle weiteren Zuschreibungen. Das von Rumpf 1937 zusammengestellte Œuvre des „Sakonides" enthält alle diese und weitere Werke des Lydos zusammen mit vielen Vasen verwandter Maler, vgl. hier S. 118–120 zu V. I. 3361, Beilage 20, 2–3.

Trotz ihres traurigen Zustands und der unzureichenden Abbildungen wurde F 1685 von Anfang an als ein herausragendes Meisterwerk erkannt: Gerhard 1840 und 1843; Welcker 1864; Buschor 1914 und 1940; Zindel 1974, 57; Τιβέριος 1976, 57; Schefold 1978, 206; Hart 1993, 95–98. Die Reinigung und Restaurierung hat die Monumentalität dieser Amphora, die durchdachte Komposition ihrer Bilder, die Ausdruckskraft der einzelnen Figuren und die sorgfältige und prägnante Zeichnung neu zur Geltung gebracht. Τιβέριος 1976, 56–60, ordnet F 1685 zusammen mit dem Dinos von der Akropolis 607, dem Kolonnettenkrater in New York 31.11.11, der Reiteramphora in Neapel 2770 und der Psykteramphora London B 148 (ABV 107–109, 1. 5. 23. 29) in die späte mittlere Phase von Lydos' Œuvre, für welche der Reichtum an verschiedenartigen Gewandmustern, die Schichtung mehrer Gewandbahnen und der Beginn von Faltenzeichnung an den unteren Rändern der Mäntel sowie die Bemühung um räumliche Tiefe durch differenzierte Überschneidungen kennzeichnend ist.

Zum Ornament: Das wechselständige Lotosblüten-Palmetten-Ornament ohne die durchlaufend geschlungene Ranke zwischen den Elementen hat Lydos auch noch bei den beiden Amphoren in Paris, Cab. Méd. 206 und Tarent (Τιβέριος 1976, Taf. 27 und 28) verwendet. Nach demselben Schema ist dieses Ornament regelmäßig in der E-Gruppe und bei den meisten zeitgenössischen Malern gezeichnet, allerdings flüchtiger und nicht wie bei Lydos in spannungsvoller Körperlichkeit ausgeführt, vgl. F 1716, hier Tafel 24, 1; F 1698, hier Tafel 3, 2; und F 1699, hier S. 106 Beilage 15. Daneben kommt bei Lydos auch das Ornament mit durchlaufender Ranke vor, z. B. am Dinos von der Akropolis 607: Τιβέριος 1976, Taf. 50 unten, das der Amasis-Maler regelmäßig verwendet, vgl. F 1689, hier S. 116 f. Beilage 19.

Zu den Darstellungen. A: Iliupersis. Zu den Quellen und zur Literatur siehe Pipili 1997, 650 f.; zur Forschungsgeschichte Mangold 2000, 9–11. Der Untergang Trojas ist auf der A-Seite von F 1685 in zwei selbständigen Szenen wiedergegeben, die durch die geschickte Komposition des ganzen Bildes zu einer scheinbar einheitlichen Darstellung verbunden sind: Menelaos und Helena entsprechen den beiden klagenden Frauen am r. Bildrand, so dass jeweils zwei stehende Figuren die bewegte Mittelszene rahmen; vgl. zu diesem Kompositionsschema bei Lydos z. B. die PsykterAm London B 148: ABV 109, 29; Τιβέριος 1976, Taf. 51 b. Das mehrszenige Iliupersisbild ist eine Erfindung des Lydos; es kommt in dieser Zeit nur noch auf der frühen, signierten Lydosamphora Louvre F 29 vor (ABV 109, 21; Τιβέριος 1976, Taf. 1 b; 17 b; 18 a), wo die Tötung des Priamos und Astyanax zusammen mit Aias und Kassandra dargestellt ist. Erst am Ende des 6. Jhs. wurde die mehrszenige Erzählweise wieder aufgenommen und von den rf. Vasenmalern weiterentwickelt, vgl. Pipili 1997, 656 f; Anderson 1997, 208–217; Mangold 2000, 120–132 mit weiteren Hinweisen.

Die bahnbrechende Rolle des Lydos bei der bildlichen Umsetzung der Iliupersis erweist sich auch in den beiden Einzelszenen. Die oben genannte BAm Louvre F 29 überliefert wahrscheinlich zum ersten Mal das im Sf. übliche Bildschema für die Ermordung des Priamos. Bei diesem liegt Priamos schon tot oder noch lebend auf dem Altar und wird von Neoptolemos mit der Lanze oder mit dem zappelnden Körper des Astyanax, den er mit erhobenem Arm an einem Bein auf den Großvater schleudert, angegriffen; siehe zuletzt den Katalog von Recke 2002, 280 f. Taf. 25–30. Auf F 1685 hat Lydos diese Szene neu gestaltet: Hier sitzt Priamos aufrecht auf dem hohen Altar und fasst mit der Rechten flehend unter das Kinn des Angreifers; dieser hat den Arm mit dem Körper des Astyanax nicht wie üblich erhoben, sondern ausholend gesenkt. Die aufrechte Haltung des Priamos ermöglicht nicht nur seine flehende Geste, sondern vor allem den eindringlichen Blick-

kontakt mit seinem Mörder. Der Blick des Neoptolemos richtet sich auf sein Angriffsziel und er holt aus, um den lebendigen Knaben auf dem Haupt seines Großvaters zu zerschmettern. Die gleichzeitige Vernichtung des Priamos und seines Enkels wird in dieser Version eindeutiger und dramatischer als in allen anderen sf. Szenen, bei denen man sich unwillkürlich fragt, weshalb Priamos schon auf dem Altar liegt, während Neoptolemos erst zum Schlag ausholt. Ablehnung oder Zweifel an der Einheitlichkeit des Vorgangs finden sich bei Furtwängler 1885 und 1883–1887; Robert 1919, 158f.; Himmelmann-Wildschütz 1967; Giuliani 2003, 205 mit Anm. 106; vgl. Muth 2008, 749 Anm. 106. Zur Frage der Unglaubwürdigkeit durch die Übertreibung siehe Hedreen 2001, 65; Mackay 2002, 61; Giuliani 2003, 206–208. Ebenso wie die mehrszenige Erzählweise wurde auch die dramatische Ermordung des Priamos und des Astyanax ‚auf einen Streich' erst von den rf. Iliupersisbildern wieder aufgenommen. Auch bei diesen wird Priamos aufrecht sitzend und in Blickkontakt mit seinem Mörder dargestellt; vgl. vor allem die Schalen des Onesimos und des Brygos-Malers, Recke 2002, 282 Nr. 26 und 30, auf denen Priamos auch mit ausgestreckter Hand um Gnade fleht. Zur Hybris des Neoptolemos vgl. L. Giuliani in: M. Meyer – R. von den Hoff (Hrsg.), Helden wie sie. Übermensch – Vorbild – Kultfigur in der griechischen Antike (2010) 193–214. Zur besonderen Ausdruckskraft von Priamos' Sitzmotiv mit herabhängenden Füßen siehe Möbius 1916. Zu seiner Charakterisierung als Greis: Kenner 1960, 18f. Zum Altar und dessen Bedeutung: Aktseli 1996; P. Blome in: F. Graf (Hrsg.), Ansichten griechischer Rituale, FS Walter Burkert (1998) 72–95; Hedreen 2001, 66.

Die beiden Troerinnen hinter Priamos steigern durch ihre Klage das Pathos der Szene. Wenn wir ihnen Namen geben wollen, so wäre für die vordere, die beide Arme flehend ausgestreckt hat, Andromache, die Mutter des Astyanax, naheliegend, für die hintere, die den Oberarm des Priamos umfasst hat und die andere Hand zur Faust geballt ans Ohr hält, Hekabe, die Gemahlin des Priamos; aber vielleicht sollten sie einfach nur die Frauen des Königshauses vertreten. Zu der Geste des Priamos und der Frau hinter ihm: G. Neumann, Gesten und Gebärden in der griechischen Kunst (1965) 70–72; McNiven 2000 glaubt, dass diese Geste den König als feige charakterisiert; er fleht jedoch nicht nur für sein eigenes Leben, sondern vor allem für das des Astyanax und für das Schicksal von ganz Troja. Letzteres wird von Lydos durch die Geste der Frau hinter Priamos verdeutlicht, die er weiterzugeben scheint. Zur Geste der anderen Frau vgl. H. Mommsen, Exekias I, die Grabtafeln (1997) Taf. 1a, wo das Raufen der Haare so dargestellt wird; das blutig-Kratzen der Wangen, so Huber 2001, 113, wird in dieser Zeit nicht mehr dargestellt.

Neu ist bei F 1685 auch der Leichnam zwischen den Beinen des Neoptolemos, der die Unerbittlichkeit des Angreifers verdeutlicht, ein Motiv, das später in drei rf. Szenen wiederkehrt: Recke 2002, 281f. Nr. 25. 26. 27 Taf. 31a–b. Der Tote wurde als Polites (Overbeck 1953; Heydemann 1866; Castriota 1992), Agenor (Luckenbach 1880) oder Deïphobos (Robert 1881, 60f.; idem 1919; Pfuhl 1923; Clement 1958, 63 Anm. 88; ablehnend: Kahil 1986, 362f.; 366 Nr. 20) gedeutet. Inzwischen wird die Deutung auf Deïphobos, einen Sohn des Priamos, der nach Paris' Tod mit Helena verheiratet war und bei der Eroberung der Stadt von Menelaos getötet wurde, durch eine (nicht ganz eindeutige) Beischrift auf der Onesimosschale in der Villa Giulia unterstützt, siehe D. Williams, Greek Vases in the J. Paul Getty Museum 5 (1991) 50f. Auf F 1685 würde Deïphobos eine sinnvolle Verbindung zwischen den beiden Szenen herstellen; trotzdem ist es m.E. fraglich, ob Lydos sich auf einen bestimmten Trojaner festlegen wollte. Zu den Deutungsmöglichkeiten der kurz geschorenen Haare siehe D. Williams in: H.A.G. Brijder (Hrsg.), Ancient Greek and Related Pottery (1984) 275–281. Die Strichelung des Haares muss hier jedoch nicht als kultischer Haarschnitt gedeutet werden, sondern kann auch einfach das Haar an sich charakterisieren, ähnlich wie beim Bart des Priamos und häufig bei Figuren des Amasis-Malers, vgl. z.B. F 1690, hier Tafel 1, 4; 2, 2–3.

Die Ermordung des Priamos und die seines Enkels Astyanax sind in der antiken Literatur zwei getrennte Ereignisse. Priamos hat sich nach der Iliupersis zum Altar des Zeus Herkeios geflüchtet und wurde dort von Neoptolemos getötet, nach der Kleinen Ilias hat derselbe ihn zur Schwelle seines Palastes geschleift und dort getötet. Astyanax wurde erst später getötet, nach der Iliupersis von Odysseus, nach der Kleinen Ilias wurde er von Neoptolemos seiner Amme entrissen und am Fuß von der Stadtmauer geschleudert; zu den antiken Quellen ausführlich: Anderson 1997, 28–38. 53–59. In der Bildkunst gab es nur für die Ermordung des Priamos eine selbständige Ikonographie, während die Tötung des Astyanax als grausame Steigerung der Freveltat des Neoptolemos noch hinzugefügt worden ist. Zur Diskussion über die Entstehung und Deutung dieser Verschmelzung: siehe Himmelmann-Wildschütz 1967, 76f. (8f.) Anm. 2 mit der früheren Literatur; J.M. Hemelrijk, Gnomon 42, 1970, 169; Sourvinou-Inwood 1974; Giuliani 2003, 203–208, vor allem 355f. Anm. 106; Muth 2008, 570–574. Die früheste Darstellung der gemeinsamen Tötung des Priamos und des Astyanax ist auf der von Lydos signierten BAm Louvre F 29 (s.o.) überliefert, und es gibt m.E. gute Gründe anzunehmen, dass Lydos auch für diese neue Bildschöpfung verantwortlich ist: Auf derselben Amphora begegnen wir zum ersten Mal dem sf. Bildschema für den Tod des Priamos und zugleich einer mehrszenigen Iliupersisdarstellung (s.o.). Bei dem Bemühen, mehrere Ereignisse während der Eroberung Trojas in einem Bild zu vereinen, war es naheliegend, die beiden Freveltaten des Neoptolemos zusammenzuziehen, wobei auch die Neigung des Lydos zur dramatischen Zuspitzung seiner Darstellungen eine Rolle gespielt haben kann; vgl. das Troilosabenteuer auf der Gegenseite.

Zu Helena und Menelaos siehe zuletzt Mangold 2000, 80–102 mit der Forschungsgeschichte und den Quellen, Katalog 184–196; Hedreen 2001, 32–63; Recke 2002, 31–41 mit der Literatur Anm. 102, und einem zuverlässigen Katalog 271–280. Im Sf. ist vor allem die Wegführung der Helena beliebt, die auch im Werk des Lydos auf einer Lekythos in Tarent: Recke 2002, 272 Nr. 16; Τιβέριος 1976, Taf. 14 a, vertreten ist. Seltener ist die Begegnung, bei der

ein Krieger mit dem Schwert eine Frau bedroht, die ihren Mantel über den Kopf gelegt hat und hinter dem Gesicht vorzieht, Recke 2002, 35 Anm. 118. Zu den Bedeutungsmöglichkeiten dieses Gestus: Hedreen 2001, 44–48. Diese Gegenüberstellung kann nirgends so eindeutig auf Helena und Menelaos bezogen werden wie auf F 1685 (vgl. Mangold 2000, 82–84. 184f., die nur diese eine Szene gelten lässt). Die Identifizierung als Menelaos und Helena ist hier schon durch den Zusammenhang mit der Ermordung des Priamos gesichert, wird aber durch ausdrucksvolle Details noch verdeutlicht: Menelaos steht Helena dicht gegenüber und blickt ihr gebannt in die Augen, wobei er geradezu vertraulich direkt neben ihrem Gesicht den Mantelrand beiseite zieht. Dadurch charakterisiert Lydos diese Szene als ἀναγνώρισις, vgl. Clement 1958, 63. Sein gezogenes Schwert, mit dem er Helena gerade noch töten wollte, hält er so nach oben, dass es sie nicht mehr bedroht, und bezeugt dadurch seinen Sinneswandel, vgl. die Amasisamphora München 1383, Recke 2002, 272 Nr. 10 Taf. 17. Zur Semantik des gezogenen Schwertes: Hedreen 2001, 42f. Helena unterscheidet sich von den Troerinnen durch ihre ruhige Haltung und die geheimnisvolle Verhüllung mit ihrem rosettenverzierten Mantel, vgl. Schefold 1978, 258. Die sensible Modellierung ihres Körpers unter dem Peplos ist in dieser Zeit bemerkenswert. Hedreen 2001, 47f. erwägt, ob Helenas ruhiges Vertrauen vielleicht damit zusammenhängt, dass sie sich wie in einigen späteren Darstellungen auch hier in einen heiligen Bezirk geflüchtet hat, so dass der Altar des Zeus Herkeios für beide Szenen Gültigkeit hätte.

B: Achill und Troilos. Zu den Schriftquellen siehe Kossatz-Deissmann 1981, 72f.; zur Bibliographie ebenda 73f; ergänzend LIMC VIII (1997) 91f. s. v. Troilos (eadem); Hedreen 2001, 120–181; F. Knauß in: R. Wünsche (Hrsg.), Mythos Troja (2006) 163–171. Zur Entwicklung der bildlichen Darstellungen Zindel 1974, 30–80. Bei diesem Thema konnte sich Lydos auf eine Tradition stützen, die drei unterschiedliche Phasen des Abenteuers abbildet: die Auflauerung, die Verfolgung und die Tötung des Troilos. Die Verfolgung auf F 1685 hat in der attischen Keramik Vorläufer auf dem Klitiaskrater (Kossatz-Deissmann 1981, 81f. Nr. 292), auf Sianaschalen (ebenda 80–84 Nr. 296. 307. 310. 314. 324) und auf der Schulter einer tyrrhenischen Amphora (ebenda Nr. 317), wo sich die Szene jeweils in einem Bildfries entfalten kann. Für das begrenzte Bildfeld musste Lydos die friesartige Erzählung auf eine dramatische Konfrontation verkürzen. Die Veränderungen werden im Vergleich mit dem Klitiaskrater deutlich: Ortsangaben wie das Brunnenhaus und das Stadttor sind weggelassen (allein die herabfallende Hydria verweist auf den Ort des Geschehens), ebenso die Nebenfiguren bis auf eine Frau oder Göttin hinter Achill. Die Hauptfiguren sind so zusammengeschoben, dass Achill Troilos schon eingeholt hat und teilweise hinter den Pferden verschwindet, und Polyxena von den Pferdebeinen überschnitten wird. Durch diese Konzentration entsteht der Eindruck, dass es sich schon um die Tötung des Troilos handle, vgl. Zindel 1974, 57; dagegen spricht jedoch Achills Haltung der Lanze, die er nicht stoßbereit auf Troilos gerichtet hat. Die Nähe zwischen Achill und dem zurückgewandten Troilos ermöglicht den direkten Blick zwischen dem Täter und dem Opfer. Zindel deutet diesen Blick in Analogie zu dem zwischen Menelaos und Helena auf der Gegenseite als Ausdruck einer erotischen Beziehung, wie sie von späteren Autoren für Achill und Troilos überliefert wird, Zindel 1974, 57f. vgl. 63–65. 75–80. Der Blickkontakt zwischen Neoptolemos und Priamos zeigt jedoch, dass dieses Motiv auch als unmittelbare Bedrohung gedeutet werden kann. Lydos ist bei diesem Thema in besonderem Maße Klitias verpflichtet, vgl. Τιβέριος 1976, 87. 89; das zeigt sich an der als Metallgefäß charakterisierten Hydria mit den waagerechten Henkeln in Bauchhöhe, deren Form zur Zeit des Lydos schon antiquiert war (vgl. Fölzer 1906), dem Fehlen des Chitons unter dem Panzer des Achill (vgl. auf dem Klitiaskrater auch Ares und Aias; siehe hierzu auch Steininger 1996; Mangold 2000, 39) und dem kurzen, über beide Schultern gelegten Mantel der Polyxena, der bei Frauen im Werk des Lydos sonst nicht vorkommt, im Werk des Klitias jedoch üblich ist; vgl. Τιβέριος 1976, 57, der annimmt, dass dieser Mantel – in Angleichung an A – Polyxena als Tochter des Priamos kenntlich macht. Die verschleierte Frau oder Göttin hinter Achill ist nicht näher gekennzeichnet; erwogen wurden die Benennungen Thetis: Welcker 1864; Gerhard 1840 und 1843 (?); Overbeck 1853; Furtwängler 1885 (?); Schefold 1978, 207; Kossatz-Deissmann 1981 (?); Scaife 1995, 191; – Athena: Heidenreich 1951, 107; – oder Hekabe: Zindel 1974, 57 (?); vgl. Knittlmayer 1997, 84. Beim Tränken der Pferde bedarf das regelmäßig mitgeführte Handpferd des Troilos keiner besonderen Erklärung, vgl. Zindel 1974, 50f. und Kossatz-Deissmann 1981, 94, die dieses Motiv mit den archaischen ‚Reiterknappen' in Verbindung bringen. Der Hund ist in dieser Szene ungewöhnlich; er füllt den Raum zwischen den Beinen des Achill, gehört aber eher zu Troilos und erinnert daran, dass sich die Szene nicht auf dem Schlachtfeld abspielt. Zum ausgestellten Chiton des Troilos vgl. die Sch des Epitimos-Malers Kopenhagen 13966: Para 48; Τιβέριος 1976, Taf. 63 c. Zu dem Schuppenmuster im Schild des Achilleus: Lippold 1909, 413; von Lorentz 1937, 187. Zum Krobylos der Polyxena, der im Werk des Lydos sonst nicht üblich ist: Studniczka 1896, vgl. jedoch Apollon auf der Kolchoskanne: ABV 110, 37; Para 48.

Auf einer weiteren Darstellung des Troilosabenteuers von der Hand des Lydos auf einem unpublizierten Fragment eines SKr in Princeton (Acc.no. y1989-89), dessen Kenntnis ich D. von Bothmer und M. Padgett verdanke (Zuschreibung: R. Guy), wird Troilos nicht nur durch den Blick des Achill bedroht, sondern auch durch dessen Lanzenspitze, die seinen Oberkörper berührt, sowie durch das plastische Schildemblem des Achill, eine angreifende Schlange, die dem Knaben direkt ins Gesicht zu fahren scheint. Das breitere Bildfeld bietet auch mehr Raum als bei F 1685; erhalten ist hinter der verschleierten Frau ein abgewandt stehendes Mädchen, das wahrscheinlich wie auf anderen Darstellungen seine Hydria an einer Quelle füllte, vgl. z. B. Kossatz-Deissmann 1981, 81f. Nr. 291. 295 (Hinweis M. Padgett). In beiden Darstellungen des Lydos ist die Hydria eindeutig im Fallen wiedergegeben – bei F 1685 ist dieser flüchtige Moment durch das herausschwappende

Wasser noch betont –, während sie in anderen sf. Darstellungen schon den Boden erreicht hat bzw. zerbrochen ist, vgl. D. Wannagat in: P. Bol (Hrsg.), Zum Verhältnis von Raum und Zeit in der griechischen Kunst (2003) 60f. Dieses Motiv, das der dramatischen Zuspitzung des Geschehens dient, zeigt auch wieder, dass Lydos schon um die Mitte des 6. Jhs. über Erzähltechniken verfügte, die sich bei anderen Malern erst um 500 v. Chr. durchsetzten.

Der Tod des Troilos gehört zur Vorgeschichte der Ilias und war nach späteren Quellen eine Vorbedingung für die Eroberung der Stadt, siehe Kossatz-Deissmann 1981, 73. Die Kombination des Troilosabenteuers mit der Iliupersis auf der Berliner Amphora F 1685 dient als Argument dafür, dass dieses Tötungsmotiv schon in archaischer Zeit bekannt (Kossatz-Deissmann 1981, 73; Hedreen 2001, 157; Steiner 2007, 110), und vielleicht für die Beliebtheit des Troilosabenteuers verantwortlich gewesen sei (Scaife 1995, 189). Dieses Argument ist nicht sehr tragfähig, denn F 1685 ist außer einem römischen Sarkophag (Kossatz-Deissmann 1981, 86f. Nr. 355) das einzige Monument auf dem diese beiden Themen zusammen dargestellt sind. Ein inhaltlicher Zusammenhang der beiden Vasenbilder besteht außerdem schon darin, dass es in beiden Darstellungen um die Auslöschung des troischen Königshauses geht und zugleich um Freveltaten des Achilleus und seines Sohnes, vgl. Anderson 1997, 38–48. 197f.

Tafel 3, 2. Tafel 6, 1–2. Tafel 7, 1–4. Beilage 1, 3.

F 1698. Aus Vulci. 1837 durch Gerhard in Rom erworben.

Zeichnungen Gerhard'scher Apparat: XIV, 35 (auf der Zeichnung handschriftlich: „Vaso Campanari") und XIV, 84–85. Unter dem Fuß: AK. 625.

ABV 136, 54 („Group E"); 674 s. v. STESIAS; Add² 37. – Gerhard, Neuerworbene Denkmäler II 1840, 16–19 (Nr. 1643) Taf. IV (Beischriften). – L. Stephani, Der Kampf zwischen Theseus und Minotauros (1842) 37. 66–72. 81 Beil. IV Taf. I. – E. Gerhard, Etruskische und kampanische Vasenbilder (1843) 31–35. Taf. 22–23. – O. Jahn, Archäologische Beiträge (1847) 258–262, Anm. 17 (g). – Gerhard, AV III 1847, 37 Anm. 28 (c); 147 Anm. 48 (a); 151 Anm. 61. – J. Overbeck, Gallerie heroischer Bildwerke I. Die Bildwerke zum thebischen und troischen Heldenkreis (1853) 637f. (Nr. 125) Taf. 26, 16. – H. Heydemann, Iliupersis auf einer Trinkschale des Brygos (1866) 29 Anm. 4 (B). – W. Klein, AdI 49, 1877, 251 (a). 255–257. – C.I.G. IV (1877) 7691. – H. Heydemann, Satyr- und Bakchennamen, 5. HallWPr (1880) 14 Anm. 50. – A. Michaelis, AdI 52, 1880, 29. 31. – H. Luckenbach, Das Verhältnis der griechischen Vasenbilder zu den Gedichten des epischen Kyklos, Jahrbücher für classische Philologie, Hrsg. A. Fleckeisen, Suppl. 11 N.F. (1880) 503. – W. Klein, Die griechischen Vasen mit Meistersignaturen (1883) 20; ²(1887) 41f. – A. Schneider, Troischer Sagenkreis in der ältesten griechischen Kunst (1886) 176 Anm. 2 (a); 177. – Furtwängler 1885, 233–235. – K. Wernicke, Die griechischen Vasen mit Lieblingsnamen (1890) 27f. (Nr. 2). – W. Klein, Die griechischen Vasen mit Lieblingsinschriften (1890) 17; ²(1898) 33. – P. Kretschmer, Die griechischen Vaseninschriften ihrer Sprache nach untersucht (1894) 84 Anm. 1. – Roscher, ML III, 2 (1897–1909) s. v. Polyxena 2741f. Abb. 15 (Türk). – RE VI, 2 (1909) 1585 s. v. Exekias (C. Robert). – Roscher, ML IV, 2 (1909–1915) 976 s. v. Skamandrophilos (O. Höfer). – Pfuhl, MuZ I 1923, 298. 308. 327 Abb. 277. – Hoppin, Black-figured Vases 1924, 108 (Nr. 11). – K. Malkina, JdI 42, 1927, 162f. – H. Licht, Sittengeschichte Griechenlands. Ergänzungsband (1928) 62f. – Beazley, Sketch 1928, 29 (Nr. 2). – H. Payne, Necrocorinthia (1931) 345. – J.D. Beazley, BSA 32, 1931/32, 1. 6f. (Nr. 33). – Neugebauer 1932, 41. – W. Technau, Exekias (1936) 17. 23 (Nr. 2) Taf. 31. – D.M. Robinson – E.J. Fluck, A Study of Greek Love-Names (1937) 181f. (Nr. 259). – E. Buschor, Meermänner, SBMünchen (1941) 6. – J. Davreux, La légende de la prophétesse Cassandre (1942) 141f. (Nr. 62) Taf. 19 Abb. 36. – B. Neutsch, Exekias. Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 15, 1949/50, 52. – E. Homann-Wedeking in: G.E. Mylonas – D. Raymond (Hrsg.), Studies presented to David Moore Robinson on his seventieth birthday 2 (1953) 36. – S. Karouzou, The Amasis Painter (1956) 26. – K. Schauenburg, RM 71, 1964, 61. – K. Stähler, ÖJh 49, 1968–71, 102f. (verdrehte F-Nummer). – P. Colafranceschi Cecchetti, Decorazione dei costumi nei vasi attici a figure nere. Studi miscellanei 19, 1971–1972, 24 Taf. 35 (Nr. 97); Taf. 36 (Nr. 98). – J. Henle, Greek Myths. A Vase Painter's Notebook (1973) 25f. Abb. 17. – R.M. Boehmer, AA 1973, 171f. Abb. 32. – Brommer, VL ³1973, 228 (Nr. 16 a). – Boardman, ABFV 1974, 204 Abb. 93. – S. Patitucci Uggeri, NumAntCl 4, 1975, 55. 69 Anm. 23 (Nr. 54); 71 Anm. 34 (verdrehte F-Nummer). – Schefold, GuH 1978, 257f. Abb. 345. – LIMC I (1981) 340 s. v. Aias II Nr. 18; 350f. Taf. 254 (O. Touchefeu). – LIMC I (1981) 836 s. v. Antilochos I Nr. 37 (A. Kossatz-Deissmann). – S.B. Matheson, Greek Vases in The J. Paul Getty Museum 3, 1986, 103f. Abb. 2. – D. von Bothmer, AntK 30, 1987, 64. – C. Wieg (Hrsg.), Kassandra, Studioausstellung, Staatliche Galerie Moritzburg, Halle 1987, 6f. Abb. 1. – M. Moore in: The extramural sanctuary of Demeter and Persephone at Cyrene, Libya. Final Reports III (1987) Teil 2, 11 Nr. 30. – M. Robertson, Greek, Etruscan and Roman Vases in the Lady Lever Art Gallery, Port Sunlight (1987) 26. – H.R. Immerwahr, Attic Script (1990) 32 (Nr. 130). – M.L. Hart, Athens and Troy: The narrative treatment of the „Iliupersis" in Archaic Attic vase-painting, PhD Univ. of California, Los Angeles 1992 (1993) 100–104. 299f. (Nr. 18) Abb. 15. – J.B. Connelly in: P.J. Holliday (Hrsg.), Narrative and Event in Ancient Art (1993) 99 Anm. 39; 104 Anm. 58. – LIMC VII (1994) 432 s. v. Polyxene Nr. 18 (O. Touchefeu-Meynier). – LIMC VII (1994) 787 s. v. Skamandrophilos I (R. Vollkommer). – LIMC VII (1994) Add. 961 s. v. Kassandra I Nr. 59 (O. Paoletti). – H. Jackson, MedA 9/10, 1996/97, 55–58. 60. 62 Anm. 94; 68 (K11) Taf. 18, 1. – M. Mangold, Kassandra in Athen. Die Eroberung Trojas auf attischen Vasenbildern (2000) 41. 166 (II 4). – S. Mazzoldi, Cassandra, la vergine e l'indovina (2001) 40ff. 321 (Nr. 3). – G. Hedreen, Capturing Troy (2001) 25. 27. 161. 221f. 226 Abb. 4. – M. Recke, Gewalt und Leid (2002) 21f. 267 (Nr. 2) Taf. 8c. – U. Kästner,

CVA Beiheft I 2002, 137 Abb. 9. – H. Mommsen, CVA Beiheft I 2002, 31–34 Abb. 15. 15 a. – C. Servadei, La figura di Theseus nella ceramica attica (2005) 109, Nr. 06.00237 (CD). – B. Kreuzer, ÖJh 79, 2010, 152 f.

H 51 cm – Dm Körper 34,0–34,4 cm – Dm Fuß 18,6 cm – Dm Lippe 21,5 cm – Volumen 21 l.

Aus vielen Fragmenten zusammengesetzt. Fehlende Partien ausgefüllt und im gefirnissten Bereich farblich angeglichen; in den Bildfeldern nur beim Schild der Athena auf A die Kreisfläche ergänzt und schwarz angeglichen. Kanten am Fuß, den Henkeln und der Lippe bestoßen. Unter dem Fuß großes modernes Loch mit Raspelspuren. Oberfläche sehr schlecht erhalten, verkratzt und bestoßen, Firnis teilweise abgeblättert. Tongrundige Oberfläche weitgehend abgerieben, wobei auch Firnispartien, insbesondere bei den Beischriften, verlorengegangen sind. Farben nur noch in Spuren erkennbar; an den ursprünglich weißen Hautpartien der Frauen ist der Firnis gelblich grün verfärbt. Auf B große Fehlbrandpartie vom Fuß bis zur Lippe, im Bildfeld ist nur die r. Hälfte betroffen.

Bauchamphora Typ Proto-A. Senkrechter Fußrand, Streifen unter dem Strahlenkranz, seitliche Henkelränder und waagerechter Lippenring tongrundig. Unterseite und Innenfläche der Henkel gefirnisst; Hals innen 4,7 cm gefirnisst. Schmale rote Streifen: je einer am unteren und oberen Rand sowie in der Mitte der konkaven Oberfläche des Fußes, je zwei über dem Strahlenkranz und unter den Bildfeldern; einer an der Oberkante der Bildfelder, zwei einzelne um den Hals und je einer an der äußeren und inneren Lippenkante und auf der äußeren Kante der rechtwinklig aufgebogenen Henkelränder. Auf den seitlichen Henkelrändern auf A Efeuranken mit gewelltem Stengel und Punkten zwischen den Blättern, auf B Rosetten mit rotem Kern. Über den Bildfeldern auf A wechselständige Lotosblüten-Palmetten-Ranke (rot: Kerne der Palmetten und Kelche der Lotosblüten), auf B gegenständige Lotosblüten-Palmetten-Kette (rot: Kerne der Palmetten und Mittelblatt sowie Kelche der Lotosblüten und zum Teil deren Mittelblatt). Je eine Firnislinie als seitliche Bildfeldbegrenzung, die mit der schwarzen Fläche weitgehend verschmilzt. Standlinie in verdünntem Firnis. Die Helmbüsche auf A sind über die halbfertige Ornamentborte gezeichnet. Keine Verwendung der Relieflinie.

Darstellungen. A: Aias und Kassandra. Das Standbild der Athena, zu dem sich Kassandra flüchtet, ist weit ausschreitend mit erhobener Lanze und vorgestrecktem Schild im Typus der Promachos wiedergegeben. Es trägt einen Peplos (in den Quadraten ohne Ritzmuster jeweils eine Gruppe von vier weißen Pünktchen), darüber die Ägis mit Schlangensaum (rote Tupfen auf der Ägis und weiße Punktränder an der schrägen Borte) und einen roten Kappenhelm mit hohem Busch (weißer Rand am Träger); da ihr Oberkörper in Rückenansicht dargestellt ist, hängt die Ägis auf der falschen Seite, was aber zur Konvention geworden ist; ihr Schild, der die Mitte des Bildes einnimmt, hat einen breiten roten Rand und als Schildzeichen einen wolfsartigen Raubtierkopf mit spitzen Zähnen, einem Bart und vier Sichelflügeln im Nacken; der große Fisch in seinem Maul kennzeichnet das Mischwesen als Ketos. Oben auf dem Schild sitzt ein Käuzchen mit der Beischrift ΓΛΑΥΧΣ (γλαύξ). Zwischen Schild und Peplos: ΑΘΕΝΑΙΑ (Ἀθηναία); die letzten beiden Buchstaben, bei denen sich der Firnis abgelöst hat, sind an dem erhabenen Untergrund noch deutlich erkennbar. Von links kommt Aias in weitem Schritt mit drohend gezücktem Schwert (weißer Griff), und blickt mit leicht gesenktem Kopf auf Kassandra herab; sein l. Arm verschwindet hinter dem Schild der Athena. Er trägt einen Brustpanzer über einem auffallend kurzen Chiton, der den Penis frei lässt; hinter seinem Rücken hängt ein reich gemusterter Mantel (rote Partien), der teilweise mit Fransensaum bis zu den Kniekehlen reicht, teilweise bis zur Mitte der Oberschenkel, und in langen, nach oben schmäler werdenden Streifen ausläuft, die vor seinem Hals verknotet sind. Unter der r. Hand des Aias wird seine Schwertscheide sichtbar (weißer Riemen). Sein korinthischer Helm war rot, der hohe Busch reicht wie der der Göttin ins Ornament. Von seinem Namen sind nur die ersten beiden Buchstaben erhalten: ΑΙ[ΑΣ (Αἴας). Kassandra ist fliehend unter dem Schild der Göttin ins Knie gesunken, wobei sie den Kopf zurückwendet und die r. Hand abwehrend darüber hält. Sie ist nur notdürftig mit zwei kurzen Mantelteilen bekleidet; das eine hängt über ihrem l. Unterarm, das andere führt von der l. Schulter im Bogen über die Brust und hängt hinter der r. Schulter herab (Hauptpartie jeweils rot). Ihre weitgehende Nacktheit war durch die weiße Hautfarbe ursprünglich sehr auffällig. Links von ihr Reste der Beischrift: ΚΑΤΑΝΔ[ΡΑ (Κατάνδρα) (linksläufig von oben nach unten); von den ersten sechs Buchstaben sind deutliche Reste erhalten. Hinter Aias werden Polyxena, Kassandras Schwester, und ein Knabe Zeugen des Frevels. Die Beischrift ΠΟΛΥΧΣΕΝΕ (Πολυξένη) ist vollständig erhalten, während von dem Namen des Knaben heute nur noch die vier ersten und die drei letzten Buchstaben ΑΝΟΙ[. .] ΧΟΣ erkennbar sind. Furtwängler 1885 hat ΑΝΘΙΛΟΧΟΣ (Ἀνθίλοχος) gelesen, was die alte Aufnahme zu bestätigen scheint. Polyxena trägt einen Peplos mit breitem Mittelstreifen, roter Brust- und Gesäßpartie und ein rotes Haarband, der Knabe ist nackt. Beide haben die Arme mit geschlossenen Händen (soweit erkennbar) leicht angewinkelt gesenkt, bekunden aber sonst keine Anteilnahme. Am r. Bildrand entfernt sich umblickend ein bärtiger Krieger mit der gut lesbaren Beischrift ΣΚΑΜΑΝΔΡΟΦΙΛΟS (Σκαμανδρόφιλος). Er trägt einen Panzer (rote Ränder an den Armlöchern und am unteren Rand) über dem Chiton (weiße Punktreihe am Saum), Beinschienen und einen korinthischen Helm mit breitem rotem Band um die Kalotte. Seine Hände hält er beide geschlossen vor dem Leib, sein Gesicht wird von dem Arm der Athena verdeckt. Senkrecht am Bildrand die Lieblingsinschrift ΣΤΕΣΙΑΣΚΑ[ΛΟΣ (Στησίας καλός) (Abb. 1).

B: Theseus' Kampf gegen Minotauros zwischen zwei Frauen und zwei Jünglingspaaren. Minotauros ist fliehend aufs Knie gesunken, wobei er den Stierkopf zurückwendet, den Theseus mit der l. Hand festhält (geschlossene Hand vor dem Kopf), während er ihn mit dem Schwert durchbohrt, dessen Spitze unter dem Backenknochen hervorkommt. Minotauros hält in jeder Hand einen großen roten Stein. Theseus ist bärtig und hat lang herabfallende

Haarsträhnen und kurze Stirnhaare. Er trägt einen Chiton (unterer Teil und Partien um die Armausschnitte rot) und darüber eine Nebris, die von einem roten Gürtel zusammengehalten wird (Schwertgurt, Griff und Zungen weiß). Über Theseus Kopf ist die Beischrift ΘΕΣΕΥΣ (Θησεύς) an den erhabenen Resten der Buchstaben deutlich zu erkennen, vom Firnis ist nur der Punkt in Inneren des Thetas erhalten. Die Beischriften zwischen den Beinen des Theseus und vor seinem l. Arm scheinen keinen Sinn zu ergeben. Rechts von der Kampfgruppe steht Ariadne, die in der erhobenen Rechten einen runden roten Gegenstand hält, der über der Hand zu schweben scheint, so dass er einen Stiel gehabt haben muss. Sie trägt einen Peplos mit offenen Gewandteilen darüber (rot: Partie vor der Brust und am Gesäß, Gürtel, Haarband). Über dem Kopf der Ariadne Reste der Buchstaben API[.]ΛNE (Ἀριάγνη) erkennbar. Links von der Kampfgruppe eine ähnliche Frau, die aber nur ihre Unterarme mit geschlossenen Händen angewinkelt hat, aber nichts hält. Ihr Peplosoberteil ist rot, in den freien Quadraten des karierten Rockteils große Rosetten (roter Kern, weiße Punktkränzchen). Zwischen ihren Händen Reste von drei nicht identifizierbaren Buchstaben. Auf beiden Seiten am Bildrand ein Jünglingspaar. Die Beiden gehen nebeneinander, sind unbekleidet und haben lange Haare (im Vordergrund jeweils rot). Sie haben ihre Arme mit geschlossenen Händen verschieden hoch angewinkelt (der Jüngling in Hintergrund hat jeweils einen Arm erhoben, der von der Frau vor ihm verdeckt wird), wodurch ihre Spannung und Angst vor dem Ausgang des Kampfes zum Ausdruck kommt. Vor dem l. Jünglingspaar eine relativ gut erhaltene aber sinnlose Beischrift, vor dem r. Paar Reste von zwei Buchstaben. Am r. Bildrand Reste einer senkrechten Beischrift, die sich nicht entziffern lässt (Abb. 2).

Um 550. E-Gruppe (Beazley).

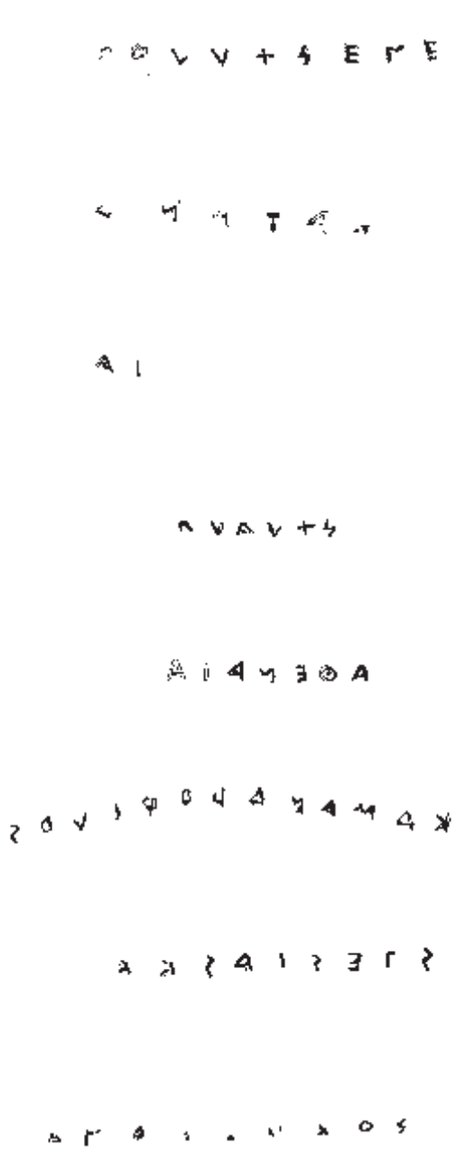


Abbildung 1 Inv. F 1698 (1:1)

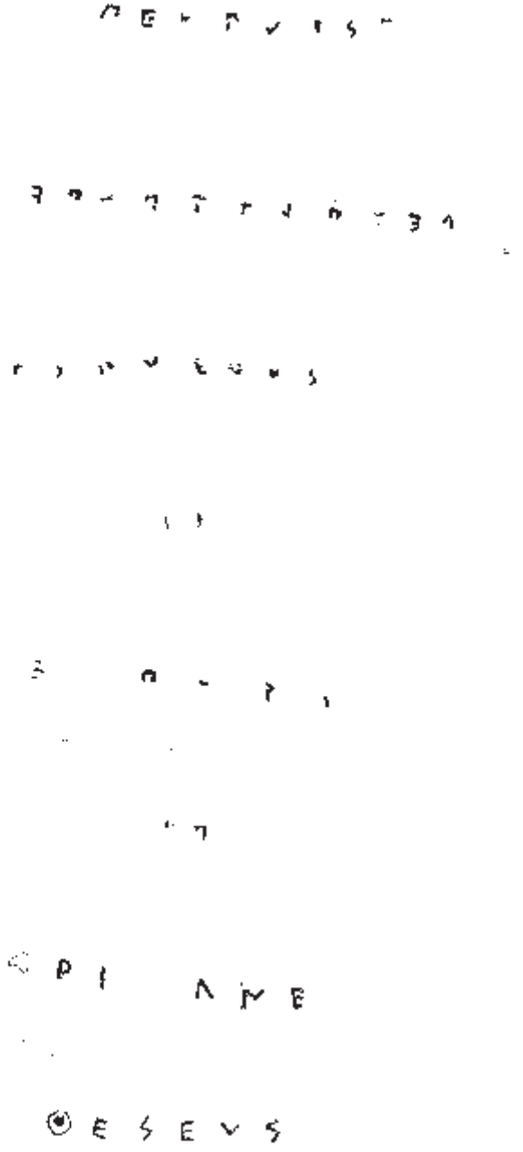


Abbildung 2 Inv. F 1698 (1:1)

Zur Gefäßform: Die beiden Berliner BAm F 1698 und F 1699, hier S. 108 Beilage 15, gehören zu den frühesten Beispielen des Bauchamphorentypus A. Dieser wurde vermutlich in der E-Gruppe unter dem Einfluss des Töpfers Exekias entworfen, siehe Mommsen 2002, 29–34. vgl. Moore 1987; zunächst in einer vorkanonischen Form mit kantiger Fußscheibe, die ohne Zwischenring am Gefäßkörper ansetzt, und mit im Querschnitt annähernd rechteckigen Henkeln, die verschiedene Ornamente auf den Seitenrändern tragen (teilweise auch auf der konkaven Außenseite), während die Palmette am unteren Henkelansatz noch fehlt. In demselben Zeitraum tritt der Bauchamphorentyp A auch im Werk des Amasis (siehe hier zu V.I. 3210, S. 111 Beilage 17, 3) und des Malers von Berlin 1686 (ABV 296, 1 und 3; bei 2 ist der Fuß ergänzt) auf, wo allerdings schon der zweistufige Fuß mit dem Torus um die kantige Fußscheibe und die rechtwinklig aufgebogenen Henkelränder ausgebildet sind, die später zur Regel werden. F 1698 und F 1699, Beilage 15, sind einander so ähnlich, dass sie demselben Töpfer zugewiesen werden können. Es gibt jedoch keine Anhaltspunkte, dass Exekias dieser Töpfer war, was als Möglichkeit aber auch nicht ausgeschlossen werden kann, vgl. unten ‚Zur möglichen Töpfersignatur'. Die Stücke sind größer, weniger spannungsreich gegliedert und im Detail weniger zierlich als die von Exekias signierten Amphoren in der E-Gruppe; die rechtwinklig aufgebogenen Henkelränder entsprechen schon der Standardform, vgl. Mommsen 2002, 32 Abb. 12a und 15a. Zum kantigen Scheibenfuß: ebenda 36 Anm. 46.

Zu den Ornamenten: Die Rosetten auf den Henkelkanten der B-Seite sind auch vorkanonisch, sie finden sich in der E-Gruppe noch bei F 1699, hier Beilage 15; – London B 194: ABV 136, 56; – Kassel T 384: ABV 137, 57; – Budapest 9132: ABV 137, 58; – ebenso im Œuvre des Malers von Berlin 1686, bei London B 197: ABV 296, 1. Die Efeuranke, die später in leicht veränderter Ausführung zum Standardornament des Typus A wird, findet sich in der E-Gruppe nur auf der A-Seite von F 1698; etwa gleichzeitig auch bei den beiden Amphoren des Malers von Berlin 1686 in Orvieto und Philadelphia (ABV 296, 2 und 3). Unterschiedliche Ornamente auf den Henkelkanten derselben Amphora sind selten, vgl. die frühe Exekiasamphora Orvieto Faina 2748 (ABV 144, 9) mit einem Mäander auf A und einer Efeuranke auf B; diese Amphora muss ebenfalls zum vorkanonischen Typus A gerechnet werden, da auch die Palmette am Henkelansatz fehlt und die Seitenränder der Henkel noch sehr schmal sind (leider fehlen Fuß und Mündung). Unterschiedliche Ornamentleisten über den Bildfeldern A und B sind in der E-Gruppe nicht ungewöhnlich. Die wechselständige Lotosblüten-Palmetten-Ranke mit vereinfachter Rankenführung auf A ist das häufigste Ornament in dieser Gruppe und auch bei den Zeitgenossen sehr beliebt; vgl. hier S. 22. Auch die gegenständige Lotosblüten-Palmetten-Kette über B ist kein seltenes Ornament; in ähnlicher Ausführung kehrt sie jedoch in der E-Gruppe nur bei London B 147 (ABV 135, 44) wieder; vgl. beim Maler von Berlin 1686: London B 197 (ABV 296, 1) und Orvieto Faina 2702 (ABV 296, 2).

Zur Gruppe: Beazley 1931/32; ABV 133–138; Para 54–57; Add² 35–37; Beazley, Development ²1986, 63–64; Patitucci Uggeri 1975, 55–72. Die Chronologie der E-Gruppe, die Beteiligung verschiedener Maler und Töpfer und das zeitliche Verhältnis zu Exekias sind noch weitgehend ungeklärt; vgl. N. Kunisch, CVA Bochum 1, 30 zu Taf. 18, 1–2, der mich irrtümlich mit der Meinung zitiert, die ganze Gruppe stamme von einem einzigen Maler; es war Beazley 1931/32, 4 der sagte: „Most of these vases will be by one hand". Die beiden Berliner Amphoren F 1698 und F 1699, hier Beilage 15, gehören zu den wenigen Vertretern der E-Gruppe, die eine deutliche Beziehung zu Exekias haben, siehe Mommsen 2002, 29–36 ‚Stesias-Gruppe'.

F 1698 wurde von Klein 1877 vor allem auf Grund der Lieblingsinschrift für Stesias (s.u.) dem Exekias zugewiesen, was Robert 1909, Hoppin 1924, Beazley 1928 und Karouzou 1956 zunächst übernommen haben; Malkina 1927 sah nähere Beziehungen zur Werkstatt des Taleides. Beazley 1931/32 hat die Zuweisung an Exekias sehr bald revidiert und die Amphora F 1698 seiner neu zusammengestellten E-Gruppe zugewiesen. Technaus ‚Maler der Athenageburt', dem er außer den Berliner Amphoren F 1698 und F 1699 noch 17 weitere Vasen zugewiesen hat (Technau 1936, 23f.), konnte sich dagegen nicht durchsetzen. Eine Gegenüberstellung mit Darstellungen gleichen Themas in der E-Gruppe, z.B. Aias und Kassandra auf München 1380 (ABV 135, 34) und Theseus und Minotauros auf Würzburg 248 (ABV 134, 18) oder London B 205 (ABV 136, 55), macht die Zugehörigkeit zur E-Gruppe offenkundig, obwohl die sehr umständliche und detailreiche Zeichenweise sowie die zahlreichen Beischriften in dieser Gruppe ungewöhnlich sind. Diese Eigenheiten verbinden F 1698 mit den Amphoren Louvre F 53 (ABV 136, 49) und Toledo 80.1022 (CVA 2 Taf. 81–83), die beide von Exekias als Töpfer signiert sind und auch eine Kalos-Inschrift für Stesias haben; in diesen Zusammenhang gehört auch die Amphora London B 147 (ABV 135, 44), deren Töpferarbeit ebenfalls Exekias zugewiesen werden kann, siehe Mommsen 2002, 30–32. Die Beischriften sind bei F 1698 etwas zierlicher, aber in der Anbringung und den Buchstabenformen so übereinstimmend mit den drei genannten Amphoren, dass sie höchstwahrscheinlich von derselben Hand stammen, vielleicht sogar von Exekias selbst, vgl. Immerwahr 1990. Auch die Figurenbilder haben eine auffallende Verwandtschaft mit Werken des Exekias, erscheinen bei F 1698 jedoch steifer und sogar etwas unbeholfen, wie von der Hand eines noch ungeübten Zeichners (Gewand der Kassandra und Mantel des Aias); die schlechte Erhaltung erschwert einen näheren Vergleich.

Zur Kalos-Inschrift: Die Beischrift Στεσίας καλός ist wahrscheinlich die früheste der bisher bekannten Lieblingsinschriften. Der Kalosname Stesias kommt nur in der E-Gruppe vor: außer bei F 1698, bei den beiden Amphoren mit der Töpfersignatur des Exekias, Louvre F 53 (ABV 136, 49) und Toledo 80.1022 (CVA 2 Taf. 81–83), und bei der Amphora früher Paris, Slg. Seillière (ABV 133, 9), die vor einigen Jahren im Kunsthandel wieder aufgetaucht ist: Royal-Athena Galleries, Art of the Ancient World XII, 2001, Lot 183 (F.W. Price hat mir freundlicherweise bestätigt, dass am äußeren Schildrand des Geryoneus noch Spu-

ren der ursprünglich weiß aufgemalten Stesias-Kalos-Inschrift zu erkennen sind). Zu Stesias siehe Robinson und Fluck 1937, 181 f. (Nr. 259). Da es sich um einen seltenen Namen handelt, wurde er mit dem Stesias einer Grabinschrift identifiziert, in der Diodoros den Tod seines Sohnes Stesias beklagt: IG I³ 1215 (I² 987); W. Peek, Griechische Grabgedichte (1960) Nr. 33. Die Porosbasis mit der Grabinschrift wird ins letzte Viertel des 6. Jhs. datiert, siehe M. J. Osborne und S. G. Byrne (Hrsg.), A Lexicon of Greek Personal Names, II Attika (1994) s. v. Stesias.

Zur möglichen Töpfersignatur: Im CIG 1877 wird vermutet, dass sich auf beiden Seiten eine Exekias-epoiesen-Signatur befand. Diese Möglichkeit besteht nur für die Beischrift am r. Bildrand von B, die sich wegen ihrer schlechten Erhaltung nicht mehr entziffern lässt. Die Beischriften auf B sind weitgehend abgerieben, aber auch die besser erhaltenen Buchstabenreihen, wie die senkrechte Beischrift vor dem Jünglingspaar am l. Bildrand und die Beischrift zwischen Theseus und Ariadne sind keine lesbaren Beischriften; ausgenommen sind auf dieser Seite nur die Namen von Theseus und Ariadne über ihren Köpfen. Zum Charakter der sinnlosen Beischriften vgl. in der E-Gruppe Würzburg L 248: ABV 134, 18.

Zu den Darstellungen. A: Nach der Iliupersis des Arktinos hat der lokrische Aias Kassandra gewaltsam vom Kultbild der Athena weggerissen, wobei dieses umgeworfen wurde. Als die Griechen ihn für den Frevel steinigen wollten, rettete er sich seinerseits zum Altar der Athena. Zu den Quellen siehe Mangold 2000, 36–38; Mazzoldi 2001, 31–40. Zur Forschungsgeschichte: Mangold 2000, 34 f. seither: Mazzoldi 2001, 31–61; Hedreen 2001, 22–32; Recke 2002, 20–31; ein zuverlässiger Katalog der attischen Vasenbilder ebenda 267–271. Die beiden frühesten attischen Darstellungen des Themas auf der Sch des Kassandra-Malers im Brit. Mus. B 379 und auf der Lydosamphora Louvre F 29 (Recke 2002, 267 Nr. 1 und 5) stimmen mit den peloponnesischen Schildbandreliefs (Paoletti 1994, 961 Nr. 48–55 Taf. 673 f.) darin überein, dass Kassandra den Arm um eine Athenastatue im Palladiontypus legt und Aias sie am anderen Arm oder an den Haaren packt, um sie fortzureißen. F 1698 überliefert den Frevel des Aias dagegen in einem neuen Bildschema mit Athena im Promachostypus, das um die Mitte des 6. Jhs. aufkommt und für die att. sf. Darstellungen bis ins späte 6. Jh. bestimmend bleibt. Die weit ausschreitende Promachos mit erhobener Lanze und vorgestrecktem Schild, wie wir sie von den panathenäischen Amphoren kennen, ist für die bildliche Wiedergabe des Mythos denkbar ungeeignet. Kassandra kann ihren Arm nicht um diese ausladende Figur schlingen und der große, frontal wiedergegebene Rundschild der Göttin zwingt den Maler, Kassandra weitgehend verdeckt oder unnatürlich klein darzustellen und ermöglicht auch nicht, zu zeigen wie Aias sie am Arm oder an den Haaren packt. Offensichtlich wird hier die Gestaltung des Mythos durch eine neue, spezifisch attische Vorstellung vom ‚Kultbild' der Athena dominiert. Zu der sehr umstrittenen Frage nach einem archaischen Kultbild der Athena Promachos, siehe zusammenfassend H. A. Shapiro, Art and Cult under the Tyrants in Athens (1989) 27–29; B. S. Ridgway in: J. Neils, Goddess and Polis (1992) 127–131; W. Oenbrink, Das Bild im Bilde (1997) 208–212; M. Bentz, Panathenäische Preisamphoren AntK 18. Beih. (1998), 41–43; vgl. Connelly 1993, 108 f. und hier zu F 1686, Tafel 8, 1. Bei dem neuen sf. Bildschema entsteht der Eindruck, dass Aias nicht Kassandra angreift, sondern Athena selbst entgegentritt, die ihre erhobene Lanze gegen ihn richtet. Hieran hat sich die Kontroverse entzündet, ob Athena in diesen Bildern als Statue aufzufassen ist oder ob sie persönlich in das Geschehen eingreift; siehe zusammenfassend Oenbrink, a. O. 34–42; Mangold 2000, 59 f. Da das Kultbild der Athena die Voraussetzung für die Verletzung des heiligen Asyls und damit ein wesentliches Element der Erzählung ist, lässt sich m. E. der Standpunkt, dass mit der immer gleichartig dargestellten Promachos ein Kultbild gemeint sei, das auch umfallen kann, überzeugender vertreten; siehe zuletzt Hedreen 2001, 24–32; F. Hölscher in: J. Mylonopoulos (Hrsg.), Divine Images and Human Imaginations in Ancient Greece and Rome (2010) 113–116. Die betonte Konfrontation von Aias und Athena, bei der Kassandra in eine Nebenrolle gedrängt wird, verdeutlicht eher, dass es sich hier weniger um einen Frevel an Kassandra als um ein Sakrileg gegen die Göttin handelt.

Ein weiteres viel diskutiertes Problem betrifft die unzulängliche Bekleidung der Kassandra. Ihre Vergewaltigung durch Aias ist erst in hellenistischer Zeit überliefert, so dass sich die Frage stellt, ob dieses Motiv später hinzugefügt worden ist oder ob die Nacktheit der Kassandra schon in archaischer Zeit den Charakter der erotischen Bedrohung verrät; vgl. Hedreen 2001, 23 f. Zu anderen Deutungen ihrer Nacktheit siehe Oenbrink a. O. 34. 37; Jackson 1996/1997, 57–67; Mangold 2000, 60–62; Recke 2002, 22 f. – F 1698 ist als eines der frühesten Beispiele des neuen Bildschemas und mit den umfangreichen Beischriften von besonderem Interesse (Jacksons Datierung nach der Princeton-Gruppe ist nicht überzeugend, Jackson 1996/97, 55 f. Anm. 6; 68). In der E-Gruppe ist das Thema noch in zwei späteren vereinfachten Darstellungen in sehr ähnlichem Schema überliefert: Recke 2002, 267 Nr. 3. 4, bei denen Athena aber nicht mehr mit beiden Fußsohlen auf dem Boden steht; zum erhobenen Fuß vgl. Shapiro a. O. 28; E. A. Mackay, Tradition and Originality: A Study of Exekias (2010) 146 f. Gegenüber den zahlreichen sf. Darstellungen der Folgezeit ist Kassandra auf den Darstellungen der E-Gruppe noch nicht unnatürlich klein, wird kaum vom Schild verdeckt, und Aias wendet sich Kassandra zu, indem er hinter dem Schild nach ihren Haaren greift, was sie mit der erhobenen Hand abzuwehren versucht. Zur Ergänzung von Aias l. Arm vgl. Recke 2002, 267 Nr. 13 Taf. 9 b.

Auf F 1698 A sind alle Figuren inschriftlich benannt. Ungewöhnlich ist der Name Κατάνδ[ρα, nach Gerhard 1843, 33, ein Dorismus. Πολυξένε, die Schwester der Kassandra, ist in diesem Zusammenhang sinnvoll, obwohl ihre Teilnahmslosigkeit unpassend erscheint; eine ähnliche Frauenfigur kehrt auch auf anderen Darstellungen hinter Aias wieder: Recke 2002, 267 Nr. 3. 9². 10. 13. Der Knabe vor Polyxena mit der Beischrift Ἀνθί[λο]χος ist dagegen unerklärlich, denn ein Antilochos ist auf trojanischer Seite nicht überliefert, vgl. Kossatz-Deissmann 1981, auch hat

die Knabenfigur keine überzeugende Parallele auf anderen Kassandrabildern, vgl. Recke 2002, 268 f. Nr. 17. 22 (attisch ?). 37. Der Name Σκαμανδρόφιλος, Skamanderfreund, ist einzigartig, siehe Vollkommer 1994, aber der waffenlose Trojaner am r. Bildrand, der sich zögernd entfernt und dabei beide Fäuste vor den Leib hält, kehrt mehrfach in auffallend ähnlicher Haltung in diesem Zusammenhang wieder (Recke 2002, 267 f. Nr. 3. 4. 6. 9². 12. 17. 22². 24), so dass vielleicht doch eine bestimmte, der Kassandra nahestehende Person gemeint sein könnte; Gerhard 1843, 32 schlägt vor, dass es sich um den Verlobten der Kassandra, Koroibos, handeln könnte, vgl. LIMC VI (1992) 103 s. v. Koroibos I (E. D. Serbeti) oder um ihren Zwillingsbruder Helenos, Gerhard 1847, 151 Anm. 61; vgl. LIMC VIII (1997) 613 f. s. v. Helenos (N. Icard-Gianolio). Beide waren in der Iliupersis des Polygnot in der Lesche der Knidier dargestellt, Paus. X 25, 5 und 27, 1; Skamandrophilos wäre dann jeweils ein Zweitname, so wie Skamandrios für Astyanax, Hom. Il. 6, 402 f. Wahrscheinlicher ist jedoch, dass sich der Maler bei der Benennung der Nebenfiguren nicht an eine literarische Vorlage gehalten hat. Ein Trojaner, der unentschlossen ist, ob er fliehen oder Kassandra zu Hilfe eilen soll, ist in dieser Situation durchaus sinnvoll und ebenso auch der Name, der ihn als Trojaner kennzeichnet. Zu der kleinen Volute über der Stirn dieses Mannes vgl. Recke 2002, 268 Nr. 17; K. Friis Johansen, ActaArch 31, 1960, 131 Abb. 4; 138; Graef – Langlotz I 1925, Taf. 103 Nr. 2509. – Die inschriftliche Benennung des Käuzchens, γλαύξ, ist einzigartig; zur Benennung von Gegenständen und Tieren, siehe Kretschmer 1894, 83 f. Das Käuzchen auf dem Schildrand der Athena, das bei diesem Thema noch zweimal vorkommt (Recke 2002. 267 Nr. 6 Taf. 8 a und Nr. 11), findet sich auch bei der isoliert dargestellten Athena Promachos: z. B. M. Moore, MetrMusJ 42, 2007, 36 Abb. 23; H. A. Shapiro, Art and Cult under the Tyrants in Athens (1989) Taf. 11 e; E. Böhr, Der Schaukelmaler (1982) Taf. 88 A; Graef – Langlotz I 1925, Taf. 103 Nr. 2509. Zur Eule bei Athena, siehe Kreuzer 2010, 121–131. – Zu dem Schildemblem der Athena siehe Buschor 1941; E. Kunze-Götte, CVA München 8, 44 zu Taf. 386, 3; R. Attula hat mir freundlicherweise einen Auszug aus ihrer ungedruckten Dissertation ‚Schildzeichen in der griechischen Vasenmalerei' zur Verfügung gestellt. Der Ketoskopf auf F 1698 ist in seiner sorgfältigen Ritztechnik und mit dem Fisch im Maul singulär und ist das älteste bekannte Ketos-Schildzeichen, vgl. Robertson 1987. Zu dem wolfsartigen Kopf mit Bart und dem Fisch vgl. den korinthischen Pinax Berlin F 780: AD I Taf. 7, 26; LIMC VIII (1997) Suppl. s. v. Ketos 732 Nr. 17 Taf. 497 (J. Boardman). Zur Verbindung des Wolfskopfes mit einem Fischschwanz siehe die Lek. Syrakus 33 501: Haspels, ABL 1936 Taf. 42, 4. Spätere Beispiele sind im Sf. vereinfachend mit weißer Deckfarbe gezeichnet; sie haben meist einen aufgerissenen Rachen und die Sichelflügel sind zu Voluten stilisiert vgl. hier F 1850, Tafel 47, 1. Dem Ketos von F 1698 am ähnlichsten ist das Schildzeichen des Geryoneus auf einer Amphora der E-Gruppe ehemals Baden, Slg. Roš: ABV 133, 5; H. Bloesch, Antike Kunst in der Schweiz (1943) 42–45 Taf. 14–17. Zu dem ungewöhnlichen Mantel des Aias, dessen Enden vor dem Hals verknotet sind, vgl. die Mäntel von zwei Kriegern unter den Henkeln der Exekiasschale in München: ABV 146, 21; CVA 13 Farbtafel 2; oder den Mantel der Athena auf der Amphora des Malers von Berlin 1686, London B 197: ABV 296, 1; CVA 3 Taf. 41, 1.

B: Zum Kampf zwischen Theseus und Minotauros siehe allgemein LIMC VII (1994) 940–943 s. v. Theseus (S. Woodford); seither: E. A. Szufnar, Theseus and the Minotaur: A Question of Iconography in Greek Vase Painting (1995); Servadei 2005, 92–118. Das Thema, das in der peloponnesischen Kunst schon früher dargestellt wurde, ist um 570/60 v. Chr. vermutlich vom Prometheus-Maler in das attische Repertoire eingeführt worden, siehe J. Kluiver, The Tyrrhenian Group of Black-Figure Vases (2003) 103 f. In der zweiten Hälfte des 6. Jhs. wurde der Kampf zwischen Theseus und Minotauros zu einem der beliebtesten Themen, vor allem zwischen 550 und 530, wobei die E-Gruppe mit 19 Darstellungen einen entscheidenden Anteil an der Verbreitung des Themas hatte, siehe die Graphiken bei Servadei 2005, Taf. 28–30 (Verfolgung, Kampf und Tötung getrennt); Servadei (S. 256) stellt 23 Darstellungen der E-Gruppe zusammen, von denen jedoch die Nummern 06.00235. 240. 258. 261 nur in die Nähe der E-Gruppe gehören. Im Kampfschema der E-Gruppe ist Minotauros vor Theseus ins Knie gesunken, wobei er seine Beine entweder nach links zu Theseus, oder nach rechts zur Flucht gewendet hat. Theseus hält den Gegner nie am Horn oder am Handgelenk wie in anderen Darstellungen, sondern greift mit dem l. Arm über seinen Nacken nach dem Kopf oder der Brust des Untieres, während er ihm das Schwert in den gesenkten Kopf oder die Brust sticht; seltener bedroht er ihn nur mit dem Schwert. Minotauros hat in der E-Gruppe nie einen Schwanz, aber er hält in einer oder beiden Händen regelmäßig einen Stein. Theseus ist meist bärtig und sein Haar ist häufig zu einem Krobylos aufgebunden. Die Kampfgruppe wird in der Regel von zwei unbärtigen nackten Kouroi und zwei Koren im Peplos gerahmt. Es sind Vertreter der athenischen Kinder, deren Leben vom Ausgang des Kampfes abhängt; um auf ihre größere Zahl hinzuweisen, die nicht ins Bildfeld passt, sind die Kouroi gelegentlich verdoppelt wie auf F 1698; vgl. hier F 1699 (links), Beilage 15. – New York 41.162.143 (rechts): ABV 134, 25. – Tarquinia RC 7170 (rechts und links): ABV 134, 24. – Würzburg L 248 (rechts): ABV 134, 18. Auf F 1698 ist die weibliche Figur rechts von der Kampfgruppe durch eine Inschrift als Ariadne bezeichnet. Zu der Namensform Ariagne siehe Gerhard 1843, 33 (der Buchstabe Λ war anscheinend nie zu einem Δ geschlossen); vgl. die Pel des Chicago-Malers, Palermo 1109: ARV 630, 24 A; Para 399. Inschriftlich benannt ist Ariadne in diesem Zusammenhang auch auf der Hy des Prometheus-Malers Leiden PC 47: ABV 104, 126; Kluiver a. O. 150 (Nr. 35); CVA 1 Taf. 4; – auf der Sch des Archikles und Glaukytes: ABV 163, 2; CVA München 11 Taf. 6; – sowie auf einer chalkidischen Hy im Louvre F 18: LIMC III (1986) 1054 s. v. Ariadne Nr. 25 Taf. 728 (W. A. Daszewski). Der runde Gegenstand über Ariadnes erhobener Hand, ist auch am Original nicht deutlich zu erkennen. Ein Knäuel mit dem Faden der Ariadne ist zweifellos auf dem KlitiasKr: ABV 76, 1; LIMC III (1986) 1056 s. v. Ari-

adne Nr. 48 Taf. 729 (W. A. Daszewski), und auf der Sch des Archikles und Glaukytes a. O. dargestellt; zum Faden der Ariadne: F. Brommer, AA 1982, 69–74. Auf F 1698 scheint Ariadne den Gegenstand jedoch an einem Stiel zu halten, so dass hier vielleicht eher ein Spinnrocken in Frage kommt; vgl. z. B. M. Iozzo, La Collezione Astarita nel Museo Gregoriano Etrusco I, 1. Ceramica greca a figure nere di produzione non attica (2012) 30 Taf. 6, 2; P. Badinou, La laine et le parfum (2003) Taf. 80 (A 136). Einen ähnlichen gestielten Gegenstand hält auch die Frau hinter Theseus auf einer pseudopanathenäischen Amphora der E-Gruppe im Hamburger Kunsthandel: H. Termer, Kunst der Antike, Galerie Neuendorf 22. Nov. – 20. Dez. 1978 (Nr. 5); BAPD 6540.

TAFEL 4

Tafel 4, 1–2. Siehe Tafel 3, 1.

TAFEL 5

Tafel 5, 1–5. Siehe Tafel 3, 1.

TAFEL 6

Tafel 6, 1–2. Siehe Tafel 3, 2.

TAFEL 7

Tafel 7, 1–4. Siehe Tafel 3, 2.

TAFEL 8

Tafel 8, 1. Tafel 10, 1–2. Farbtafel 2, 2. Beilage 2, 1.

F 1686. Aus Vulci (Ponte dell'Abbadia). Früher Slg. Dorow und Magnus, 1831 erworben.

Zeichnung Gerhard'scher Apparat: IX, 26a–b. Unter dem Fuß: D M 18 (= Dorow-Magnus 18)

ABV 296, 4 („The Painter of Berlin 1686"); Para 128; Add² 77. – K. O. Müller, Handbuch der Archäologie der Kunst (1830) § 371, 8. – E. Gerhard, Rapporto volcente, AdI 3, 1831, 134 Anm. 190. – Levezow, Verzeichnis 1834, 110f. (Nr. 626) Taf. I (Beischriften). – Gerhard, Bildwerke 1836, 198f. (Nr. 626). – H. A. Müller, Panathenaica (1837) 53f. 114 Anm. 16. – E. Gerhard, Etruskische und kampanische Vasenbilder (1843) 5–7 Taf. 2–3. – O. Jahn, De antiquissimis Minervae simulacris atticis (1866) 13–15 Taf. II, 1. – A. Baumeister, Denkmäler des klassischen Altertums I (1885) 210 Abb. 164. – Furtwängler 1885, 224f. – V. Duruy, Histoire des Grecs I (nouv. éd. 1887) 467. – O. Rayet – M. Collignon, Histoire de la céramique grecque (1888) 104–106 Taf. 7. – J. E. Harrison, Mythology and Monuments of Ancient Athens (1890) 457f. Abb. 53. – F. Hauser, JdI 8, 1893, 97 Anm. 11. – L. Adamek, Unsignierte Vasen des Amasis. Prager Studien 5 (1895) 37–41. – L. R. Farnell, The Cults of the Greek States (1896) 336 Taf. XV c. – P. Wolters, JdI 13, 1898, 20 Anm. 9. – G. Karo, JHS 19, 1899, 138. – G. Perrot, Histoire de l'art dans l'antiquité VIII (1903) 610f. Abb. 306. – Daremberg-Saglio s. v. Minerva (1904) 1925 Abb. 5061 (G. Fougères). – E. Petersen, Athen (1908) 46 Abb. 23. – G. von Brauchitsch, Die panathenäischen Preisamphoren (1910) 172. – J. Klein, Der Kranz bei den alten Griechen, Beigabe zum Jahresber. des K. human. Gym. Günzburg (1912) 24.– D. Le Lasseur, Les déesses armées dans l'art classique grec et leurs origines orientals (1919) 68 Abb. 33; 101. – S. Eitrem, Beiträge zur griechischen Religionsgeschichte III. Skrifter utgit av Videnskapsselskapet i Kristiania. II. Hist.-Filos. Klasse 1919. No. 2 (1920) 76. 94. – Pfuhl, MuZ I 1923, 265. – Hoppin, Black-figured Vases 1924, 41 Nr. 10. – A. Rumpf, Die Religion der Griechen, Bilderatlas zur Religionsgeschichte 13/14 (1928) Xf. Abb. 153–154. – J. D. Beazley, CVA Oxford 2 (1931) 98. – J. D. Beazley, BSA 32, 1931/32, 10 Nr. 1. – Neugebauer 1932, 40. – S. Marinatos, BCH 60, 1936, 276 Anm. 2. – G. Rodenwaldt, Korkyra. Archaische Bauten und Bildwerke II (1939) 164 Anm. 3. – H. L. Lorimer, Homer and the Monuments (1950) 448 Anm. 5. – Beazley, Development 1951, 73; ²1986, 67f. – D. von Bothmer, BMetrMus 12, 1953/54, 54–56 mit Abb. – M. Wegner, Musikgeschichte in Bildern II, Musik des Altertums 4, Griechenland (1963) 34f. Abb. 12–13, Titelbild. – EAA VI (1965) 302 s. v. Pompa (L. Franchi). – K. Lehnstaedt, Prozessionsdarstellungen auf attischen Vasen (1970) 24f. 47. 53. 78f. 82f. 85. 191 (K9). – R. J. Hopper, The Acropolis (1971) 61. – T. B. L. Webster, Potter and Patron in Classical Athens (1972) 129. – Boardman, ABFV 1974, 63 Abb. 135. – S. I. Rotroff, AJA 81, 1977, 382. – F. Brommer, Der Parthenonfries (1977) 154. – M. Blech, Studien zum Kranz bei den Griechen (1982) 287. 446 (L. 37, 5). – E. Kadletz, Animal Sacrifice in Greek and Roman Religion, Diss Univ. of Washington 1976 (Ann Arbor 1982) 96. – M. Duchesne-Guillemin, Acta Iranica 23 (2. sér. IX) 1984, 135 Taf. 13, 22. – LIMC II (1984) 1010 s. v. Athena Nr. 575 (P. Demargne). – C. Bérard in: C. Bérard – J.-P. Vernant (Hrsg.), La cité des images (1984) 106f. Abb. 153. – J. Maxmin in: E. Böhr – W. Martini (Hrsg.), Studien zur Mythologie und Vasenmalerei, FS Konrad Schauenburg (1986) 35. – N. Marinatos in: R. Hägg u. a. (Hrsg.), Early Greek Cult Practice, Kongress Athen 1986 (1988) 9f. Abb. 1. – D. von Bothmer, AntK 30, 1987, 66. – H. A. Shapiro, Art and Cult under the Tyrants in Athens (1989) 30. 34. 36f. 41 Taf. 9 c–d. – B. Alroth, Greek Gods and Figurines, BoreasUpps 18 (1989) 114. – Ch. Scheffer in: R. Hägg (Hrsg.), The Iconography of Greek Cult in the Archaic and Classical Periods, Kongress Delphi 1990 (1992) 122. 125. 139 (A 2). – G. C. Nordquist, ebenda (1992) 146. 148f. Abb. 3a–b. 151. – M. L. West, Ancient Greek Music (1992) 20 Taf. 5. – H. A. Shapiro in: J. Neils (Hrsg.), Goddess and Polis: The Panathenaic Festival in Ancient Athens (1992) 54f. Abb. 34a–b. – M. C. Miller, JHS 112, 1992, 103. – S. M. Peirce, ClAnt 12, 1993, 242. 262 (Nr. 8). – J. B. Connelly in: P. J. Holliday (Hrsg.), Narrative and Event in

Ancient Art (1993) 100. 127 Anm. 72. – H. A. Shapiro – S. B. Pomeroy – H. P. Foley in: E. Fantham u. a. (Hrsg.), Women in the Classical World, Image and Text (1994) 93 f. Abb. 3. 10. – F. T. van Straten, Hiera kala: images of animal sacrifice in archaic and classical Greece (1995) 15. 197 (V 21) Abb. 4. – J. Neils in: J. Neils (Hrsg.), Worshipping Athena (1996) 180 f. – D. Aktseli, Altäre in der archaischen und klassischen Kunst (1996) 10. 14. 35. 75. 85 (Rc2) Abb. 3. – N. Himmelmann, Tieropfer in der griechischen Kunst (1997) 21 f. Anm. 18. – M. C. Miller, Athens and Persia in the Fifth Century BC. A Study in Cultural Receptivity (1997) 161 f. Abb. 78. – M. de Cesare, Le statue in immagine: studi sulle raffigurazioni di statue nella pittura vascolare greca (1997) 165. 289 Nr. 418. – M. Bentz, Panathenäische Preisamphoren. AntK Beih. 18 (1998) 42 Anm. 195. – G. Ahlberg in: R. F. Docter – E. M. Moormann (Hrsg.), Proceedings of the XVth International Congress of Classical Archaeology, Amsterdam, July 12–17, 1998 (1999) 52. – H. Laxander, Individuum und Gemeinschaft im Fest (2000) 12 f. Anm. 64; 160 (OZ9) Taf. 2, 2–3. – H. Brand, Griechische Musikanten im Kult (2000) 101 f. 114 f. 158–160. 207 (Attsf 12). – G. Hedreen, Capturing Troy (2001) 28 f. – J. Neils, The Parthenon Frieze (2001) 146 f. Abb. 109. – W. A. P. Childs, Record, Princeton University Art Museum 60, 2001, 58 Abb. 4. – J. Gebauer, Pompe und Thysia (2002) 40–42 (P 8). 168. 173. 188. 478. 489. 519 f. 534. 685 Abb. 8. – Ch. Tsochos, Πομπὰς πέμπειν (2002) 201. 207 f. 295 (Nr. 134) Abb. 8. – A. Zschätzsch, Verwendung und Bedeutung griechischer Musikinstrumente in Mythos und Kult (2002) 18 (Nr. 3) Taf. 3 b–c. – M. Dillon, Girls and Women in Classical Greek Religion (2002) 88 f. Abb. 3–4. – S. Lewis, The Athenian Woman (2002) 47 Abb. 1. 27. – G. Nick, Die Athena Parthenos, AM Beih. 19 (2002) 61 Anm. 437. 998 Taf. 11, 4. – ThesCRA I (2004) 12 s. v. Processions, Gr. Nr. 68 (M. True u. a.). – ebenda 78 s. v. Sacrifices, Gr. Nr. 106, Taf. 16 (A. Hermary, M. Leguilloux). – ThesCRA II (2004) 374 s. v. Music, Gr. Nr. 219 (A. Goulaki-Voutira) und 387 Nr. 308 (A. Zschätzsch). – ThesCRA III (2005) 189 s. v. Veneration Nr. 77 (A. Costantini). – ThesCRA V (2005) 21 s. v. Kultpersonal, Gr. Nr. 83 (V. Pirenne-Delforge). – M. B. Moore, MetMusJ 42, 2007, 30 f. Abb. 17–18. – J. B. Connelly, Portrait of a Priestess (2007) 186 f. Abb. 6. 14; Taf. 12 (S. 274). – eadem in: N. Kaltsas – A. Shapiro (Hrsg.); Worshiping Women, Ritual and Reality in Classical Athens (2008) 187 f. Abb. 1. – D. Grassinger – T. de Oliveira Pinto – A. Scholl (Hrsg.), Die Rückkehr der Götter, Berlin Antikensammlung (2008) 308 f. 326–328 (H. Mommsen). – A. Schwarzmaier in: Von Göttern und Menschen 2010, 104 f. (Nr. 53). – Ch. Ellinghaus, Die Parthenonskulpturen (2011) 122 Abb. 167. – P. Schollmeyer, Einführung in die antike Ikonographie (2012) 63 Abb. 14.

H 47,6 cm – Dm Körper 32,5 cm – Dm Fuß 16,7 cm – 16,9 cm – Dm Lippe 20,8–21,1 cm – Volumen 18,6 l.

Zum Deckel F 1686 a, siehe hier Tafel 54, 3. Schon Levezow 1834, Gerhard 1836 und Furtwängler 1885 haben diese Amphora mit einem Deckel beschrieben. Der überlieferte Deckel ist jedoch entschieden zu klein.

Zusammengesetzt. Fehlende Partien und Brüche ausgefüllt und soweit wie möglich im Farbton angeglichen. Ergänzungen auf A: Dreieck an den Oberschenkeln des letzten Opferdieners, kleinere Fehlstellen an der Schulter des zweiten Opferdieners, an der Schulter des Rindes, an dessen Kinnlade und im Bildgrund vor den unteren Zweigen; – auf B: die r. untere Ecke der Kithara des vorderen Kitharisten, Teile des herabhängenden Tuches sowie ein kleines Dreieck des umgeschlungenen Mantels, dem hinteren fehlen die r. Hand und der größte Teil des Arms mit Partien der Brust und Kithara. Das große fehlende Fragment in der r. Hälfte von B ist deutlich sichtbar ausgefüllt. In der Mitte von A Abdruck eines Ringes (Dm 9,5 cm). Am unteren Rand des Bildfelds B Eindellung mit Beschädigung der Oberfläche im Halbkreis und grünlicher Brandverfärbung. Außerhalb der Bildfelder hat sich der Firnis in großen Partien abgelöst, vor allem auf A an der Lippe und am r. Henkel sowie in der unteren Gefäßhälfte und am Fuß; in den Bildfeldern nur am Untergewand der Athena auf A. Trotz aller Beschädigungen sind die Farben ungewöhnlich gut erhalten, das Weiß ist auffallend hell.

Bauchamphora Typ B. Waagerechter Lippenrand tongrundig; Hals innen 6,3 cm tief gefirnisst. Umlaufende rote Linie auf der Fußwölbung, je zwei über dem Strahlenkranz, wo sie weitgehend zu einem Streifen verschmelzen, zwei unter den Bildfeldern, zwei unterhalb der Lippe und je eine an der Innen- und Außenkante der Lippe. Einzelne rote Linie am oberen Rand der Bildfelder, je eine senkrechte rote Linie an den Seitenrändern der Bildfelder. In der wechselständigen Lotosblüten-Palmetten-Ranke über den Bildfeldern Rot auf den Lotosblütenkelchen und in den Zwickeln zwischen den Deckblättern sowie auf den Palmettenkernen. Verwendung der Relieflinie nur für die Kitharasaiten.

Darstellungen. A: Opferzug für Athena mit einem Rind als Opfertier. Die bewaffnete Göttin steht mit erhobener Lanze hinter dem Altar und überragt den ankommenden Opferzug um Haupteslänge. Sie trägt einen Kappenhelm mit roter Kalotte, dessen Busch in das Ornament hineinragt, und einen großen Rundschild mit Sichelrad, das die Wölbung des Schildes anschaulich macht (abwechselnd schwarze und rote Halbmonde, am Schildrand rote Punkte). Ihr Untergewand war ursprünglich rot (mit dem Firnis abgeblättert), der halblange Ependytes hat senkrechte rote Streifen im Wechsel mit schwarzen und eine breite geritzte Borte zwischen weißen Punktbändern. Von den herabhängenden Mantelbahnen ist die vorderste rot, die mittlere mit einer Reihe Rosetten geschmückt (weiße Punktkränzchen, roter Kern), am Saum weiße Punktreihe. Der gemauerte Altar hat auf der Rückseite eine Windschutzwange. Vor dem Altar steht eine Frau, die mit je drei Myrtenzweigen in den Händen über dem Altar mit Blick auf die Göttin agiert. Sie trägt ein rotes Band im Haar, ihr Peplos hat an dem ungewöhnlich drapierten Oberteil schwarze Bahnen mit Rosetten (weiße Punktkränzchen mit und ohne rotem Kern) im Wechsel mit roten Bahnen und ist im unteren Teil rot getupft mit einem weißen Punktrand am Saum. Bei beiden Frauen ist die Iris rot. Das Rind, das sich mit gesenktem Kopf zum Altar führen lässt, ist weder eindeutig als männlich noch als weiblich gekennzeichnet; das männliche Geschlecht fehlt, aber zwischen den Hinterbeinen scheint eher

ein Hodensack als ein Euter angedeutet zu sein; sein Fell ist weiß gefleckt, Hals und Widerrist sind rot und die Rippenbögen sowie die Muskeln auf dem Hinterschenkel sind durch rote Streifen betont. Am rechten Vorderbein des Tieres ist eine Leine befestigt, die ein jugendlicher Opferdiener hält, der im Vordergrund als letzter im Zug geht. Er trägt nur einen kurzen roten Lendenschurz und hat kurze Haare mit einem roten Haarband. Zwei weitere Männer begleiten das Opfertier im Hintergrund. Sie tragen kurze Chitone und unterscheiden sich auch durch ihre langen Haare von dem Tierführer. Beide sind mit roten Bändern bekränzt. Der vordere ist bärtig und hat seine linke Hand wie zum Sprechen vorgestreckt, während die gesenkte Rechte hinter dem Rind verschwindet; sein Bart und Chiton sind rot. Der zweite ist unbärtig und hat beide Arme leicht angewinkelt wie in Bereitschaft zum Zupacken; sein Chiton ist am Oberköper mit weißen Punktrosetten und einer Punktreihe am Hals geschmückt, die Taille ist rot.

B: Prozession von zwei Auleten und zwei Kitharaspielern, die ihre Instrumente gleichzeitig erklingen lassen. Sie sind in prächtige Gewänder gekleidet und schreiten gemessen nach rechts. Ihre vornehme Erscheinung wird noch durch die dekorativen Beischriften bestärkt, die jeweils senkrecht zwischen, vor und hinter den Musikern eingefügt sind; über dem vordersten Auleten auch eine waagerechte Beischrift. Es sind Scheinbeischriften, die alle aus sehr ähnlichen Buchstabenfolgen zusammengesetzt sind. Die beiden Auleten sind im Gegensatz zu den Kitharisten unbärtig, nur beim hinteren ist ein Bartflaum angedeutet (die schräge Linie über seiner Wange ist keine Phorbeia, sondern eine Bruchrille); beide haben rote Haare, der vordere trägt sie kurz. Ihre langen Chitone sind mit geritzten Saumborten und beim vorderen zusätzlich mit Rosetten (weiße Punktkränzchen, rote Kerne) verziert. Darüber, schräg um den Körper gelegt, lange bunte Mäntel mit roten Bahnen, dazwischen Rosetten (wie oben) und an den Säumen weiße Punktränder. Der vordere Aulet hat außerdem einen Streifen mit weißer Wellenlinie am Mantelrand und trägt als einziger Sandalen; auffallend ist die Bemühung des Malers um die Wiedergabe der Hände. Die Gewänder der bärtigen Kitharisten sind noch farbenprächtiger und einfallsreicher gemustert als die der Auleten. Der schräg um den Körper geschlungene Mantel des vorderen ist mit einer roten Bahn, einem roten Streifen und einer weißen Linie, extra großen Rosetten sowie Borten aus besonders kleinen Rosetten geschmückt (jeweils weiße Punktkränzchen um roten Kern außer am oberen Rand, wo der rote Kern fehlt); außerdem hat er einen gezackten Saum am unteren Rand, bei dem an den roten Zacken kleine Kügelchen hängen. Unter dem Mantel trägt der Kitharist einen Chiton, am Oberkörper rot mit weißen Punktborten an den Säumen, unten aber weiß mit senkrechten Ritzlinien. Schließlich hat er noch ein rotes Band im Haar und hält ein gemustertes Tuch hinter der Kithara; das Halteband des Instruments ist mit roten Punkten verziert. Der zweite Kitharaspieler mit kurzem geritztem Haar und rotem Bart trägt einen langen roten Chiton unter dem reich gemusterten Mantel, der senkrecht herabhängt (um die Schulter unlogisch drapiert): senkrechtes Zickzackmuster, an der Borte weiße Punktreihen, ebenso am unteren Saum, rote Mittelzone und Streifen mit weißem Mäander. Haarband und Halteband der Kithara rot. Die Schnur am Plektron und der obere Rand der Kitharaarme jeweils weiß.

550–540. Maler von Berlin 1686 (Beazley).

Zum Maler: Adameks 1885 vorsichtige Zuweisung an den Amasis-Maler wurde von Karo 1899 zurückgewiesen. Furtwängler 1885 und Hauser 1893 ist die Übereinstimmung der Inschriften mit F 1697, hier Tafel 8, 2, aufgefallen und Pfuhl 1923 hat F 1686 mit der Amphora desselben Malers, Philadelphia 3441 (ABV 296, 3), in Zusammenhang gebracht. Beazley 1931 hat dann den Maler zunächst mit vier, kurz darauf (1931/32) mit elf Werken vorgestellt und nach Berlin F 1686 benannt. Inzwischen sind diesem 39 Vasen zugewiesen worden: ABV 296f. 692; Para 128f.; Add² 77f.; Maxmin 1986, 38f. Anm. 3. 7; außerdem: M. True – K. Hamma (Hrsg.), A Passion for Antiquities, Ancient Art from the Collection of B. and L. Fleischmann (1994) 81–83 (Nr. 34). F 1686 gehört nach den Untersuchungen von Maxmin 1986, 35, zu den frühen Werken des Malers (Beginn der Blütezeit). Charakteristisch für diese Phase sind die großen Amphoren mit feierlichen Szenen, die er mit Hingabe ausführt, wie die würdevollen Kitharaspieler in reichgemusterten Gewändern mit auffallend großen Rosetten, die etwas steife Haltung der Figuren, ihre spitznasigen Profile und die dekorativen Nonsens-Beischriften, in denen sich die Buchstabenkombination X E I O in unterschiedlicher Reihenfolge häufig wiederholt. Nächst verwandt ist die Amphora in Philadelphia 3441: ABV 296, 3; MetMusJ 18, 1983, 22 Abb. 7–8, und eine Amphora in Orvieto: M. Bizzarri, StEtr 30, 1962, 82 Nr. 226. Die Profile von Fuß und Lippe weichen von denen der kleineren und späteren Amphora F 1697 ab, hier Tafel 8, 2; Beilage 2, 2. Trotzdem können die beiden Amphoren von demselben Töpfer stammen, da sie in den Proportionen und im Formcharakter verwandt sind. Übereinstimmend mit F 1686 sind die Profile von Fuß und Lippe bei der Amphora desselben Malers, Vatikan 346: Para 129bis; C. Albizzati, Vasi antichi dipinti del Vaticano (1925–39) Taf. 43.

Zu den Darstellungen. A: Die Athena wird meistens als ‚Promachos' bezeichnet, obwohl sie nicht vorstürmend mit vorgestrecktem Schild wie die panathenäische Promachos wiedergegeben ist, sondern ruhig stehend im ‚Palladiontypus'; zur Definition siehe H. G. Niemeyer, Promachos (1960) 15. Nur die Füße der Göttin, die bei den Bronzestatuetten des Palladiontypus geschlossen nebeneinander stehen, sind auf dem Vasenbild voreinander dargestellt, denn nach den Konventionen der archaischen Flächenkunst werden grundsätzlich beide Füße abgebildet. Derselbe Athenatypus ist auch auf der Bandschale der Slg. Niarchos A 031: L. I. Marangou, Ancient Greek Art from the Collection of Stavros S. Niarchos (1995) 86–93 (Nr. 12) das Ziel eines Opferzuges und kehrt wieder auf der Amphora des Princeton-Malers in Genf (dépôt HR 84): J. Chamay – D. von Bothmer, AntK 30, 1987, 58–68 Taf. 7, 2, sowie bei den frühesten Darstellungen von Aias und Kassandra, siehe Shapiro 1989, 36f. In der neueren Forschung ist die An-

sicht verbreitet, dass die archaischen Kultbilder generell als Epiphaniedarstellungen anzusehen sind und daher der Versuch, auf Vasenbildern des 6. Jhs. zwischen Götterbildern und der Gottheit selbst zu unterscheiden, nicht sinnvoll sei, zumal es auch noch keine eindeutige Bildformel für die Kennzeichnung einer Statue gab wie später die Basis; siehe W. Oenbrink, Das Bild im Bilde (1991) 32. 40; Gebauer 1999, 489. 533–535, mit weiteren Hinweisen. Die grundsätzliche Gültigkeit dieser These schließt jedoch nicht aus, dass das Götterbild im Einzelfall doch als Statue gekennzeichnet wurde; F 1686 wird in dieser Diskussion besonders häufig zitiert, denn Athena ist hier durch den auffallenden Größenunterschied zu den Opfernden (ein Merkmal, das in archaischer Zeit noch nicht für die Unterscheidung zwischen Göttern und Menschen üblich ist) und zugleich durch ihre starre Haltung mit stoßbereiter Lanze besonders deutlich als Statue gekennzeichnet, siehe z. B. Shapiro 1989, 30; Connelly 1993, 108; Hedreen 2001, 28 f. Hinzu kommt, dass der Maler den Palladiontypus gewählt hat, der eher einer hocharchaischen Statue entspricht als der in dieser Zeit vorherrschende Promachostypus, siehe H. G. Niemeyer in: E. Homann-Wedeking – B. Segall (Hrsg.), FS Eugen von Mercklin (1964) 106–111; W. Oenbrink, Das Bild im Bilde (1997) 214. Schließlich bemüht sich derselbe Maler auch in seinem Chor der ‚Ritter' auf F 1697, hier Tafel 11, 1, den Unterschied zwischen Schein und Wirklichkeit deutlich zu machen.

Der Opferzug auf der Berliner Amphora wurde von Anfang an, siehe vor allem Müller 1837, und dann immer wieder mit dem Panathenäenzug in Verbindung gebracht. Dafür spricht das Opfertier, wenn es eine Kuh ist, und vor allem der festliche Aufzug von Auleten und Kitharaspielern auf der Gegenseite, der am Parthenonfries ähnlich wiederkehrt (dort sind es vier Auleten und vier Kitharaspieler): Wegner 1963; vgl. Brommer 1977, 215 f. Taf. 52–55. 153–160; 218 f. Taf. 49. 58. 60–61. Das Fest der Panathenäen galt jedoch der Athena Polias, als deren Kultbild ein altehrwürdiges Xoanon überliefert ist, das nicht ohne weiteres mit der bewaffneten Athena gleichgesetzt oder von ihr vertreten werden kann; siehe Shapiro 1989, 24–26. 34 Anm. 127; B. S. Ridgway in: Neils 1992, 120–127; Oenbrink a. O. 209 f. mit weiteren Hinweisen, vgl. dagegen Farnell 1896; Nick 2002, 153 ff. Außer der Athena Polias muss allerdings auch die wehrhafte Athena, die auf allen Preisamphoren erscheint, eine wichtige Rolle bei den Panathenäen gespielt haben und hat in diesem Zusammenhang vielleicht auch kultische Ehren empfangen; siehe vor allem die HAm panathenäischer Form des Princeton-Malers New York 53.11.1: ABV 298, 5; CVA 4 Taf. 13; Shapiro 1989, 34 Taf. 14 b. Ein Opferkult für die wehrhafte Athena bei den Panathenäen ist die Voraussetzung für eine panathenäische Deutung der Opferzüge auf der Berliner Amphora und der Schale Niarchos (a. O.). Zur Problematik siehe van Straten 1995, 14–18; Laxander 2000, 7–10; Gebauer 2002, 41 Anm. 200.

Zum Athenakult auf att. sf. Vasen: Shapiro 1989, 27–32. Zum Rinderopfer an Athena: Kadletz 1982, 96–112; dort auch zum Geschlecht der Opfertiere (passim). Zum ‚Ependytes' der Athena: Bentz 1998, 44; vgl. Miller 1997, 174 f. – Das Sichelrad ist in dieser Zeit nicht nur als Schildzeichen beliebt, vgl. z. B. Shapiro 1989, Taf. 11 e; E. Böhr, Der Schaukelmaler (1982) Taf. 91, sondern auch als Ornament in anderem Zusammenhang; siehe R. Lullies, AntK 14, 1971, 46 Anm. 10; N. Malagardis in: B. Schmaltz – M. Söldner (Hrsg.), Griechische Keramik in kulturellem Kontext, Vasen-Symposion Kiel 2001 (2003) 31–34. – Bei den Zweigen handelt es sich eindeutig um Myrte, siehe E. Kunze-Götte, Myrte (2006) passim bes. 85–93; diese sind auch im Athenakult überliefert, siehe Blech 1982, 284 f. Die Frau mit den Zweigen wird fast immer als Priesterin bezeichnet; Gebauer 1999, 41, wendet jedoch ein, dass in anderen Darstellungen die Priesterin dem Zug entgegenblickt, und deutet sie daher als Adorantin. Sie agiert mit den Zweigen vor dem Bild der Göttin, aber ihre genaue Handlung ist schwer zu interpretieren, da Zweige im Kult sehr vielfältig verwendet werden können, vgl. Blech 1982, 269–302; Himmelmann 1997, 22: „Eine Priesterin schwingt die Lustrationszweige"; ebenso Connelly 2007, 187. – Der Mann und die beiden Jünglinge, die das Opfertier begleiten, sind durch ihre kurzen Gewänder alle als Opferdiener gekennzeichnet. – Zum Altar: Aktseli 1996. – Zum Fehlen der Kanephoros: Laxander 2000, Anm. 64.

B: Die Musiker, die als Fortsetzung des Opferzugs der Seite A zu verstehen sind, unterscheiden sich von diesem durch ihre Festgewänder und ihr würdevolles Auftreten. Auch die besonders aufwendige Ausführung und die Scheinbeischriften heben die Seite hervor. Dieser Eindruck wird durch eine Amphora desselben Malers in Orvieto gestützt, auf der drei ähnlich reich gekleidete Kitharaspieler in einem eigenständigen Bild (ohne Opferzug) dargestellt sind: M. Bizzarri, StEtr 30, 1962, 82 Nr. 226; Maxmin 1986, 38 Anm. 3. Die Gigantomachie auf der Gegenseite bringt die Musiker dieser Amphora vielleicht auch mit dem Panathenäenfest in Verbindung, vgl. P. A. Hannah in: C. G. Mattusch – A. A. Donohue – A. Brauer (Hrsg.), Common Ground: Archaeology, Art, Science, and Humanities, Proceedings of the XVIth International Congress of Classical Archaeology (2006) 585–587. – Zur festlichen Kleidung der Musiker: H. Kotsidu, Die musischen Agone der Panathenäen in archaischer und klassischer Zeit (1991) 126–129; Neils 1996, 180 f.; Miller 1997, 161 f.; E. Böhr, Der Schaukelmaler (1982) Anm. 507. – Zum aristokratischen Auftreten der Musiker erinnert J. Maxmin (in ihrer ungedruckten Diss. ‚The Painter of Berlin 1686') an das ehrwürdige Geschlecht der Euneidai, von dem überliefert ist, dass es bei der musikalischen Gestaltung von Staatsfesten in Athen mitgewirkt hat, und zwar vor allem als Kitharisten und Kitharoden, siehe J. Toepffer, Attische Genealogie (1889) 181–206; E. Simon, Festivals of Attica (1983) 63 mit weiteren Hinweisen. Vor dem Parthenonfries sind die Musiker in Opferzügen sonst nicht durch besonders reiche Gewänder hervorgehoben, Gebauer 1999, 173. – Zum Zusammenspiel von Auloi und Kitharai: Eitrem 1920, 94; Nordquist 1992, 146 f.; Laxander 2000, Anm. 54. Zur Kithara: M. Maas – J. M. Snyder, Stringed Instruments of Ancient Greece (1989) 53–70. Zum Aulos siehe hier zu F 1697, Tafel 8, 2. Zu den von der Kithara herabhängenden Bändern, siehe C. Weiß, CVA Karlsruhe 3, 41.

Tafel 8, 2. Tafel 11, 1–2. Beilage 2, 2.

F 1697. Nach Panofka aus Cerveteri (Caere). Früher Rom, G. Basseggio. 1846 durch Gerhard erworben.

Zeichnung Gerhard'scher Apparat: XV, 71. Unter dem Fuß: A. 1793.

ABV 297, 17 („The Painter of Berlin 1686"); Para 128; Add² 78. – BdI 1846, 84 (E. Gerhard). – Gerhard, Neuerworbene Denkmäler III 1846, 88 f. (Nr. 1928). – Th. Panofka, Parodien und Karikaturen, AbhBerlin (1851) 23–25 Taf. I, 4–5. – Furtwängler 1885, 232 f. – J. Poppelreuter, De comoediae atticae primordiis particulae duae (1893) 8–11. – F. Hauser, JdI 8, 1893, 97 Anm. 11. – H. Bulle, Die Silene in der archaischen Kunst der Griechen (1893) 6 f. (Nr. 9). – E. Bethe, Prolegomena zur Geschichte des Theaters im Alterthum (1896) 50 Anm. 4. – M. Bieber, JdI 32, 1917, 16 Anm. 2. – M. Bieber, Die Denkmäler zum Theaterwesen im Altertum (1920) 127 (Nr. 71a) Taf. 66. – Pfuhl, MuZ I 1923, 255. 286. 311. 330. – A. W. Pickard-Cambridge, Dithyramb, Tragedy and Comedy (1927) 246 f. Abb. 18; ²(1962 revised by T. B. L. Webster) 153 f. 304 (Nr. 23) Taf. 7. – H. Licht, Sittengeschichte Griechenlands. Ergänzungsband (1928) 62 (Nr. 1697). – J. D. Beazley, AJA 33, 1929, 361 f. – M. Pinto Colombi, RendLinc Ser. 6 Vol. VII, 1931, 46 f. Abb. 10. – J. D. Beazley, CVA Oxford 2 (1931) 98. – J. D. Beazley, BSA 32, 1931/32, 10 (Nr. 8). – Neugebauer 1932, 41. – F. Messerschmidt, RM 47, 1932, 137. – F. Brommer, Satyroi (1937) 52 f. Anm. 12 (Nr. 7). – M. Bieber, The History of the Greek and Roman Theater (1939) 66. 68 Abb. 79; ²(1961) 37 Abb. 126. – H. Herter, Vom dionysischen Tanz zum komischen Spiel (1947) 8. – Beazley, Development 1951, 74; ²1986, 68 Taf. 78, 4. – V. Ehrenberg, The People of Aristophanes ²(1951) 47 Anm. 1; vgl. S. 23 Taf. 2 b. – T. B. L. Webster, Greek Theatre Production (1956) 34. 57. 193 (F 5). – EAA I (1958) 908–910 s. v. Attore, Abb. 1140 (P. E. Arias). – T. B. L. Webster, Greek Art and Literature 700–530 B. C. (1959) 64. 115 (Nr. 56). – M. Wegner, Musikgeschichte in Bildern II, Musik des Altertums 4, Griechenland (1963) 64 f. Abb. 36. – H. Koller, Musik und Dichtung im alten Griechenland (1963) Abb. 19. – E. Rohde, Griechische und römische Kunst in den Staatlichen Museen zu Berlin (1968) 165. – G. M. Sifakis, Parabasis and Animal Choruses (1971) 73 f. 87 Taf. I. – A. D. Trendall – T. B. L. Webster, Illustrations of Greek Drama (1971) 20 f. (I, 9). – Γ. Χριστόπουλος – Ι. Μπαστιάς (Hrsg.), Ἱστορία τοῦ ἑλληνικοῦ ἐθνοῦς III. Κλασσικός ἑλληνισμός 2 (1972) 410. – T. B. L. Webster, Potter and Patron in Clasical Athens (1972) 116. – J. Boardman, ABFV 1974, 63 Abb. 137. – S. Melchinger, Das Theater der Tragödie (1974) 234 Taf. 25. – R. Müller (Hrsg.), Kulturgeschichte der Antike 1 (1976) Abb. 96. – P. Ghiron-Bistagne, Recherches sur les acteurs dans la Grèce antique (1976) 262 f. Abb. 113. – H. Kuch, Das Altertum 26 (1980) 135 Abb. 1 (seitenverkehrt); 195. – H. Mommsen, CVA Berlin 5 (1980) 56. – H.-J. Newiger in: E. Vogt (Hrsg.), Griechische Literatur, Neues Handbuch der Literaturwissenschaft 2 (1981) Abb. S. 207. – E. Böhr, Der Schaukelmaler (1982) 27. 33; Anm. 513 Taf. 198 a–b. – P. Levi in: R. Browning (Hrsg.), The Greek World (1985) Abb. S. 157. – I. Stark, Das Altertum 31 (1985) 44 f. Abb. 1. – J. R. Green in: Greek Vases in The J. Paul Getty Museum 2, 1985, 100 f. (Nr. 3) Abb. 6. – H. A. G. Brijder in: idem – A. A. Drukker – C. W. Neeft (Hrsg.), Enthousiasmos, FS J. M. Hemelrijk (1986) 71. – J. Maxmin in: E. Böhr – W. Martini (Hrsg.), Studien zur Mythologie und Vasenmalerei, FS Konrad Schauenburg (1986) 35–37, Taf. 6, 3. 5. – Th. H. Carpenter, Dionysian Imagery in Archaic Greek Art (1986) 77 Anm. 4. – A. Clark, CVA Malibu 1 (1988) 26. – H. R. Immerwahr, Attic Script (1990) 27 Anm. 10. – H. A. G. Brijder, Siana Cups II, The Heidelberg Painter (1991) 399. – G. M. Hedreen, Silens in Attic Black-figure Vase-Painting (1992) 136–138. 142. 157. 161 Taf. 39. – P. Danner, ÖJh 62, 1993, 27 f. Abb. 11. – H. Born – S. Hansen, Frühgriechische Bronzehelme, Slg. Axel Guttmann III (1994) 87. 89 Abb. 81. – J. R. Green, Theatre in Ancient Greek Society (1994) 11. 28 f. Abb. 2. 7. – A. H. Borbein (Hrsg.), Das alte Griechenland (1995) 366 f. mit Abb. – M.-H. Delavaud-Roux, Les danses dionysiaques en Grèce antique (1995) 121 f. (Nr. 60). – R. Förtsch, Hephaistos 15, 1997, 60 f. Abb. 18. – Δ. Γιάννου – Α. Γουλάκη-Βουτυρά – Δ. Θέμελης, Ἑλληνική καί ευρωπαϊκή μουσική (1998) 73 Abb. 71. – S. de Ponte in: S. Moraw – E. Nölle (Hrsg.), Die Geburt des Theaters in der griechischen Antike (2002) 105 Abb.142. – M. Schäfer, Zwischen Adelsethos und Demokratie (2002) 18 f. 73. 229 (G 9) Abb. 9. – J. P. Small, The Parallel Worlds of Classical Art and Text (2003) 37 f. Abb. 17. – M. Steinhart, Die Kunst der Nachahmung (2004) 11. 20 Taf. 2, 3. – G. Fahlbusch, Die Frauen im Gefolge des Dionysos (2004) 21 (Kat. 68). – M. B. Moore, MetrMusJ 41, 2006, 39 Abb. 10. – S. Matties in: M. Kunze (Hrsg.), Satyr Maske Festspiel. Ausstellung im Wickelmann-Museum Stendal, 16. Juli – 8. Okt. 2006, 74 f. Abb. 165. – K. S. Rothwell Jr., Nature, Culture, and the Origins of Greek Comedy. A Study of Animal Choruses (2007) 37–45 Farbtaf. I. – G. Hedreen in: E. Csapo – M. C. Miller (Hrsg.), The Origins of Theater in Ancient Greece and Beyond: From Ritual to Drama (2007) 160–163 Abb. 51–52. – D. Wiles, Mask and Performance in Greek Tragedy (2007) 16–18 Abb. 2. 1. – G. Zanetto in: G. S. Chiesa (Hrsg.), Vasi immagini collezionismo, Milano, 7.–8. Nov. 2007 (2008) 367. 369 Abb. 5. – G. Hedreen, CVA Beiheft IV 2009, 126 f. Abb. 1 a–b. – M. L. Hart, The Art of Ancient Greek Theater. Kat. Malibu (2010) 19 f. Abb. 1. 4. – A. Schwarzmaier in: Von Göttern und Menschen 2010, 120 f. (Nr. 61) 127. – TesCRA VII (2011) 102 s. v. Theater und Vorformen Taf. 8, 3 (I. Krauskopf).

H 33,1 cm – Dm Körper 21,7 cm – Dm Fuß 10,1 cm – Dm Lippe 13,2 cm – Volumen 5,6 l.

Ungebrochen. Ausbesserungen außerhalb der Bildfelder farblich angeglichen: am Henkel r. von A, unter dem Henkel l. von A, am Lippenrand außen und innen. Firnis stellenweise abgelöst. An beiden Henkelseiten grünliche Brandverfärbung. Unterkante der Lippe versintert. Rot gut erhalten, vom Weiß nur Reste auf B an der vorderen Nymphe.

Bauchamphora Typ B. Tongrundiger Streifen unter dem Strahlenkranz und am unteren Fußrand. Der Strahlenkranz hat ungewöhnlich schmale Strahlen. Waagerechter Lippenrand tongrundig. Hals innen 4 cm tief gefirnisst. Rote Strei-

fen: je einer auf der Fußwölbung und über dem Strahlenkranz, zwei unter den Bildfeldern, zwei um den Hals und je einer an der oberen Bildfeldkante und an der äußeren und inneren Lippenkante. Seitenlinien in den Bildfeldern rot. Ornamentleiste: Hängender Lotosknospenfries, bei dem sich jede zweite Knospe öffnet. Dicke Bögen und Zwickelpunkte. Außenblätter auf A und rahmende Linien in verdünntem Firnis. Keine Verwendung der Relieflinie.

Darstellungen. A: Chor von drei Reitern, die auf den Schultern von drei als Pferde maskierten Kameraden auftreten. Am l. Bildrand ein jugendlicher Aulet in langem Chiton (weiße Punkte am Saum) und Mantel mit roten Bahnen und dazwischen Rosetten (roter Kern mit weißen Punktkränzchen). Er trägt langes Haar mit einem roten Band. Seine Auloi hatten weiße Abschnitte wie auf B. Die Pferdedarsteller sind nach vorn gebeugt und stützen ihre Hände auf die Knie. Sie tragen ein anliegendes rotes Trikot (der hinterste mit Gürtel), an dem ein Pferdeschwanz angefügt ist, und über dem Kopf eine Pferdemaske mit angedeuteter Trense, unter der ihr menschlicher Kopf hervorschaut. Alle drei sind bärtig, beim vordersten ist der Bart rot. Die Reiter halten sich mit der Linken an der Pferdemähne fest oder führen imaginäre Zügel, während sie die Rechte in gleichförmiger Geste erhoben haben (der Ellenbogen des letzten Reiters verschwindet hinter dem Bildrand, ebenso der größte Teil vom Schwanz seines Pferdes). Sie tragen alle einen ehemals weißen Kompositpanzer mit Pteryges und geritzten Ornamenten über einem Chiton mit roten Tupfen. Da unter den korinthischen Helmen keine Bärte hervorkommen, handelt es sich vermutlich um jugendliche Reiter. Nur die Bekönung ihrer roten Helme ist unterschiedlich: Der erste hat Tierohren (oder Federn?), der zweite einen Halbkreis auf einem Stiel und der dritte ein Rad mit vier Speichen. Vor dem Flötenspieler von oben nach unten eine sinnlose Beischrift.

B: Geordneter Chor von Silenen und Nymphen, denen ein pferdefüßiger Silen mit Doppelaulos gegenübersteht. Drei Silene und zwei Nymphen stehen im Wechsel und nach der Größe geordnet hintereinander, alle in der gleichen erwartungsvollen Haltung mit angewinkelten Armen und geschlossenen Fäusten, während der Aulet sein Instrument zusammensetzt. Die beiden Nymphen tragen kurze, eng anliegende rote Chitone mit Gürtel und je ein rotes Band im Haar. Die Silene sind alle ithyphallisch und haben lange spitze Ohren; ihre langen Haare, Bärte und Pferdeschwänze sind rot. Der Aulet ist als einziger mit Pferdebeinen wiedergegeben; als Futteral für sein Instrument dient ihm ein kleiner Tierbalg, den er an seinem Phallos aufgehängt hat. In der Linken hält er den Doppelaulos und, wie mir scheint, die beiden Rohrblätter, mit der Rechten (Firnisklecks auf der Hand) berührt er prüfend das Zwischenstück, in das ein Rohrblatt eingesetzt werden muss. Die Spielröhren sind in schwarze und weiße Abschnitte unterteilt.

540–530. Maler von Berlin 1686 (Beazley).

Zum Maler: siehe hier zu F 1686, Tafel 8, 1. F 1697 gehört in die spätere Schaffenszeit des Malers, in der er die würdevolle Distanziertheit seiner Figuren sowie die aufwendige Ausführung einer schnelleren Arbeitsweise geopfert und sich dem sorglosen Stil des Schaukel-Malers angepasst hat, siehe Maxmin 1986, 37, vgl. hier Tafel 9. 12. 13. Unter den späteren Vasen fällt F 1697 durch die originellen Darstellungen und den besonderen Charme beider Bilder auf.

Zu den Darstellungen. A: Die Reitermaskerade gehört zu den frühen Darstellungen komischer Chöre, bei denen Tänzer in gleichartigen Verkleidungen, in Tiermasken oder mit ausgefallenen Reittieren einen synchronen Tanz zur Aulosmusik aufführen. Derartige Chöre finden sich auf Vasenbildern seit etwa 560 v. Chr., also lange vor der offiziellen Einrichtung der Komödie bei den städtischen Dionysien (487/6 v. Chr.). Eine Liste von 18 Beispielen mit Abbildungen bei Green 1985, 99–110; siehe auch I. Scheibler, AntK 43, 2000, 25 f. Ob es sich um Aufzüge bei ländlichen Festen (Förtsch 1997, 61), um aristokratische Komoi (Rothwell 2007, 40 f.) oder schon um szenische Aufführungen in kultischem Zusammenhang handelt, ist umstritten. In der Regel wird angenommen, dass diese Chöre zu den Wurzeln der alten Komödie gehören, siehe z. B. Pickard-Cambridge 1927, 247; Sifakis 1971, 73; Green 1994, 28, aber auch dithyrambische Aufführungen sind vorgeschlagen worden, siehe Hedreen 2007, 161 f. mit weiteren Hinweisen Anm. 40. F 1697 A ist die früheste Darstellung eines Chores mit Tieren und die einzige, bei der die Reittiere als verkleidete Menschen gekennzeichnet sind. Rothwell 2007, 36–45, vermutet, dass die Reitermaskerade in den Zusammenhang des aristokratischen Symposions gehört, dass die Pferdedarsteller Komasten sind, und dass sich die Aufführung auf einen ‚coming-of-age'-Ritus der Epheben bezieht. Der parodistische Charakter des Chores, bei dem die als ‚Ritter' verkleideten Teilnehmer offensichtlich Angehörige der aristokratischen Gesellschaft nachahmen, siehe Steinhart 2004, 11, spricht gegen die Deutung von Rothwell. In Analogie zu F 1697 wurde angenommen, dass auch in den über ein Jh. später aufgeführten ‚Rittern' des Aristophanes (424 v. Chr.) die Pferde von maskierten Schauspielern dargestellt worden sind, wodurch das Lob der Ritter auf ihre Pferde (V. 595–610) erst verständlich wird; siehe Poppelreuter 1893; Pickard-Cambridge 1927, 246; Sifakis 1971, 99 f. mit weiteren Hinweisen. Mit der gleichförmig erhobenen Hand der Reiter ist wohl eher eine Parade- oder Tanzhaltung gemeint, als das Antreiben der Pferde durch Schläge mit der Hand, wie z. B. Bieber 1920, 127 und Sifakis 1971, 73 annahmen. Schäfer 2002, 73 glaubt, dass die Reiter imaginäre Speere schwingen und wertet die Szene als Beleg für die Existenz einer attischen Kavallerie im mittleren 6. Jh. v. Chr. Brustpanzer sind für Reiter ungewöhnlich und hatten wohl in ihrem auffälligen Weiß in diesem Zusammenhang eine besondere Bedeutung, vgl. die weißen Panzer der Stelzentänzer: Green 1985, 100 Abb. 7. Zu den Helmaufsätzen siehe Danner 1993, 27 f.; Green 1994, 28 f., der vermutet, dass die Reiter dadurch als Fremde gekennzeichnet seien; Born und Hansen 1994, 58–91; Literatur 161 f.; zu Tierohren: ebenda Abb. 45. 47. 65; zu dem Rad: ebenda Abb. 49–51; bei dem Halbkreis handelt es sich vielleicht wie bei dem Rad um einen Buschträger, vgl. ebenda Abb. 68. Zum Rad als Buschträger siehe auch A. Lezzi-Hafter in: Athenian Potters and Painters II 2009, 147 f.; H. Frieling-

haus, Die Helme von Olympia, OF 33 (2011) 449 (N1) Taf. 89.

B: Einzigartig ist auch der Chor von artig aufgereihten Silenen und Nymphen, der das Verhalten menschlicher Chöre nachahmt, vgl. z. B. die Chöre des Schaukel-Malers: Böhr 1982, Taf. 6 B und 7 B; – den Chor auf der Pyxis Eleusis 1212 (Inv. 848): Heperia 7, 1938, 408–10 Abb. 45; – oder auch den Chor der Seite A von F 1697. Die Komik liegt darin, dass diese Diziplin in krassem Widerspruch zu der Natur der Silene steht, ähnlich wie das Verhalten der Pferde zu ihren menschlichen Darstellern. Es ist unwahrscheinlich, dass es sich um die Aufführung eines Satyrchors handelt, siehe z. B. Rothwell 2007, 38, denn um dies deutlich zu machen, hätte der Maler den Auleten menschlich und in Berufstracht wie auf A darstellen können, während er durch die Pferdebeine gerade die mythische Natur dieses Silens betont. Die Ambivalenz dieser Darstellung zeigt sich in den Interpretationen von Hedreen, der sich sehr eingehend mit dieser Szene beschäftigt hat; er deutete sie zunächst als Aufführung eines Satyrchores (Hedreen 1992), später als mythischen Chor von Silenen und Nymphen, als Prototyp für reale Chor-Aufführungen, Hedreen 2007 und 2009.

Zu Silenen mit Pferdebeinen siehe Hedreen 1992, 138 mit einer Zusammenstellung der Beispiele in Anm. 104, wobei er feststellt, dass es besonders häufig ein Aulosspieler ist, der mit Pferdebeinen dargestellt wird; siehe außerdem HAm Berlin V.I. 3765 (A): ABV 259, 25; R. Schlesier – A. Schwarzmaier (Hrsg.), Dionysos, Verwandlung und Ekstase, Antikensammlung Berlin (2008) 181–183 (Kat. 32). Zum Wechsel von männlichen und weiblichen Chorteilnehmern siehe Hedreen 2007, 162. – Zu der separaten Darstellung der Rohrblätter auf F 1697 kenne ich keine Parallele. Die empfindlichen Rohrblätter (γλῶσσαι) wurden gewöhnlich in einer besonderen Tasche (γλωσσοκομεῖον) getrennt von den Auloi aufbewahrt und mussten vor dem Spiel in das Zwischenstück (ὅλμος) eingesetzt werden. Zum Aulos: M. Wegner, Das Musikleben der Griechen (1949) 52–58. 187–197; D. Paquette, L'instrument de musique dans la céramique de la Grèce antique (1984) 20–83; DNP 8 (2000) s. v. Musikinstrumente 547–551 (F. Zaminer); wertvolle Hinweise zur Eigenart des Instruments verdanke ich der Oboistin Marion Mosler. – Zur Flötentasche vgl. den Tierbalg auf dem SkyKr Louvre CA 2988: A. Pasquier, MonPiot 78, 2000, 31 Abb. 17. Auf dem Dinos Louvre E 876: ABV 90, 1; CVA 2, Hd Taf. 23 unten, hat ein pferdebeiniger Aulet auch die Flötentasche an seinem Phallos aufgehängt; ebenso auf dem Teller des Epiktet im Cab. Méd. 509: ARV² 77, 91; F. Lissarrague, Vases Grecs (1999) 209 Abb. 167. Zu den Nymphen in kurzen Chitonen vgl. vor allem die Schale des Heidelberg-Malers, Kopenhagen NM 5179: Brijder 1991, 443 (Nr. 336) Taf. 109 a–b; siehe auch Hedreen 1992, 149 Anm. 101.

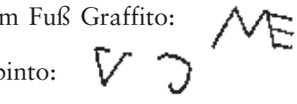
TAFEL 9

Tafel 9, 1. Tafel 12, 1–2. Tafel 55, 6. Beilage 3, 1.

F 1693. Aus Nola. Früher Slg. Baron F. von Koller, 1828 erworben.

ABV 305, 25 („The Swing Painter"); Add² 80. – Levezow, Verzeichnis 1834, 105 f. (Nr. 618) – Gerhard, Bildwerke 1836, 194 (Nr. 618). – Furtwängler 1885, 229 f. – Roscher, ML I, 2 (1886–1890) s. v. Herakles 2148. 2196 (A. Furtwängler). – Hackl, Merkantile Inschriften 1909, 31 (Nr. 207). – S. B. Luce, Jr., AJA 20, 1916, 461 (F). – Pfuhl, MuZ I 1923, 245. – J. D. Beazley, BSA 32, 1931/32, 13 (Nr. 13). – Neugebauer 1932, 41. – Brommer, VL ³1973, 126 (A 3). – Johnston, Trademarks 1979, 135 Typ 10E (Nr. 3); Johnston, Addenda 2006, 124. – E. Böhr, Der Schaukelmaler (1982) 36 f. 81 (Nr. 21) Taf. 24. – E. E. Bell in: W. G. Moon (Hrsg.), Ancient Greek Art and Iconography (1983) 80. – A. B. Spieß, Der Kriegerabschied auf attischen Vasen der archaischen Zeit (1992) 200 (B 46) Abb. 10. – M. Söldner in: B. Schmaltz (Hrsg.), ΙΔΕΑΙ, Konturen des griechischen Menschenbildes, Kunsthalle Kiel (1994) 121. 124. 126. 191 (Nr. 31). 158.

H 46,3 cm – Dm Körper 30,1–30,5 cm – Dm Fuß 16,1 cm – Dm Lippe 19,1–19,5 cm – Volumen 15,25 l.

Unter dem Fuß Graffito:  und schwach erkennbares Dipinto:

Die Amphora trug einen schwarz gefirnissten Deckel: ex F 1693, hier Tafel 54, 8, der deutlich später entstanden ist. Da er in der Literatur nirgends erwähnt wird, wurde er anscheinend erst in neuerer Zeit, wegen der passenden Größe, dieser Amphora zugeordnet.

Ungebrochen, leicht angeschlagener Lippenrand, geringe Beschädigungen der Oberfläche, vor allem an den Henkeln und am Haar des Herakles. Auf beiden Henkelseiten Eindellungen: r. von A Abdruck einer gebogenen Kante mit sehr großem Dm; in großem Umkreis rote Brandverfärbungen; l. von A Delle mit kleinem, scharf begrenztem rotem Brandfleck. Rötliche Brandverfärbung auch am Fuß und unter dem Bildfeld A. Grünlich gelbe Verfärbungen am Fuß auf A und unter B. Die verschiedenen Dellen und der Abdruck müssen während des Brandes entstanden sein, da sie alle von Brandverfärbungen begleitet sind. Farben sehr gut erhalten, Rot stark glimmerhaltig teilweise mit weißlichem Belag.

Bauchamphora Typ B. Streifen am unteren Fußrand tongrundig. Am Ansatz des Strahlenkranzes Linie in verdünntem Firnis. Waagerechter Lippenrand tongrundig, Hals innen 5 cm gefirnisst. Umlaufende rote Linie auf der Mitte der Fußwölbung, Doppellinien über dem Strahlenkranz und unter den Bildfeldern, je eine Einzellinie an der Oberkante des Bildfeldes, zwischen den Henkeln, am Hals und an der inneren und äußeren Lippenkante. Je eine dünne rote Linie an den Seitenrändern der Bildfelder. Über den Bildfeldern Lotosknospenfries zwischen zwei Firnislinien; ungleichmäßige Verbindungsbögen in dickem Pinselstrich (unten nur über jeder zweiten Knospe); nur auf A Punkte in den oberen Zwickeln. Keine Verwendung der Relieflinie.

Darstellungen. A: Herakles' Kampf mit dem Löwen zwischen Iolaos und Athena; hinter Iolaos ein Zuschauer. Herakles ist auffallend klein, vor allem im Vergleich zu Iolaos, der alle andern überragt. Der Held ist unbekleidet und unbewaffnet bis auf den weißen Schwertgurt über der Schulter (er ist nicht bekränzt, wie von Söldner 1994 beschrieben). Er steht im Vordergrund in Schrittstellung neben dem aufgerichteten Löwen und hat seinen l. Arm um dessen Hals geschlungen, wobei er den zurückgewendeten Kopf des Löwen gegen seine Brust drückt; seine Rechte liegt dabei geschlossen an der Hüfte. Der Löwe (rote Mähne, Bauch und Zähne weiß) steht nur auf der l. Hinterpranke, die r. ist frei erhoben, die ausgestreckten Vorderpranken verschwinden hinter Athenas Schild; sein überlanger Schwanz ist in einer S-Kurve hoch erhoben. Iolaos hält die Keule des Herakles in Bereitschaft (ihr oberes Ende verschwindet hinter dessen Arm) und bekundet seine Anteilnahme mit der erhobenen Linken. Er trägt nur um die Hüften einen kurzen Schurz mit Rosetten (roter Kern, weiße Punktkränzchen); die lockigen kurzen Haare und sein Bart sind rot. Hinter ihm ein unbeteiligter bärtiger Mann in langem Himation, unter dem er seine Arme verbirgt (rote Partien, weiße Punktrosetten, breiter weißer Streifen am Hals). Von rechts schreitet Athena auf die Kampfszene zu. Sie ist weitgehend von ihrem Schild verdeckt, der mit rotem Rand und einem springenden weißen Hirsch geschmückt ist. Über dem Schild ist ihr Kopf mit dem attischen Helm sichtbar (Nackenschutz, breiter roter Streifen am vorderen Rand, weißer Streifen am Rand des hohen Busches); vor dem Schild ihre r. Hand mit der senkrecht gehaltenen Lanze (auffallend große Spitze, darunter, mit Abstand, Firnispunkt); unterhalb des Schildes ihre Beine im langen Untergewand und Mantel (weiße Punkrosetten und rote Faltenbahn).

B: Rüstungsszene zwischen Jünglingen und Männern mit Stäben. Der nackte Krieger beugt sich nach vorne, um sich die zweite Beinschiene anzulegen, die er mit beiden Händen auseinanderbiegt während er das l. Bein anhebt (Haar und Bart sowie die Beinschiene am r. Bein sind rot). Sein schräg stehender Schild mit einem weißen Dreifuß als Zeichen scheint allerdings bei diesem Vorgang im Weg. Er wird von einem weißhaarigen Mann gehalten, oder lehnt an dessen Oberschenkel. Der Weißhaarige hält wie alle Umstehenden einen dünnen, spitz zulaufenden Stab. Er trägt ein langes Himation mit roten Faltenbahnen und weißen Punktrosetten und ein rotes Band um das Haupt. Hinter ihm ein auffallend großer nackter Jüngling mit demselben Stab und rotem Haar. Ein ähnlicher Jüngling, aber kleiner und nur mit einem roten Streifen am Haarrand, steht links hinter dem Krieger und hält in der R. einen weißen Reif. Am l. Bildrand wie auf A wieder ein Zuschauer im langen Chiton und Himation, unter dem er seine Hände verbirgt, wobei er aber wie die anderen mit einem dünnen Stab ausgerüstet ist (Haare und Bart rot, rote Faltenbahnen und weiße Punktrosetten am Himation).

Um 530. Schaukel-Maler (Beazley).

Zur Sammlung von Koller: U. Kästner, AW 2013 (1), 40–43.

Zur Gefäßform: siehe Böhr 1982, 17f. Die Bauchamphora Typ B ist die häufigste Gefäßform im Werk des Schaukel-Malers. Ihre Größe schwankt in seinem Werk erheblich (zwischen 37 cm und 62 cm), so dass der Größenunterschied zwischen den beiden Berliner Amphoren nicht verwundert. Die schlanken Gefäße haben eine tiefe, betonte Schulter. Die Henkelbögen schwingen in einer Kurve nach außen und setzen oberhalb des größten Durchmessers an, so dass ein bewegter Gesamtumriss entsteht. F 1693 und F 1695, hier Tafel 9, 1 und 2, Beilage 3, 1–2, sind in den Proportionen sehr ähnlich und auch die etwas abweichenden Profile von Fuß und Lippe sprechen nicht dagegen, dass beide Amphoren von der Hand desselben Töpfers stammen.

Zum Graffito und Dipinto: Zur Deutung des Graffitos siehe Johnston 1979, 213; M. Bentz, Panathenäische Preisamphoren, AntK Beih. 18 (1998) 94. Zum Dipinto habe ich keine Parallelen gefunden.

Zum Maler: siehe vor allem Böhr 1982 mit der früheren Lit.; eadem in: B. von Freytag gen. Löringhoff u. a. (Hrsg.), Praestant Interna, FS Ulrich Hausmann (1982) 213–220; M. Iozzo, La Collezione Astarita nel Museo Gregoriano Etrusco, Parte II. 1 (2002) 24 Anm. 1 mit neuerer Lit. und Zuweisungen; K. Kathariou, CVA Athen, Museum of Cycladic Art 1 Text zu Taf. 1–3. 93, 1; Abb. 3 mit weiterer Lit. – Neuere Zuweisungen bei: N. Kunisch, CVA Bochum 1, 32. – Abschreibungen: M. B. Moore, MetrMusJ 42, 2007, 42, wo die BAm Bochum S 1205 (CVA 1 Taf. 18, 3–4; 20, 1–2; 31, 4; Beil. 5, 2) dem Princeton-Maler zugewiesen wird; – H. Mommsen in: E. Christof u. a. (Hrsg.), ΠΟΤΝΙΑ ΘΗΡΩΝ, FS Gerda Schwarz (2007) 280f., wo die BAm Genf MF 155 (CVA 2 Taf. 49, 1–3) dem Maler von Philadelphia MS 3440 zugewiesen wird. Siehe auch hier zu F 1695, Tafel 9, 2.

Zu den Darstellungen. A: Zu den verschiedenen Löwenkampfschemen siehe LIMC V (1990) 16–34 s. v. Herakles (W. Felten); B. Kaeser in: R. Wünsche (Hrsg.), Herakles – Herkules, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek München (2003) 72–84; Bell 1983, 79–81. Der Schaukel-Maler, der drei verschiedene Kampfschemen variiert (siehe Böhr 1982, 36f.), hat auf F 1693 das besondere Schema der E-Gruppe übernommen, das dort bei fast allen Herakles-Löwen-Kämpfen erstaunlich gleichförmig wiederholt wird (27 Beispiele, 2 Ausnahmen: ABV 137, 57 und 60 [Schulter]). Zu den peloponnesischen Vorläufern dieses Kampfschemas siehe E. Kunze, Archaische Schildbänder, OF 2 (1950) 97f. Die Version des Schaukel-Malers unterscheidet sich in bezeichnender Weise vom Schema der E-Gruppe: Herakles, der im Verhältnis zum Löwen und zu den übrigen Figuren viel zu klein ist, hat beide Hände zu Fäusten geschlossen, aber sie packen nirgends zu; der Löwe greift weder mit der r. Hinterpranke nach der Wade des Herakles noch verkrallt er sich mit der l. Vorderpranke in dessen Oberarm, so dass er seine Gefährlichkeit weitgehend eingebüßt hat. Schließlich fehlt bei F 1693 das Schwert, mit dem der Löwe in der E-Gruppe regelmäßig getötet wird. Da der Schaukel-Maler jedoch in einer zweiten, sehr ähnlichen Version des Themas Herakles mit einem Schwert ausgestattet hat, Böhr 1982, Nr. 23 A Taf. 26, ist dessen Fehlen hier

eher eine der üblichen Nachlässigkeiten dieses Malers, als dass es auf die Unverletzbarkeit des Löwen hinweist (so Söldner 1994, 124); zur Verwendung des Schwertes im Löwenkampf siehe Kaeser a. O. 75–78. Während der Löwenkampf in der E-Gruppe regelmäßig von Athena links und Iolaos rechts gerahmt wird, hat der Schaukel-Maler in seinen beiden Darstellungen diese Figuren vertauscht und einen Zuschauer hinzugefügt. Athena wird schließlich in der E-Gruppe häufig ohne Attribute oder nur mit Lanze, selten mit Helm und nie mit Schild dargestellt; vgl. hier zu F 1720, Tafel 31, 1–3. Außerhalb der E-Gruppe ist dieses Kampfschema selten, wird aber, wie beim Schaukel-Maler, gelegentlich von verwandten Werkstätten übernommen: z. B. BAm Havanna, Slg. Lagunillas Nr. 51: ABV 300, 8 (Art des Princeton-Malers); R. Olmos, Vasos griegos de la Colección Condes de Lagunillas (1991) 66–69 Nr. 18; – BAm Galerie Günter Puhze 12, 1997 Nr. 182; – BAm München 1385: ABV 310; Böhr 1982, 109 f. (P 2) Taf. 164 c; 165; – BAm Oxford 1965.141: ABV 299, 1; Para 130; CVA 3 Taf. 31, 2; 32, 3–4; – BAm Chicago 1978.114: W. G. Moon und L. Berge, Greek Vase-Painting in Midwestern Collections (1979) 52 f. (Nr. 31); – BAm Bochum S 1205: CVA 1 Taf. 18, 3–4; 20. 31, 4 (zu den letzten 5 Beispielen gibt es kontroverse Malerzuschreibungen); – siehe auch BAm Bologna 151: ABV 255, 5 (Lysippides-Maler); CVA 5, Taf. 95, 2; 96, 6–8.

B: Zum Anlegen der Beinschiene als Bildformel für den Kriegerabschied, siehe K. Friis Johansen, The Iliad in Early Greek Art (1967) 109–113 mit weiteren Hinweisen Anm. 169; Spieß 1992, 27–29. 44–49. 164 f. 194–201. Das Motiv, das schon auf der Chigi-Kanne überliefert ist (E. Simon, Die griechischen Vasen [1981] Abb. 25), wird im zweiten Viertel des 6. Jhs. von den attischen Vasenmalern übernommen und anfangs auch für die Rüstung des Achill verwendet; siehe vor allem den Teller des Lydos in Athen, NM 507: ABV 112, 56; D. Callipolitis-Feytmans, Les plats attiques a figures noires (1971) Taf. 26 Nr. 30. Seit der Mitte des 6. Jhs. wird das Motiv für den unspezifischen Kriegerabschied sehr beliebt und findet sich auch beim Schaukel-Maler auf vier weiteren Vasen, Böhr 1982, Nr. 12 B Taf. 11; Nr. 16 B Taf. 17; Nr. 33 B Taf. 35; E. Böhr in: B. von Freytag gen. Löringhoff u. a. (Hrsg.), Praestant Interna, FS Ulrich Hausmann (1982) 218 f. Nr. 7 Taf. 46. Während bei anderen Malern meistens eine Frau als Vertreterin der Familie dem Krieger gegenübersteht, umgeben ihn beim Schaukel-Maler und wenigen anderen Malern jeweils nur Männer (vgl. Spieß 1992, 48 f.), von denen der weißhaarige im Himation als Vater des Kriegers gelten kann. Die Lanzen ohne Spitzen sind bei diesem Maler nicht ungewöhnlich, meistens fehlen bei ihm die Waffen ganz.

Tafel 9, 2. Tafel 13, 1–2. Beilage 3, 2.

F 1695. Aus Vulci (Ponte dell'Abbadia). Früher Slg. Dorow und Magnus, 1831 erworben.

Zeichnung Gerhard'scher Apparat: IX, 28. Unter dem Fuß: A. 311. D. M. 40 (= Dorow-Magnus 40).

ABV 305,12 („The Swing Painter"); Add² 80. – Levezow, Verzeichnis 1834, 109 f. (Nr. 624). – Gerhard, Bildwerke 1836, 198 (Nr. 624). – Furtwängler 1885, 231. – Pfuhl, MuZ I 1923, 245. – J. D. Beazley, BSA 32, 1931/32, 13 Nr. 15. – E. Böhr, Der Schaukelmaler (1982) 84 (Nr. 43). 14 Taf. 45. – C. Isler-Kerényi, Dionysos nella Grecia arcaica (2001) 135 f. Anm. 178. 181.

H 40,6 cm – Dm Körper 26,8 cm – Dm Fuß 14,8 cm – Dm Lippe 17,4–17,8 cm – Volumen 10,75 l.

Aus wenigen großen Fragmenten zusammengesetzt. Bruchrillen und kleine Ergänzungen deutlich sichtbar ausgefüllt und farblich angeglichen; in den Bildfeldern nur auf B ein Dreieck zwischen den beiden Figuren am l. Bildrand (Oberarm und Ellbogen des Jünglings). Auf dem Henkel r. von A roter Farbklecks. Über dem Strahlenkranz auf A Firnis in großen Partien abgelöst. An den Henkelansätzen rechts von B Firnis beschädigt, sonst nur kleine Kratzer und Abschürfungen. Unter dem Bildfeld B Eindellung mit beschädigter Oberfläche und zwei breite rote Striche (Abdrücke?). Auch am l. und r. Bildrand unten auf B und unter dem Henkelansatz r. von B sowie am Pferdeleib auf A leichte Eindellungen mit beschädigter Oberfläche und Brandverfärbung; Spuren von Rot bei der l. Eindellung. Wegen der Brandverfärbungen müssen die verschiedenen Dellen während dem Brand entstanden sein. Oberfläche mit Farben gut erhalten. Firnis mit starkem metallischem Glanz. Rot stark glimmerhaltig, teilweise mit weißlichem Belag.

Bauchamphora Typ B. Streifen am unteren Fußrand und waagerechter Lippenrand tongrundig, Hals innen 5,5 cm gefirnisst. Unter dem Strahlenkranz Streifen in verdünntem Firnis. Sehr dünne rote Linie auf der Mitte der Fußwölbung, rote Doppelstreifen über dem Strahlenkranz und unter den Bildfeldern, je eine einzelne rote Linie zwischen und über den oberen Henkelansätzen um den Hals und an der inneren und äußeren Lippenkante. Rote Linie an den seitlichen Rändern der Bildfelder. Über den Bildfeldern Lotosknospenfries zwischen zwei Firnislinien; ungleichmäßige Verbindungsbögen (unten nur über jeder zweiten Knospe) in dickem Pinselstrich ohne Verwendung der Relieflinie. Firnis teilweise zu dünn aufgetragen und daher durchscheinend, vor allem an den Profilen der Gesichter, die nur schwach sichtbar sind.

Darstellungen. A: Junger Reiter, umgeben von drei Jünglingen und einem Mann. Das Pferd (Schweif und Mähne rot, Zähne weiß) steht, von seinem Reiter am kurzen Zügel gehalten, in angepannter Haltung in der Mitte des Bildes. Der Reiter wirkt knabenhaft klein im Verhältnis zu den umstehenden Jünglingen. Er trägt einen kurzen roten Chiton mit einer weißen Punktborte am Saum, darüber ein sehr kurzes steifes Mäntelchen, dessen weiße Randzone durch ein Zinnenmuster abgetrennt ist. Hinter dem Reiter ein nackter Jüngling mit kurzem rotem Haar, der sich mit der erhobenen Linken dem Reiter zuwendet. Ihm folgt ein bärtiger Mann in langem Chiton (weißer Rand um den Hals) und Mantel, unter dem seine angewinkelten Arme verborgen sind. Vor dem Reiter zwei Jünglinge, die sich dicht gegenüberstehen. Beide sind so in ihre Mäntel gehüllt, dass sich ihre Arme und Hände kaum erahnen lassen; der linke trägt einen kurzen Mantel über einem roten Chiton, der

rechte ist langgewandet und trägt ein rotes Band im Haar. Alle Mäntel sind jeweils in schwarze und rote Bahnen gegliedert und haben weiße Punktrosetten auf den schwarzen Partien.

B: Versammlung von Männern und Jünglingen. In der Mitte steht ein weißhaariger Alter einem nackten Jüngling mit gesenktem Kopf gegenüber, der durch eine Krobylosfrisur hervorgehoben ist (rotes Haar). Der Jüngling steht im Profil, aber seine Brust ist wie von vorn gezeichnet. Der Weißhaarige trägt einen langen weißen Chiton und einen langen Mantel, der auch seine Arme und Hände verhüllt, und ein rotes Haarband. Links ein nackter Jüngling mit rotem Haar in Schrittstellung und hinter ihm ein bärtiger Mann in langem rotem Chiton und Mantel. Die beiden unterscheiden sich kaum von dem Jüngling und Mann am l. Bildrand von A. Rechts im Bild ein weiterer weißhaariger Mann in langem roten Chiton und Mantel (kleiner Firnisklecks vor dem Hals). Hinter ihm ein nackter Mann mit rotem Haar und Bart. Bei den Mantelmännern sind die Arme und Hände unter ihren Mänteln verborgen; alle Mäntel haben rote Bahnen und weiße Punktrosetten auf den schwarzen Partien; nur beim mittleren haben einzelne Rosetten einen roten Kern. Die nackten Jünglinge halten beide Arme mit geschlossenen Fäusten mehr oder weniger angewinkelt, der nackte Mann am r. Bildrand hat die l. Hand geöffnet.

530–520. Schaukel-Maler (Beazley).

Zur Gefäßform: siehe hier zu F 1693, Tafel 9, 1.

Zum Maler: Die Darstellungen der beiden Berliner Amphoren gehören nicht zu den originellen und amüsanten Bildern, für die der Schaukel-Maler berühmt ist, sind aber in ihrer Belanglosigkeit durchaus charakteristisch für sein Œuvre. Die Figuren auf F 1695 wirken plastischer und beweglicher als auf F 1693, der Brustmuskel ist gewölbter, die Gewandfalten fließender, die Ritzlinien sind weicher und bestehen vorwiegend aus kurzen Bögen. Zugleich ist die Malweise routinierter und flüchtiger, besonders auffällig an den Profilen der Gesichter, die bei F 1695 nicht sorgfältig mit Firnis ausgemalt sind. Diese Unterschiede spiegeln die Veränderungen der Zeichenweise des Schaukel-Malers im Verlauf seines Werkes, das Böhr 1982, 3–15 überzeugend in drei Phasen gegliedert hat. Dabei gehört F 1693 an den Beginn der Phase II und F 1695 an deren Ende. Zur Reliefline beim Schaukel-Maler siehe Böhr 1982, 9; zu dem fehlenden roten Streifen über den Bildfeldern bei F 1695, ebenda 22.

Zu den Darstellungen. A: Zur Deutung der Reiter siehe M. Schäfer, Zwischen Adelsethos und Demokratie (2002) 57–69 mit weiteren Hinweisen Anm. 321 f. Ein ruhig stehender Reiter zwischen weitgehend unbeteiligten Figuren kommt beim Schaukel-Maler sonst nicht vor. Einzelne Reiter finden sich bei diesem Maler entweder in Zusammenhang mit Kriegern, zum Teil auch kämpfend (Böhr 1982 Nr. 22 A Taf. 25; 27 A Taf. 30 [Troilos?]; 34 B Taf. 36; 42 A Taf. 44), oder im agonalen Zusammenhang (Böhr 1982 Nr. 5 B Taf. 3 d; 23 B Taf. 26; vgl. U 2 Taf. 147; U 4 Taf. 149; P 4 Taf. 170). Wenn der Maler bei F 1695 überhaupt an einen szenischen Zusammenhang gedacht hat, kommt hier nur der sportliche Bereich in Frage (so Gerhard 1836 und Furtwängler 1885). Aus Platzgründen sind die Reiter kleiner als die übrigen Figuren, was nicht unbedingt Rückschlüsse auf ihr Ephebenalter erlaubt, zumal sie zuweilen auch bärtig sind (z. B. Böhr 1982 Nr. 34 B Taf. 36), vgl. Isler-Kerényi 2001, 35 f. Der nackte Jüngling hinter dem Reiter mit der erhobenen linken Faust kehrt in derselben oder einer sehr ähnlichen Haltung auch bei anderen Reiterdarstellungen wieder (Böhr 1982 Nr. 5 B Taf. 3 d; 22 A Taf. 25; 23 B Taf. 26; 42 A Taf. 44); auf dem Fragment in Greifswald: Böhr 1982 Nr. 61 Taf. 67 a, war ebenfalls ein Reiter mit einer solchen Begleitfigur dargestellt; vgl. auch hier F 1716 B, Tafel 25, 3. Vielleicht handelt es sich um den Trainer (?). Der Mann im Mantel am l. Bildrand ist beim Schaukel-Maler eine Standard-Rahmenfigur, vgl. F 1693, hier Tafel 9, 1; 12, 1–2. Zu den beiden Jünglingen, die sich am r. Bildrand gegenüberstehen, gibt es keine direkte Parallele, bei ähnlich vertrauten Paaren handelt es sich um einen Mann und einen Jüngling (Böhr 1982 Nr. 2 B Taf. 2; 20 A Taf. 23) oder um einen Mann bzw. Jüngling und eine Frau (Böhr 1982 Nr. 74 B Taf. 75; 77 A Taf. 80; 78 A Taf. 81). Zum Reitermäntelchen mit dem thrakischen Zinnenmuster, das auf Böhr 1982 Nr. 15 B Taf. 16 wiederkehrt, siehe H. A. Cahn, RA 1973, 13–15. Zu den Zuschauern generell: B. Kaeser in: K. Vierneisel – B. Kaeser (Hrsg.), Kunst der Schale, Kultur des Trinkens. Antikensammlung München (1990) 151–156; M. D. Stansbury-O'Donnell, Vase Painting, Gender, and Social Identity in Archaic Athens (2006).

B: Der Anlass für die Versammlung von zwei Jünglingen, zwei Greisen und zwei Männern ist rätselhaft. Die geschlossenen Fäuste der Jünglinge sind bei diesem Maler so verbreitet, dass sie keinen Aussagewert für die Deutung haben. Der Jüngling in der Mitte ist durch eine ausführlichere Binnenzeichnung des Oberkörpers hervorgehoben, die ihn besonders athletisch erscheinen lässt, und außerdem durch einen Krobylos, eine Frisur, die beim Schaukel-Maler sehr ungewöhnlich ist (sie kommt nur noch einmal vor, und zwar bei Polyxena, Böhr 1982 Taf. 138 oben, wo die hochgebundenen Haare eine eigene Tradition haben, vgl. F 1685, hier Tafel 5, 5). Vielleicht ist er dadurch als erfolgreicher Athlet gekennzeichnet oder als pais kalos, der von den Umstehenden bewundert wird? Solche unverbindlichen Szenen sind beim Schaukel-Maler nicht selten, vgl. z. B. Böhr 1982 Nr. 14 B Taf. 14 f.; 22 B Taf. 25; 28 B Taf. 31; 50 A–B Taf. 52; 54 B Taf. 57.

TAFEL 10

Tafel 10, 1–2. Siehe Tafel 8, 1.

TAFEL 11

Tafel 11, 1–2. Siehe Tafel 8, 2.

TAFEL 12

Tafel 12, 1–2. Siehe Tafel 9, 1.

TAFEL 13

Tafel 13, 1–2. Siehe Tafel 9, 2.

KLEINE BAUCHAMPHOREN

TAFEL 14

Tafel 14, 1–2. Beilage 3, 4.

V.I. 3140,202. Aus Polis tis Chrysoku (Marion-Arsinoë, Zypern). Grabung Max Ohnefalsch-Richter 1886 (Nekropole II, Grab Nr. 150). 1887 in Paris ersteigert.

Antiquités Chypriotes. Catalogue des objets antiques trouvés à Arsinoé de Chypre (Auktion Hotel Drouot, Paris 1887) (die Amphora ist nicht separat aufgeführt).

H soweit erhalten 21,8 cm – Dm Körper 14,9 cm – Dm Lippe 10,2 cm.

Zusammengesetzt. Der Fuß mit der untersten Partie des Gefäßkörpers und ein Henkel fehlen. Fehlende Fragmente im Gefäßkörper deutlich sichtbar ausgefüllt. Oberfläche sehr angegriffen. Firnis überall in vielen Partikeln abgeplatzt, am Henkel fast vollständig. Fehlbrand. Firnis teilweise streifig rot, teilweise grünlich grau; ungleichmäßiger Auftrag. Der Bildgrund hatte einen gelblich glänzenden Überzug. Sehr wenig Ritzung. Geringe Spuren von zusätzlichen Farben.

Kleine Bauchamphora Typ B. Das Gefäß ist – soweit erhalten – bis auf die beiden ausgesparten Bildfelder außen gefirnisst; auch der Hals ist innen ca. 3,5 cm tief gefirnisst, nur der waagerechte Mündungsring ist tongrundig. Die Bildfelder sind auf beiden Seiten ungewöhnlich weit am Hals hochgezogen. Über den Bildfeldern jeweils ein rechtsläufiger Schlüsselmäander und eine tongrundige Zone darüber mit einem flüchtigen Längsstreifen in verdünntem Firnis. Auf A wird der Mäander oben von zwei Firnislinien gerahmt, unten von einer, unter der noch ein Zungenmuster verläuft; auf B wird der Mäander oben und unten von je zwei Firnislinien gerahmt, das Zungenmuster fehlt. Je eine Firnislinie als seitliche Begrenzung der Bildfelder und als Standlinie auf A.

Darstellungen: Auf beiden Seiten ein jugendlicher Pferdeführer nach rechts, hinter dem ein großer Vogel in der gleichen Richtung fliegt. Der Jüngling ist jeweils im Hintergrund dargestellt; er hat kurzes Haar, sein rechter Arm scheint jeweils angewinkelt und der Oberarm führt schräg nach hinten oder er trägt einen Schild auf dem Rücken. Keine Anhaltpunkte für eine Bekleidung. Geringe Spuren von Rot: Pferdeschweif auf A, Mähnen, Bogen auf dem Hinterschenkel, Zügel, Beinschienen, Haare der Jünglinge. Das Pferd auf A hatte einen roten Brustgurt (wie ein Gespannpferd); weiße Farbspur auf dem hinteren l. Bein? Auf B weiße Farbspuren oder Versinterungsreste am Pferdeschweif. Wenig Ritzung.

540–530.

Die kleine Amphora war als einzige der hier vorgestellten Amphoren vor der Wende 1989 in Charlottenburg, wurde aber wegen ihres schlechten Erhaltungszustands nicht in CVA Berlin 5 aufgenommen.

Zu der Grabung von Max Ohnefalsch-Richter in Polis tis Chrysoku: P. Herrmann, Das Gräberfeld von Marion auf Cypern, BWPr 48 (1888); M. Ohnefalsch-Richter, Kypros, die Bibel und Homer (1893), 500–515 und passim; J.L. Myres – M. Ohnefalsch-Richter, A Catalogue of the Cyprus Museum (1899) 9f.; zu M. Ohnefalsch-Richter siehe M. Brönner, AntW 33, 2002, 469–474.

Zur attischen Keramik aus Marion: P. Flourentzos, RDAC 1992, 151–156; J.M. Padgett in: Athenian Potters and Painters II 2009, 220–231. Siehe jetzt auch V. Lewandowski, Die Funde aus der Nekropole von Marion (Zypern) in Berlin (Diss. FU Berlin 2011) ungedruckt (n.v.).

Zur Gefäßform und Dekoration: Gegenüber den Bauchamphoren normaler Größe sind kleine Bauchamphoren (unter 30 cm) meist schlanker und haben einen längeren Hals, vgl. z.B. CVA Brit. Mus. 3 Taf. 45, 1–5 oder CVA Leiden 1 Taf. 25. Diese Tendenz bestimmt auch die Form von V.I. 3140,202. Der weite Bogen des Henkels, der ohne Gegenschwung am Gefäßbauch ansetzt, und die steile Lippe legen eine Entstehungszeit vor dem letzten Viertel des 6. Jhs. nahe, vgl. z.B. die BAm Boston 80.605: CVA 1 Taf. 2, Profilzeichnung 4 mit ähnlichem Lippenprofil. Ein Mäander als Ornamentleiste über den Bildfeldern von Bauchamphoren ist nicht ungewöhnlich, z.B. C. Tronchetti, Ceramica attica a figure nere. Grandi vasi, anfore, pelikai, crateri (1983) Taf. 24; Catalogo del Museo Nazionale Archeologico di Taranto I, 3 (1994) 169 (13.9 B); CVA Kopenhagen 3 Taf. 103, 1a (Hinweis A. Slawisch); CVA Brit. Mus. 3 Taf. 45, 5a; Royal-Athena Galleries Nr. 78, 2003, lot 89. Auch Zungen sind an dieser Stelle nicht selten, siehe die Beispiele im CVA Boston 1 zu Taf. 2, 3–4. Sehr ungewöhnlich für Bauchamphoren ist jedoch das Doppelornament; der Mäander über einem Zungenornament auf A erinnert an die Dekoration von Oinochoen, z.B. CVA München 12 Taf. 17, 2; 19. 21. 23, 3; 36, 5; 46, 1–2; 50, 5; 51 und könnte für die Entstehung der kleinen Bauchamphora in einer Oinochoenwerstatt sprechen, vgl. hier zu Fremdvermögen Nr. 27, Tafel 14, 4.

Zu den Darstellungen: Exekias hat das Motiv des Pferdeführers in mehreren Bildern neu thematisiert, siehe hier zu F 1720, Tafel 32, 2; 33, 3. In der Folgezeit wurde es hauptsächlich für Abschieds- und Begrüßungsszenen verwendet, siehe A.B. Spieß, Der Kriegerabschied auf attischen Vasen der archaischen Zeit (1992) 69f. 235f. Ein Pferdeführer alleine ist als Bildthema ungewöhnlich; die nächsten Parallelen zu V.I. 3140,202 sind die kleinen BAm Boston 80.605: CVA 1, Taf. 2, 3–4, mit einem nackten Pferdeführer mit Lanze auf beiden Seiten (Hinweis A. Slawisch); – und Kunsthandel: Christie's, Manson and Woods, sale cat.: 16. 12. 1982, 56 lot 303; BAPD 7346, wo die Pferdeführer wie auf V.I. 3140,202 hinter ihren Pferden gehen und sie am

Zügel führen; hier findet sich auch der Mäander über den Bildfeldern und auf einer Seite der fliegende Vogel; – siehe auch die HAm Altenburg 214: Para 62, 2 bis (Art des Exekias); CVA Altenburg Taf. 18–19; 20, 1–4, wo auf jeder Seite ein behelmter Krieger sein Pferd am Zügel führt; – weitere Beispiele bei T. B. L. Webster, Potter and Patron (1972) 187 (a); – siehe auch die Amazonen, die ein Pferd führen, D. von Bothmer, Amazons in Greek Art (1957) 97–100; C. Fournier-Christol, Catalogue des olpés attiques du Louvre (1990) 88 f. (Nr. 23) Taf. 15 mit einer einzelnen Pferdeführerin; weitere Beispiele im Kommentar. Der Vogel hinter beiden Pferdeführern stammt von den frühen Reiter- und Gespanndarstellungen, bei denen der Vogel als Adler zu erkennen ist, siehe H. Metzger und D. van Berchem in: Gestalt und Geschichte. FS Karl Schefold. AntK Beih. 4 (1967) 155–158 mit einem Deutungsvorschlag 157 f.; A. Thomsen, Die Wirkung der Götter (2011) 71–82. In der zweiten Jahrhunderthälfte wird der begleitende Vogel seltener und kleiner, verliert aber wohl nicht ganz seine zeichenhafte Bedeutung, zumal er auch durch eine Sirene ersetzt werden kann, siehe E. Hofstetter, Sirenen im archaischen und klassischen Griechenland (1990) 93 (A 80. 81. 83).

Tafel 14, 3. Tafel 15, 1–2. Beilage 4, 1.

F 1828. Nachlass Gerhard, 1867 erworben.

Gerhard, AV II 1843, 156 f. Anm. 23 (e). – Furtwängler 1885, 326 f. – Roscher, ML I, 2 (1886–1890) 2205 s. v. Herakles (A. Furtwängler) – H. B. Walters, JHS 18, 1898, 296 Nr. 5. – R. Boetzkes, Das Kerykeion (1913) 11 Anm. 5. – Neugebauer 1932, 44. – Brommer, VL ^{3}1973, 92 (Nr. 1). – M. Söldner in: B. Schmaltz (Hrsg.), ΙΔΕΑΙ. Konturen des griechischen Menschenbildes, Kunsthalle Kiel (1994) 129 mit Abb.; 132. 193 (Nr. 35). – N. Kleinschmidt in: K. Schade – S. Altekamp (Hrsg.), „Zur Hölle“. Eine Reise in die antike Unterwelt, Ausstellungskatalog Berlin (2007) 155–157 (Nr. 30).

H 24,5 cm – Dm Körper 16,8 cm – Dm Fuß 9 cm – Dm Lippe 11,9 cm – Volumen 2,2 l.

Unter dem Fuß: kurzer roter Winkel (wohl kein Dipinto).

Ungebrochen, Fuß und Mündung bestoßen, ebenso größere Partie der Mündung links von B. Firnis stellenweise abgeplatzt, vor allem an den Henkelansätzen und der Unterkante der Lippe; kleine Kalkaussprengungen. Oberfläche mit Farben gut erhalten. Auf A unter dem Arm des Herakles graubraune Verfärbung, die sich nicht entfernen lässt. Firnis metallisch glänzend, zum Teil leicht grünlich verfärbt.

Kleine Bauchamphora Typ B. Bildfeld auf B höher als auf A. Waagerechter Lippenring tongrundig, 2,8 cm im Inneren der Mündung gefirnisst. Rote Streifen: ein schmaler auf der Mitte der Fußwölbung, je ein doppelter, teilweise verschmelzend, über dem Strahlenkranz und unter den Bildfeldern, je einer über den Bildfeldern, um die Mitte des Halses und an der äußeren Lippenkante. Über beiden Bildfeldern hängende Lotosknospen und kleine stehende in den Zwischenräumen, jeweils ohne Verbindungsbögen.

Darstellungen. A: Herakles treibt mit drohend erhobener Keule den Kerberos vor sich her. Hermes mit dem Kerykeion führt die Gruppe an, wobei er zurückblickt und seine r. Hand ermutigend zu Herakles ausstreckt. Der Höllenhund hat zwei Köpfe, der eine blickt nach unten, der andere wendet sich zu Herakles zurück; er hat am Rücken entlang eine lange Mähne und sein Schwanz ist eine bärtige Schlange, die mit geöffnetem Maul dem Helden ins Gesicht zischt. Herakles hält den Höllenhund an zwei Leinen, für jeden Kopf eine; er trägt einen Brustpanzer über dem Chiton, einen Köcher mit offener Klappe und ein Schwert, von dem die untere Hälfte der Scheide hinter seinem Rücken vorkommt. Hermes hält ein langes Kerykeion und trägt einen großen Petasos, unter dem er die Haare zum Krobylos aufgebunden hat, Laschenstiefel, einen bunt gemusterten Chiton und einen kurzen Mantel über dem l. Arm. Rot: Bart, Stirnhaar und Tupfen auf dem Chiton und dem Köcher des Herakles; Tupfen zwischen den Rippen des Kerberos und Halsband des hinteren Kopfes; Hermes' Bart, Haarband, Faltenbahn seines Mantels, Streifen am Halsausschnitt und große Punkte auf dem Chiton. Weiß: Herakles' Schwertgurt, Ortband und Zwickelpunkte in dem geritzten Stern auf dem Chiton; Streifen am Bauch des Kerberos und Streifen auf jeder zweiten Mähnenzottel; Hermes' Petasos und Zwickelpunkte in den geritzten Sternchen auf seinem Chiton.

B: Sitzende Frau zwischen zwei bärtigen Männern, die sich in lässiger Haltung auf ihre Stöcke lehnen. Die Frau sitzt auf einem Stuhl mit Löwenfüßen und hoher Schwanenkopflehne und ist ganz in ihren Mantel gehüllt, den sie auch über den Kopf gelegt hat; beide Hände sind unter dem Mantel verborgen, die Rechte ruht geschlossen auf ihrem Oberschenkel, die Linke ist im Mantel zum Gesicht erhoben. Die Zweige im Hintergrund werden nicht von ihr gehalten, sondern kommen hinter ihrem Oberschenkel hervor. Die Männer sind ihr beide zugewandt und tragen lange Himatia; der linke hat den Kopf gesenkt. Rot: einzelne Bahnen auf allen Mänteln. Stirnhaar der beiden Männer, Bart des linken, Pupille der Frau. Weiß: Punktgruppen auf allen Mänteln.

Um 510.

Zur Gefäßform: vgl. z. B. London B 173: K. Schauenburg, Gymnasium 67, 1960, 178 (Nr. 13) Taf. 10, 1.

Zum Maler: Nicht bei Beazley. Die Zuschreibung an die Leagrosgruppe (Söldner 1994, 193) erscheint mir nicht überzeugend.

Zum Ornament: Der reduzierte doppelte Lotosknospenfries ist ungewöhnlich, aber nicht ohne Parallelen auf einfachen Gefäßen. Als Ornamentleiste über Bildfeldern: BAm Athen, Kanellopoulos 842: E. Böhr, Der Schaukelmaler (1982) 27 mit Anm. 212 Nr. 17 Taf. 18 b; – BAm Basel BS 06.263: CVA 1 Taf. 31, 5. 9; – BAm Würzburg L 454: Langlotz, Würzburg 1932 Taf. 131; – Olpe Kunsthandel: Royal-Athena Galleries, Art of the Ancient World VIII, 2, January 1995, lot 98 („Honolulu Class“). – Als umlaufendes Ornament: HAm St. Petersburg St. 78; Gorbunova, Katalog Leningrad 1983, 95–97 (Nr. 68); – Lutr Chicago, Univ.: F. P. Johnson, AJA 47, 1943, 389 f. Nr. 2 Abb. 2; – auf mehreren nikosthenischen Amphoren (z. B. in der Mün-

dung): Tosto, Nikosthenes 1999, 86 Liste 4 (FP 4, 2) Taf. 70. 85; – Lek in Frankfurt, Museum für Vor- und Frühgeschichte β 292: CVA 2 Taf. 47, 1–2 („Dolphin Group"); – Teller Athen, Slg. Serpiéri-Vlastos: D. Callipolitis-Feytmans, Les plats attiques a figures noires (1974) 379 (B II, 7) Taf. 74, 7; – Phormiskos Tübingen S./10 1507: H. Mommsen in: B. von Freytag u. a. (Hrsg.), Praestant Interna, FS Ulrich Hausmann (1982) 207 Taf. 43, 1–2; – vgl. auch das Ei Athen, Kerameikos: R. Lullies, JdI 61/62, 1946/47, 64 Nr. 41 Taf. 12.

Zu den Darstellungen. A: Zu Herakles und Kerberos siehe W. Felten, Attische Unterweltsdarstellungen (1975) 10–25; LIMC V (1990) 85–100 s. v. Herakles (V. Smallwood) mit Lit.; LIMC VI (1992) 24–35 s. v. Kerberos (S. Woodford) mit Lit.; L. Chazalon in: A. Rousselle (Hrsg.), Frontières terrestres, frontières célestes dans l'antiquité (1995) 165–187. Die Darstellung auf F 1828 gehört zu dem nicht sehr häufigen Bildtypus, bei dem Herakles den Kerberos nach rechts vor sich her treibt, vgl. Smallwood a. O. 91–92. 97 s. v. Herakles Nr. 2604–2614. Dieser, nur in der sf. Vasenmalerei überlieferte Bildtypus ist schon um die Mitte des 6. Jhs. auf der verschollenen Schale des Xenokles-Malers (Smallwood a. O. Herakles Nr. 2606) überliefert, bevor er auf der Exekiasamphora Orvieto, Faina 76 (Smallwood a. O. Herakles Nr. 2607) vielfigurig ausgestaltet wird. Eine vereinfachte Wiederholung des Exekiasbildes findet sich auf der BAm Baltimore 48.16 (Smallwood a. O. Herakles Nr. 2608), die Beazley mit dem Werk des Malers der Trauernden vom Vatikan vergleicht (ABV 140, 1 unten). Andere Maler haben diesen Typus variiert. Bei F 1828 ist nur der gesenkte Kopf des Kerberos ungewöhnlich; zur Haltung des Herakles vgl. z. B. die BAm Texas, McCoy Coll.: CVA Castle Ashby Taf. 20, 1; es ist eine formelhafte Haltung, die er auch in anderen Abenteuern einnimmt, vgl. z. B. F 1849, hier Tafel 37, 2. Zur Haltung des Hermes vgl. z. B. Fiesole, Coll. Constantini: CVA 1 Taf. 18. Zum Brustpanzer als Ausrüstung des Herakles siehe K. Schauenburg, AA 1971, 174 f. Anm. 68; idem, RM 93, 1986, 150 mit Anm. 44; LIMC V (1990) 186 s. v. Herakles (J. Boardman).

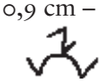
B: Zu der sitzenden Frau zwischen zwei auf ihre Stöcke gelehnten Männern vgl. vor allem die beiden Oin des Malers von Sèvres 100: Lecce 562: ABV 534, 7; CVA 1 Taf. 2, 1. 3; – Brüssel A 261: ABV 534, 8; CVA 1 Taf. 5, 8; – aber auch die Darstellungen mit nur einem Mann in derselben Haltung vor einer sitzenden Frau in einem Gebäude: Olpe Louvre F 326: ABV 605, 82; C. Fournier-Christol, Catalogue des olpés attiques du Louvre (1990) 133 f. Nr. 87 Taf. 50; – Oin Rom, Konservatorenpalast 68: Para 301, 82; CVA 1, Taf. 32, 1–2. Wahrscheinlich handelt es sich in allen Fällen um eine Liebeswerbung, für die die betont lässige Haltung der Männer charakteristisch ist. Zum Thema siehe M. Meyer, JdI 103, 1988, 87–125; die Verhüllung der Frau in ihren Mantel widerspricht dieser Deutung nicht, siehe ebenda 92. Die unter dem Mantel zum Gesicht erhobene Hand kommt auch in anderen Szenen der Liebeswerbung oder des Gesprächs vor, z. B. auf dem Epinetron Berlin F 4016: CVA 7 Taf. 41; – HAm New York 56.171.21: CVA 4 Taf. 30; vgl. zu diesem Gestus hier zu F 1851, Tafel 41, 2. Söldner 1994, 193, nimmt dagegen an, dass die „zweighaltende" thronende Frau auf „einen mythologischen Zusammenhang" hinweist und hält eine Verbindung zu Demeter und Persephone für möglich. Die Zweige werden jedoch von der Sitzenden nicht gehalten, es sind eher Zweige am Bildgrund, wie sie in dieser Zeit üblich sind (vgl. die oben genannten Parallelen), wobei auch Einzelzweige vorkommen, vgl. z. B. Boardman, ABFV 1974 Abb. 229. Zur Bedeutung der Zweige im Hintergrund siehe E. Kunze-Götte in: H. Froning – T. Hölscher – H. Mielsch (Hrsg.), Kotinos, FS für Erika Simon (1992) 156. – Zu den auf ihre Stöcke gelehnten Männern siehe H.-G. Hollein, Bürgerbild und Bildwelt der attischen Demokratie auf den rotfigurigen Vasen des 6.–4. Jhs. v. Chr. (1988) 20–24 (skole-Typus bärtig: A-1. 2.). 56. 58; mit Hetären: 118–133. Der bärtige ‚skole-Typus' ist schon um 520 v. Chr. belegt, z. B. beim Amasis-Maler: von Bothmer, Amasis Painter 1985, 147–149 (Nr. 30) oder beim Schaukel-Maler: E. Böhr, Der Schaukelmaler (1982) Nr. 118 Taf. 123 A, und wird in der Folgezeit auch bei anderen sf. Malern beliebt: z. B. dem Eucharides-Maler, Edinburgh-Maler, Theseus-Maler und Athena-Maler. Vorläufer finden sich schon auf der HAm München 1468: ABV 315, 3 (Maler von Cambridge 47); CVA 7 Taf. 344, 1–2. Siehe jetzt auch B. Fehr in: D. Yatromanolakis (Hrsg.), An Archaeology of Representations (2009) 132–141.

Tafel 14, 4. Tafel 15, 3–4. Tafel 56, 6. Beilage 4, 2.

Fremdvermögen Nr. 27. Von der Oberfinanzdirektion am 7. 9. 1995 den Museen zur Verwahrung übergeben.

Unpubliziert.

H 23,3 cm – Dm Körper 14,8–15 cm – Dm Fuß 8,6–8,7 cm – Dm Lippe 10,8–10,9 cm – Volumen 1,9 l.

Unter dem Fuß Dipinto: 

Aus wenigen Fragmenten zusammengesetzt. Nur ein kleines Fragment unter dem l. Henkel ausgefüllt. Lippenrand bestoßen. Oberfläche auf A gut erhalten, auf B Firnis in großen Partien abgeblättert.

Kleine Bauchamphora Typ B. Zierliche, aber wenig sorgfältige Töpferarbeit. Ungleichmäßiger Firnisauftrag, über den Bildfeldern und an der Unterseite der Henkel unvollständig. Tongrund streifig grau, vor allem auf A. Hohe Bildfelder, die sich am Hals stark verjüngen. Waagerechter Mündungsring tongrundig; nach innen reicht der Firnis 4,5 cm tief in die Mündung. Rote Streifen: je einer über dem Strahlenkranz, unter den Bildfeldern, am Hals, am äußeren und inneren Lippenrand und im Inneren des Halses in der Mitte und am unteren Rand der schwarzen Zone. Über den Bildfeldern Efeuranke zwischen je zwei sehr flüchtigen Firnislinien (auf B oben nur eine); je ein doppeltes Punktband als seitliche Rahmung der Bildfelder, links von B eine Hälfte schwarz übermalt. Standlinie in verdünntem Firnis, auf B links doppelt. Auf beiden Seiten überschneiden die Beine bzw. Arme die Bildfeldbegrenzung.

Darstellungen. A: Herakles verfolgt einen Kentauren, der mit beiden Händen einen großen weißen Stein vor der Brust

hält und sich fliehend zurückwendet. Herakles hat ihn in großem Schritt eingeholt, packt ihn am Oberarm und bedroht ihn mit der Keule, die er über seinem Kopf schwingt; sein r. Bein überschneidet den Rahmen. Herakles ist mit Chiton und Nebris bekleidet und hat ein Schwert umgegürtet. Rot: Bärte und Stirnhaare, Pferdeschweif, unterer Teil von Herakles' Chiton und Partie auf seinem l. Oberschenkel. Weiß: Stein, Bauchstreifen des Kentauren, Flecken auf dem Hinterschenkel, Schwertgurt des Herakles.

B: Knabenhafter Reiter auf galoppierendem Pferd zwischen zurückblickendem Jüngling und bärtigem Mann in schnellem Lauf. Alle drei sind unbekleidet und halten je eine Lanze (beim vorderen führt die Lanze neben der Hand vorbei); die beiden Läufer, die den seitlichen Rahmen mit je einem Bein und einem Arm überschneiden, haben außerdem ein Schwert umgehängt. Rot: Mähne und Schweif des Pferdes, Haare und Bart des Mannes, Haare des Reiters, abstehender Streifen um den Hinterkopf des Jünglings (Tänie?). Weiß: Schwertgurte.

Um 500. Hahnenchor-Maler.

Zum Töpfer und Maler: Die kleine Amphora ist in der Form wie in der Bemalung der Amphora mit dem Hahnenchor, F 1830: CVA Berlin 5 Tafel 43, 1–2; 47, 5 Beilage F, so nahe verwandt, dass sie demselben Töpfer und Maler zugewiesen werden kann. F 1830 ist nur wenig kleiner (1,3 cm); übereinstimmend sind die betonte Gefäßschulter und der zylindrische Hals, die abgespreizten Henkelbögen, der konische Fuß, fast ohne Wölbung mit tongrundigem Rand und die vom Hals kaum abgesetzte Lippe. Auch die Profile von Fuß und Lippe stehen einer Zuweisung an denselben Töpfer nicht im Wege. Die seitliche Rahmung der Bildfelder durch Punkt-Efeu-Leisten bekräftigt die schon zu F 1830 (CVA 5, 56) geäußerte Vermutung, dass der Töpfer und Maler aus einer Olpenwerkstatt stammen könnte; dort habe ich F 1830 mit der Dot-ivy-Gruppe verglichen, ihr aber nicht zugewiesen, wie K. S. Rothwell, Jr., Nature, Culture, and the Origins of Greek Comedy (2007) 235 Anm. 114, Taf. III, irrtümlich angibt. Auch die am Hals hochgezogenen Bildfelder, ihre unsaubere Rahmung und der graustreifige Bildgrund gleichen sich bei beiden Amphoren. Im Figurenstil fällt vor allem die schnabelartige Nase des Kentauren auf, die an die Profile der Hähne von F 1830 erinnert. Bezeichnender sind die Übereinstimmungen bei der Figur des Herakles: seine Wiedergabe in schnellem Lauf mit überlangen Füßen, mit einer Nebris über dem kurzen Chiton und mit Keule und Schwert bewaffnet. Das als Spirale geritzte Ohr des Kentauren kehrt ähnlich bei Herakles auf F 1830 wieder.

Zum Dipinto: Bei Johnston findet sich keine Parallele zu diesem Dipinto.

Zu den Darstellungen. A: Die Verfolgung des Kentauren ist ein Exzerpt aus Herakles' Pholos-Abenteuer; hierzu siehe Brommer, VL ^{3}1973, 178–182; LIMC VIII (1997) s. v. Kentauroi 691–696. 706 f. (M. Leventopoulou). Im Motiv sehr ähnlich ist der Einzelkampf auf der HAm Neapel 2537: ABV 477 (Edinburgh-Maler); LIMC a. O. Nr. 139 Taf. 423; – vgl. auch die BAm Neapel, Coll. Spinelli 2, Inv. 164163: CVA 6 Taf. 11–12 („Gruppo E" ist m. E. ein Irrtum). Obwohl der Gegenstand, den der Kentaur in den Armen hält, die Form eines kleinen Weinschlauches mit drei Zipfeln (links) zu haben scheint, handelt es sich doch eher um einen Stein, der als Waffe der Kentauren vielfach bezeugt ist, vgl. B. Schiffler, Die Typologie des Kentauren in der antiken Kunst (1976) 21, während ein Weinschlauch m. W. sonst nicht vorkommt.

B: Ein einzelner galoppierender Reiter zwischen gestikulierenden Männern oder Jünglingen ist schon seit dem 2. Viertel des 6. Jhs. ein beliebtes Thema, siehe K. Kathariou, CVA Athen, Museum of Cycladic Art 1, 31 zu Taf. 15 mit weiteren Hinweisen. Das Bildschema unserer Amphora scheint sich jedoch an die Verfolgung des Troilos anzulehnen, wobei die fliehend zurückblickende Polyxena durch einen Jüngling ersetzt ist; vgl. LIMC VIII (1997) 93 s. v. Troilos (A. Kossatz-Deissmann). Zum Thema siehe hier zu F 1685, Tafel 3, 1.

TAFEL 15

Tafel 15, 1–2. Siehe Tafel 14, 3.

Tafel 15, 3–4. Siehe Tafel 14, 4.

TAFEL 16

Tafel 16, 1–3. Beilage 4, 3.

F 1829. Aus Nola, 1876 erworben.

Unter dem Fuß: Vasen Inv. 2533.

Furtwängler 1885, 327 f. – G. Loeschcke in: Bonner Studien, Aufsätze aus der Altertumswissenschaft, FS Reinhard Kekulé (1890) 250 (II a) Abb. 3. – C. Robert, Archaeologische Hermeneutik (1919) 269 Abb. 206. – Langlotz, Würzburg 1932, 48 zu Nr. 256. – H. Schoppa, Die Darstellung der Perser (1933) 22 (Nr. 9). – F. Vos, Scythian Archers in Archaic Attic Vase-Painting (1963) 25. 112 (Nr. 256). – K. Friis Johansen, The Iliad in Early Greek Art (1967) 254 (Nr. 9). – E. Böhr, Der Schaukelmaler (1982) 72 Anm. 491.

H 30,4 cm – Dm Körper 20,2 cm – Dm Fuß 10,9 cm – Dm Lippe 13,6 cm – Volumen 4,2 l.

Ungebrochen. Nur an wenigen Stellen leicht beschädigt. Oberfläche sehr gut erhalten, nur das Weiß etwas abgerieben aber überall gut erkennbar. Tiefschwarzer, metallisch glänzender Firnis. Im Inneren der Mündung rötlicher Fehlbrand. Tongrund streifig. Keine Verwendung von Rot in den Bildfeldern. Teilweise Vorzeichnung.

Kleine Bauchamphora Typ B: Zwischen Fuß und Gefäßkörper Firnisstreifen, kein plastischer Ring, kein Rot. Die Strahlen über dem Fuß sind zuerst als Firnislinien vorgezeichnet, deren Spitzen zum Teil noch erkennbar sind. Bildfelder ungewöhnlich hoch. Unterseite der Henkel nicht vollständig gefirnisst. Waagerechter Mündungsring tongrundig; das Innere der Mündung ist 5 cm tief gefirnisst. Je ein roter Streifen über dem Strahlenkranz, unter den Bildfeldern und am äußeren Lippenrand. Über beiden Bildfel-

dern Efeuranke, deren Mittellinie und Begrenzungslinien vor allem auf B nicht waagerecht sind. Je eine einzelne Firnislinie als seitliche Bildfeldbegrenzung, doppelte Linie als Standlinie.

Darstellungen. A: Zweikampf über einem Gefallenen. Beide Krieger in Angriffshaltung mit erhobener Lanze; keiner ist als überlegen gekennzeichnet, aber der Vogel zwischen ihnen fliegt auf den l. Krieger zu. Sie sind voll bewaffnet; der böotische Schild (von innen) und sein korinthischer Helm mit anliegendem Busch unterscheiden den linken vom rechten, der auf seinem weißen Rundschild zwei ausgesparte Delphine hat und einen ‚chalkidischen' Helm mit hohem Busch trägt. Der Schildarm des l. Kriegers ist sehr pauschal vorgezeichnet. Der Gefallene liegt noch nicht auf dem Boden, sondern stürzt nach hinten, wobei nur die Fußspitze seines r. zurückgeschlagenen Beines und der Schildrand den Boden berühren. Er trägt einen korinthischen Helm und einen Panzer wie der l. Krieger, sein Rundschild ist so wiedergegeben, dass man schräg ins Innere sieht. Weiß: Schild des r. Kriegers. Schwertriemen, Griff, oberer Rand der Scheide, Ortbänder, Schildband mit Palmetten, Punktreihen bzw. Streifen auf den Buschträgern, Punktreihe am Schildrand des linken, Kreisflächen auf dem Schild des Gefallenen und Punktgruppen auf allen Chitonen.

B: Zwei gegeneinander steigende Pferde, die von einem Bogenschützen in ‚skythischer' Tracht gebändigt werden. Die Schnauzen der Pferde überschneiden sich; das linke ist als Hengst gekennzeichnet; über den Pferderücken je ein nach links fliegender Vogel. Der Pferdebändiger bewegt sich im Knielauf nach rechts mit zurückgewandtem Kopf, wobei er von jedem Pferd einen Zügel in der r. Hand hält. Beide Zügel sind unlogisch vor dem l. Pferd gezeichnet, obwohl der Bogenschütze hinter dem Pferd dargestellt ist, ein dritter Zügel führt vom Maul des r. Pferdes zu dessen Kruppe; keine Angabe von Trensen oder Halftern. Die Vorderbeine des r. Pferdes sind von dem Bogenschützen verdeckt. Dieser ist bärtig, trägt eine Mütze mit steil aufragender Spitze und langen Laschen, von denen die im Nacken aufgebunden ist, einen Brustpanzer über dem Chiton und den Gorytos mit offener Klappe an der Hüfte. In der ausgestreckten Linken hält er seinen Bogen. Weiß: gekreuzte Riemen über der Brust, Punktgruppen auf dem Chiton und Punkte auf den beiden äußeren Zügeln.

Um 500. Nähe Sappho-Maler.

Zum Maler: Zum Sappho-Maler siehe Haspels, ABL 1936, 94–130. 225–229; ABV 507f. 702; Para 246f.; ARV² 300–306. Zwei ausgezeichnete, gleichzeitig entstandene Dissertationen zum Sappho- und Diosphos-Maler von Sabine Weber (Diss. Mainz 2000) und Cécile Jubier-Galinier (Diss. Montpellier) liegen bisher leider nicht gedruckt vor. Bei der Suche nach dem Maler von F 1829 erinnerten mich die skizzenhafte Ritzung und zahlreiche Details zunächst an Werke des Sappho-Malers: vgl. z. B. die BAm Madrid Inv. 10916: Haspels, ABL 1936, 116; ABV 508 oben; R. Olmos Romera, MM 18, 1977 Taf. 32–34 a–b; – oder den Hopliten auf der Lek Oxford 1976.68: ABV 507, 1 unten; M. Vickers, AA 1981, 545 Abb. 6 a (Hinweis Weber). Die beiden Spezialistinnen haben F 1829 jedoch nicht als eigenhändiges Werk dieses Malers akzeptiert, u. a. weil das Faltenspiel der Chitone zu wenig differenziert gezeichnet ist und weil beim Sappho-Maler weder die drei weißen Pünktchen als Gewandmuster noch die fliegenden Vögel vorkommen.

Zur Gefäßform: Die Zuspitzung der Form auf den größten Durchmesser zusammen mit der weit ausschwingenden Mündung und den engen Henkelbögen ist für die kleinen spätsf. Bauchamphoren Typ B charakteristisch, siehe z. B. CVA Brit. Mus. 3 Taf. 45, 1–5; Nr. 1 und 3 haben auch die ‚abgeknickte' Fußwölbung wie F 1829.

Zum Ornament: Die Efeuranke findet sich bei frühen sf. Bauchamphoren nicht selten als Ornamentleiste über den Bildfeldern, nach 530 kommt sie fast nur bei kleineren Amphoren Typ B vor, z. B. C. Tronchetti, Ceramica attica a figure nere. Grandi vasi, anfore, pelikai, crateri (1983) Nr. 46 Taf. 47; Nr. 51 Taf. 52; CVA Lille Taf. 10, die sich mit diesem Ornament vielleicht an Peliken oder Olpen anlehnen, vgl. F 1830: CVA Berlin 5 zu Taf. 43, 1–2 und Fremdvermögen Nr. 27, hier Tafel 14, 4.

Zu den Darstellungen. A: Zum Zweikampf über einem Gefallenen siehe Ch. Ellinghaus, Aristokratische Leitbilder – Demokratische Leitbilder (1997) passim, Schema 2 a; M. Recke, Gewalt und Leid (2002) 16. 18f. 53f. Auffällig ist die Haltung des ‚Gefallenen' auf F 1829, der den Boden nur mit der r. Fußspitze und dem Schildrand berührt. Im Fallen dargestellte Krieger sind in dieser Zeit nicht ungewöhnlich, allerdings in weniger verquerer Haltung, siehe z. B. CVA München 8 Taf. 375, 4; 379, 1; 394, 3; 414, 1 (Hinweis Kunze-Götte). Zur Darstellung des Fallens vgl. D. Wannagat in: P. Bol (Hrsg.), Zum Verhältnis von Raum und Zeit in der griechischen Kunst (2003) 59–77. – Zum chalkidischen Helmtypus, der seit etwa 500 v. Chr. in der attischen Vasenmalerei gebräuchlich wird, siehe H. Pflug in: Antike Helme: Slg. Lipperheide und andere Bestände des Antikenmuseums Berlin (1988) 137–150; idem, Schutz und Zier. Helme aus dem Antikenmuseum Berlin und Waffen anderer Sammlungen (1989) 25f.; E. Kunze, OlBer 8 (1967) 135–183; idem, OlBer 9 (1994) 27–31.

B: Zu den antithetisch sich aufbäumenden Pferden siehe vor allem E. Kunze, Archaische Schildbänder, OF 2 (1950) 60–62; I. Scheibler, Die symmetrische Bildform in der früharchaischen Flächenkunst (1960) 33f. 68f.; J. Wiesner in: FS Franz Hančar, MAnthrWien 92, 1962, 285–301; L. Giuliani, Die archaischen Metopen von Selinunt (1979) 38–42; M. B. Moore, MetrMusJ 39, 2004, 52f. mit weiteren Hinweisen. Das symmetrische Wappenbild, das seine Wurzeln im Orient hat, wird, nach Loeschke 1890, 249–253, auch für dieses Thema in die griechische Kunst übernommen. Dagegen hält Wiesner a. O. das Bildmotiv für eine selbständige Schöpfung der spätgeom. Vasenmalerei und deutet die Szene, wegen der gelegentlich dargestellten Brustgurte der Pferde, als Bändigung von Wagenpferden. Als Genrebild mit ungeflügelten Pferden und einem Pferdebändiger findet es sich schon in der ersten Hälfte des 6. Jhs. auf einem Schildbandrelief (Kunze a. O. XV a). In der attischen Vasenmalerei ist es zuerst beim Amasis-Maler überliefert (Moore a. O.), der eine besondere Vor-

liebe für symmetrische Kompositionen hat. Moore erwägt die Deutung der Szene als Training der Pferde, was durch die Darstellung auf der BAm Louvre F 223: Scheibler a. O. Taf. 5 a, nahegelegt wird; vgl. HAm früher Graham Geddes Slg. Melbourne: P. Connor in: J.-P. Descœudres (Hrsg.), ΕΥΜΟΥΣΙΑ, Ceramic and Iconographic Studies in Honour of Alexander Cambitoglou (1990) 75–77 Taf. 14. Später ist der Pferdebändiger mehrfach ein Bogenschütze in ‚skythischer' Tracht, wie hier; vgl. HAm London B 234: ABV 292, 3 (Psiax); CVA 4 Taf. 57, 3; – HAm London B 235: Para 152, 1 (Maler von London B 235); CVA 4 Taf. 54, 4; – Schale Arlesheim, Slg. Schweizer: ARV 48, 166 und 57, 42 (Oltos); K. Schefold, Meisterwerke griechischer Kunst (1960) Nr. 157. – Zum Knielauf siehe E. Schmidt in: Münchener archäologische Studien dem Andenken Adolf Furtwänglers gewidmet (1909) 249–397, bes. 371 f. Anm. 2. – Zur Skythenfrage siehe Wiesner a. O.; vgl. hier zu F 1851, Tafel 40, 1. – Die Vögel über den Pferden erinnern an ältere Reiter- oder Gespannbilder, siehe H. Thomsen, Die Wirkung der Götter (2011) 71–82.

ATTISCH SCHWARZFIGURIGE HALSAMPHOREN

TAFEL 17

Tafel 17, 1–3. Beilage 5, 1.

F 1700. Alte Königliche Sammlung.

ABV 33, 6 („Komast Group: V, Manner of the KY Painter"). – Levezow, Verzeichnis 1834, 101 (Nr. 612). – Gerhard, Bildwerke 1836, 193 (Nr. 612). – Furtwängler 1885, 238f. – H. Schnabel, Kordax (1910) 31. – Pfuhl, MuZ I 1923, 255. – H.Th. Bossert, Das Ornamentwerk (1924) Taf. 7, 8. – A. Greifenhagen, Eine attische schwarzfigurige Vasengattung und die Darstellung des Komos im VI. Jh. (1929) 25. 80 (Nr. 89). 94f. Anm. 40. – H. Payne, Necrocorinthia (1931) 201. – E. Kunze, Gnomon 8, 1932, 121. – M. Steinhart, AA 1992, 504 Anm. 104; 511. – B. Kreuzer in: M. Flashar – G. Hiesel (Hrsg.), Konturen, Vasen der Berliner Antikensammlung in Freiburg (1997) 30–32 (Nr. 11). – J. Kluiver, The Tyrrhenian Group of Black-Figure Vases (2003) 106 Anm. 20.

H (ohne Fuß) 31 cm – Dm Körper 21,2–21,4 cm – Dm Lippe 13,1–13,2 cm – Volumen 5 l.

Fuß fehlt, sonst ungebrochen. Gefäßboden erhalten, Fußansatz modern abgefeilt. Oberfläche sehr angegriffen. Firnis und Tongrund kleinteilig abgeblättert, verkratzt und bestoßen. Kalkaussprengungen, eine besonders große unter dem Henkel l. von A. Rot gut erhalten, Weiß nur in Schatten. Grünlich-gelbe Brandverfärbung auf B und im Inneren der Mündung.

Eiförmige Halsamphora, Sonderform mit eckiger Mündung und dickem Halsring. Ausgesparte Bildfelder, die am Halsring ansetzen. Untere Gefäßhälfte schwarz mit schmalem tongrundigem Reifen; kein Strahlenkranz. Hals tongrundig mit Kreismotiv zwischen je zwei senkrechten Zickzacklinien. Henkelunterseite nicht vollständig gefirnisst, Hals innen 4 cm tief gefirnisst, waagerechter Lippenring tongrundig. Rot: umlaufende Streifen über und unter dem ausgesparten Reifen, unter den Bildfeldern und auf der Standlinie; der ganze Halsring, Streifen um den Hals über dem SOS-Ornament (Rot direkt auf dem Tongrund), je ein Streifen an der äußeren Unter- und Oberkante der Lippe, ein breiter Streifen an der Innenkante. In den Bildfeldern oben und an den Seiten rahmende Linien in verdünntem Firnis.

Darstellungen. A: Zwei tanzende Komasten flankieren ein großes Ornament. Der l. Komast ist jugendlich, der Rechte bärtig. Sie haben beide den Kopf gesenkt und bewegen die Arme vor und zurück, der Linke geht dabei etwas in die Knie, der Rechte hat den r. Unterschenkel angewinkelt. Beide tragen das rote Komastentrikot, das am Bauch überhängt, und ein Band im Haar. Das Ornament besteht aus einer hängenden Palmette und einer stehenden Lotosblüte, jeweils mit Ranken, die sich ineinanderhaken. Rot: Herz und jedes zweite Blatt der Palmette, unterer Zwischenring, Basis der Lotosblüte, Dreieck zwischen den Deckblättern. Weiß: Punktreihen zwischen den Ritzlinien an den Säumen der Trikots, auf den Haarbändern, um den Palmettenkern, zweimal um die Basis der Lotosblüte und unter den Blütenblättern.

B: Sitzende Sphinx, etwas rechts von der Bildmitte, da sie ihre l. erhobene Tatze an den Bildrand stützt. Sichelflügel und ungeteiltes langes Haar. Rot: Gesicht und Hals, Flügelschulter. Weiß: Haarband, Punktreihen zwischen den doppelten Ritzlinien am Rand der Schulter und am Ansatz der Schwungfedern.

575–565. Komasten-Gruppe, Art des KY-Malers (Beazley).

Zum Amphorentypus: F 1700 ist die einzige Halsamphora in der Komasten-Gruppe und hat eine sehr eigenwillige Form. Eiförmige Halsamphoren sind schon seit dem späten 7. Jh. in Gebrauch, vgl. M. Moore, Agora 23 (1986) 10; J. Kluiver, BABesch 70, 1995, 78f., aber sie haben in der Regel eine echinusförmige Lippe; die eckige Lippe, die zu den Bauchamphoren gehört, ist bei Halsamphoren eine Ausnahme, vgl. ASAtene N.S. 21/22, 1959/60, 214f. Abb. 189 a und 190. Ohne Parallele ist m.W. der dicke Wulst um den Halsansatz, der an den Halsring der frühen Lekythen und ‚Ring-collar'-Oinochoen erinnert, vgl. z.B. Haspels, ABL 1936, Taf. 1, 1.3; und CVA Lille, Taf. 8f. Der tongrundige Reifen in der unteren Gefäßhälfte ist vermutlich von den Olpen übernommen, bei Amphoren ist er ungewöhnlich, vgl. die BAm CVA Louvre 11 Taf. 122, 5. Das gilt nicht für das Fehlen des Strahlenkranzes, denn dieser ist in der ersten Hälfte des 6. Jhs. noch nicht obligatorisch, siehe H. Mommsen, Der Affecter (1975) 8. Die frühen Halsamphoren haben häufig ausgesparte Bildfelder, die aber gewöhnlich durch ein Zungenornament oder eine gefirnisste Zone vom Hals getrennt sind und nicht wie hier unmittelbar am Halsring ansetzen, vgl. jedoch: HAm des Gorgo-Malers, Ancient Art in the Virginia Museum (1973) 70f. (Nr. 86); Pferdekopfamphoren, M.G. Picozzi, Anfore attiche a protome equina, Studi Miscellanei 18 (1971) Taf. 37f. (Nr. 44. 45); und CVA München 7 Taf. 329.

Das SOS-Ornament am Hals ist für die großen, sonst undekorierten Transportamphoren mit dem weit ausladenden Köper charakteristisch, die vom späten 8. Jh. bis in die erste Hälfte des 6. Jhs. verbreitet waren, siehe A.W. Johnston – R.E. Jones, BSA 73, 1978, 103–141. Diese wurden seit dem frühen 6. Jh. in Miniaturform nachgeahmt, siehe Beazley – Magi, RG 1939, 50–52; H. Mommsen, CVA Berlin 5 Taf. 53–54 mit Text. Bei eifömigen Halsamphoren mit figürlicher Bemalung ist das SOS-Ornament ganz ungewöhnlich; ich kenne nur die folgenden Beispiele: Tarquinia 508: C. Troncetti, Ceramica attica a figure nere. Grandi vasi, anfore, pelikai, crateri (1983) 24f. (Nr. 2) Taf. 2–3 (Hinweis Descœudres); – Würzburg L 169: Langlotz, Würzburg

1932, 26 Taf. 30; – Sydney 13: A.D. Trendall, JHS 71, 1951, 179 Taf. 39a; – Kunsthandel: Christie's, 12th June 2000, lot 27 = Royal-Athena Galleries No. 88, One Thousand Years of Ancient Greek Vases II, September 2010, lot 31; – Berlin F 1703: Ch. Clairmont, Das Parisurteil in der antiken Kunst (1951) Taf. 6a; – Louvre E 725: E. Pottier, Vases antiques du Louvre 2 (1901) Taf. 53; – HAm aus Aiane: Ε. Κεφαλίδου in: Μνείας Χάριν. Τόμος στη μνήμη Μαίρης Σιγανίδου (1998) 115–125. Die drei Amphoren in Würzburg, Sydney und im Kunsthandel sind in der Form und im Figurenstil eng zusammengehörig und haben alle drei ein geritztes Kappa im Firnis der unteren Gefäßhälfte. Die beiden ersten sind nach D. von Bothmer, AJA 80, 1976, 435 „euböisch". Die Amphora in Berlin F 1703 stimmt mit diesen in der Form überein und weicht im Figurenstil so entschieden von attischen Vasenbildern ab, dass sie nicht in diesen CVA-Band aufgenommen wurde; auch die Amphora im Louvre scheint nicht attisch zu sein. Die Amphora aus Aiane fügt sich dagegen gut in die attische Keramik, vgl. die HAm in Harrogate, Kent Coll.: ABV 115, 2 (Art des Lydos); J.M.T. Charlton, AJA 48, 1944, 254f. Abb. 4–5. Auf dem Klitiaskrater, der in zeitlicher Nähe zu F 1700 entstanden ist, trägt Dionysos eine Halsamphora mit SOS-Ornament, M. Torelli, Le strategie di Klitias (2007) 101; diese entspricht in der Form den gleichzeitigen eiförmigen Halsamphoren, siehe Kluiver 2003, nach der Größe ist jedoch eher eine Transportamphora gemeint. Der Euphiletos-Maler hat das SOS-Ornament schließlich noch für die kugelige HAm Baltimore 4814: ABV 323, 20; JWaltersArtGal 3, 1940, 118 Abb. 9, verwendet. Zur anthropomorphen Bedeutung dieses Ornaments siehe Beazley – Magi, RG 1939, 50–51; M. Moretti, Nuove scoperte e acquisizioni nell'Etruria Meridionale. Museo nazionale di Villa Giulia (1975) 23 (Nr. 47) Taf. 4.

Zum Maler: Zum KY-Maler und seiner Art siehe ABV 31–33. 680; Para 16f.; Add² 8f.; H.A.G. Brijder Siana Cups I and Komast Cups (1983) 73–76 Lit. Anm. 82; 224–227; M. Steinhart, AA 1992, 486–512 mit weiteren Hinweisen Anm. 36. Die Beziehung von F 1700 zum KY-Maler besteht nur in der Darstellung der Komasten, die in ihrer Tanzhaltung und Bekleidung übereinstimmen; ihr Gesäß ist jedoch weniger hervorgehoben als beim KY-Maler und es fehlt die typische Knieritzung in Form eines Ypsilons. Auch das Ornament weicht ab, es hat beim KY-Maler geschlossene Rankeneinrollungen mit geritzten Voluten.

Zu den Darstellungen. A: Ähnlich wie die Gefäßform ist auch die Darstellung auf A aus Elementen zusammengesetzt, die aus einem anderen Zusammenhang stammen. Das Lotosblüten-Palmetten-Ornament mit den an den Enden eingerollten Ranken entspricht dem Henkelornament der Komastenschalen, siehe H.A.G. Brijder, Siana Cups I and Komast Cups (1983) 85–87, ist jedoch umgedreht, wobei auch die Gewichtung der Teile vertauscht ist: die Lotosblüte ist schlanker und kleiner, die Palmette größer und schwerer. Mit Rücksicht auf die beiden Komasten sind die seitlichen Ranken steiler geführt als gewöhnlich. Während die Komastenbilder auf den Schalen von den Ornamenten gerahmt werden, ist es hier umgekehrt: zwei nahezu symmetrische Komasten rahmen das Ornament wie die Tierfiguren und Fabelwesen bei den frühen Wappenbildern, siehe I. Scheibler, Die symmetrische Bildform in der frühgriechischen Flächenkunst (1960) 29–34. Zu den charakteristischen Tanzposen der Komasten des KY-Malers siehe Brijder a.O. 75; vgl. z.B. die beiden Komasten Steinhart 1992, 490 Abb. 14; oder CVA Louvre 12 Taf. 156, 4. Zu Komasten allgemein siehe T.J. Smith, Komast Dancers in Archaic Greek Art (2010) mit der älteren Lit. 255–275.

B: Zur Sphinx siehe LIMC Suppl. VIII (1997) 1149–1165 s.v. Sphinx; zur sitzenden Sphinx mit erhobener Pfote ebenda 1154f. Nr. 61–68 (N. Kourou u.a.). Eine einzelne Sphinx ist nicht selten das Thema der frühen Bildfelder, vgl. hier zu F 1684, Tafel 1, 1. Die Sphinx von F 1700 wirkt mit ihren kurzen stämmigen Vorderpranken, dem roten Gesicht und den in schrägem Bogen abgeschnittenen Haaren sehr altertümlich; vgl. z.B. die Sphingen des Gorgo-Malers: I. Scheibler, JdI 76, 1961, 19 Abb. 20; 35 Abb. 35; 37 Abb. 38; – oder den Kopf der Sirene des Malers von Berlin F 1659 auf der BAm Louvre Camp. 10627: G. Bakir, Berlin F 1659 Ressami (1982) 126 (A-9); CVA 11 Taf. 122, 5. Ihre Haltung mit der erhobenen Tatze ist ein Erbe der frühen Wappenbilder, wie z.B. K. Kübler, Altattische Malerei (1950) Taf. 39 Abb. 10; 42 Abb. 17, an die auch noch die Sphingen und Greifen erinnern, die auf dem Klitiaskrater das zentrale Ornament rahmen, siehe M.G. Marzi u.a., Materiali per servire alla storia del vaso François, BdA serie speziale 1 (1980) 142–145 Abb. 95–96. 99–100; vgl. I. Scheibler, Die symmetrische Bildform in der frühgriechischen Flächenkunst (1960) 32. Sphingen, die ihre Tatze am Bildrahmen abstützen, finden sich z.B. in den Tondi von Sianaschalen (Brijder a.O. Taf. 36 c. h; Taf. 54 b), aber auch in Bildfeldern, z.B. BAm Havanna, NM Nr. 147: R. Olmos, Vasos griegos de la Colección Condes de Lagunillas (1991) 22f. Nr. 7. – BAm Würzburg 258: Langlotz, Würzburg 1932 Taf. 78.

TAFEL 18

Tafel 18, 1. Tafel 19, 1–8. Beilage 5, 2.

F 1707. Aus dem südlichen Etrurien, Vulci oder Cerveteri (Caere). 1841 durch Gerhard in Rom erworben. Unter dem Fuß: A 1993 (in Rot und Schwarz) 1999 (mit Bleistift).

Zeichnung Gerhard'scher Apparat: XIV, 39.

ABV 96, 19 („The Tyrrhenian Group"); Para 36 („by the Timiades Painter according to Bothmer"); Add² 26. – E. Gerhard, Etruskische und kampanische Vasenbilder (1843) 11–14 Taf. 10, 4–6. – Gerhard, Neuerworbene Denkmäler III 1846, 18f. (Nr. 1712). – Furtwängler 1885, 247f. – A.E.J. Holwerda, JdI 5, 1890, 243 (Nr. 30). – A. Kalkmann, JdI 10, 1895, 68 Anm. 74. – H. Thiersch, „Tyrrhenische" Amphoren (1899) 24. 33–35. 41f. (Nr. 15). 97. 134. 155. – G. Weicker, Der Seelenvogel in der antiken Literatur und Kunst (1902) 156 Anm. 5. 7. 8. – Pfuhl, MuZ I 1923, 252. – E. Buschor, FR III (1932) 220. – Neugebauer 1932, 39. – P. de la Coste-Messelière, Au Musée de Delphes (1936) 121 Anm. 2 (N); 134 Taf. V (N³). – D. von Bothmer, AJA 48, 1944, 166 Nr. 4. – K. Schauenburg, AA 1962, 768

Anm. 47. – G. Daltrop, Die Kalydonische Jagd in der Antike (1966) 17 Taf. 8. – H. Gropengiesser, CVA Heidelberg 4 (1970) 17 zu Taf. 142. – Brommer, VL ³1973, 310 (A 6). – K. Wallenstein, CVA Tübingen 2 (1978) 46 zu Taf. 28. – P. Müller, Löwen und Mischwesen in der archaischen griechischen Kunst (1978) 211 f. 278 (Nr. 317). – A. Schnapp, RA 1979, 205–207 mit Anm. 22. – K. Schauenburg in: W. Hornbostel (Hrsg.), Aus Gräbern und Heiligtümern (1980) 68. – S. Mayer-Emmerling, Erzählende Darstellungen auf „tyrrhenischen" Vasen (1982) 105. 108. 222 (K 109). – H. Heres u. a., Führer durch die Ausstellungen des Pergamonmuseums, Antikensammlungen III, Griechische und etruskische Kleinkunst, römische Porträts (1985) 66. 68 Abb. 51. – LIMC VI (1992) 416 s. v. Meleagros Nr. 13 a (S. Woodford – G. Daltrop). – J. Kluiver, BABesch 70, 1995, 67 (Nr. 55). – A. Schnapp, Le chasseur et la cité (1997) 288. 293. 503 (Nr. 246). – J. M. Barringer, The Hunt in Ancient Greece (2001) 172 (Nr. 8). – J. Fornasier, Jagddarstellungen des 6.–4. Jhs. v. Chr. (2001) 17. 46 Anm. 169; 290 (EA 4). – J. Kluiver, The Tyrrhenian Group of Black-Figure Vases (2003) 48–52. 152 (Nr. 55) (Timiades-Maler). – E. Pellegrini, Eros nella Grecia arcaica e classica (2009) 269 (Nr. 223).

H 38,7 cm – Dm Körper 22,4–22,8 cm – Dm Fuß 12 cm – Dm Lippe 15 cm – Volumen 6,9 l.

Ungebrochen; Fuß auf B angeschlagen. Kleine Firnispartikel abgeblättert, vor allem am Fuß, an den Henkeln und der Lippe, Oberfläche sonst gut erhalten, Farben teilweise abgerieben.

Tyrrhenische Halsamphora: Fuß, Henkel und Lippe gefirnisst, Unterseite der Henkel unvollständig; von der Lippe reicht der Firnis 5 cm ins Innere der Mündung. Der Gefäßkörper ist zwischen dem Strahlenkranz und dem Zungenornament mit drei figürlichen Friesen bemalt. Der Hals trägt auf beiden Seiten ein Lotosblüten-Palmetten-Kreuz. Rot: breiter Streifen etwas über dem Fußrand, jede zweite Zunge des Zungenornaments (direkt auf dem Tongrund), Ring um den Halsansatz, Kerne der Palmetten und Kelche der Lotosblüten, auf A auch der Mittelknoten.

Darstellungen. A: Kalydonische Eberjagd. Der riesige Eber überrennt einen toten Jäger und wird von jeweils zwei Jägern von beiden Seiten angegriffen. Außerdem bedrängen ihn drei Hunde. Der jeweils vordere Jäger greift mit der Lanze an, der hintere mit einem Dreizack. Sie halten diese Waffen jeweils mit beiden Händen, nur bei dem Jäger rechts vorne ist das Motiv unklar, da die Stange nicht mit seinen Händen in Zusammenhang steht. Die Jäger sind bis auf einen unbekleidet. Sie tragen nur einen Petasos und das Schwert umgehängt, das nur dem jugendlichen Jäger direkt vor dem Eber fehlt; außer diesem sind alle Jäger bärtig. Der Jäger rechts am Rand trägt eine Nebris über einem kurzen Chiton. Der tote Jäger ist bärtig, unbekleidet und ohne Attribute. Zwei der Hunde haben sich an dem Eber festgebissen, der eine steht auf seinem Rücken und beißt ihm in den Nacken, der andere beißt ihm in den Hinterschenkel, der dritte kommt von links herbeigelaufen. Rot: Hals und Muskelstreifen des Ebers, Brustpartie der nackten Jäger, Rumpf des Toten, Hälse aller Hunde, Petasos des Jägers am r. Rand. Weiß: Fellpartien des Hundes auf dem Eber und des Hundes links, Petasos des vorderen Jägers rechts, Flecken auf der Nebris des hinteren.

B: Dämon in schnellem Lauf zurückblickend, zwischen zwei Panther-Hähnen. Der bärtige Mann, der mit den Füßen nicht den Boden berührt, hält in jeder Hand einen Kranz und von den Achseln hängt je eine lange Palmettenranke herab. Er trägt ein Stirnband, mit dem auch die langen Haare abgebunden sind. Obwohl er unbekleidet ist, sind am Hals und l. Oberarm die Ränder eines Chitons angegeben. Die Fabeltiere sind bis zur Schulter prächtige Hähne, Kopf, Hals und eine erhobene Tatze stammen von Panthern. Rot: Hals des l. Panther-Hahns, Flügelschulter des rechten, bei beiden breite Partie des Schwanzes, Brust des Dämon. Weiß: Flügelstreifen bei beiden Panther-Hähnen und auf jeder Schwanzfeder ein Punkt.

Tierfriese: Im oberen Fries wird die Hauptseite durch eine sitzende, zurückblickende Sphinx mit ausgebreiteten Flügeln zwischen zwei Mädchen-Hähnen mit Lotosranke am Hinterkopf betont. Auch die beiden flankierenden Panther unter den Henkeln sind der Hauptseite zugekehrt. Auf B stehen sich ein Steinbock und ein Panther gegenüber. Im unteren Fries zwei Widder und zwei Panther im Wechsel nach rechts, einer der Panther in Gegenrichtung. Rot: Hälse aller Tiere und bei beiden Panthern Streifen auf dem Hinterschenkel, bei dem Panther auf B auch Streifen zwischen den Rippen; Flügelschulter der Sphinx und der Mädchenhähne, Streifen auf den Hahnenschwänzen. Weiß: Gesicht, Hals und Bruststreifen der Sphinx und der Mädchenhähne, Querstreifen an den Flügeln der Sphinx und des r. Mädchenhahns.

555–550. Tyrrhenische Gruppe (Holwerda), Timiades-Maler (von Bothmer).

Zur Gefäßform: F 1707 weist nicht die Merkmale auf, die für die Amphoren des Timiades-Malers bezeichnend sind, siehe Kluiver 2003, 30. Sie hat jedoch auch Parallelen in dessen Werk: z. B. Heidelberg 67/4: Kluiver 2003, Nr. 59; CVA 4 Taf. 140, 4; 142–144 S. 17 Abb. 7. – Tübingen S./122452: Kluiver Nr. 38; CVA 2 Taf. 28–30 S. 45 Abb. 25 (vgl. den Fuß. Die Henkel sind beide ergänzt).

Zum Maler: Kluiver 2003, 47–53. 110 f., der das Werk des Timiades-Malers auf 40 Amphoren erweitert hat; siehe außerdem Royal-Athena Galleries, Art oft the Ancient World XXIV, January 2013, lot 71. Er gehört zu den früheren Malern der Gruppe und ist dem etwas älteren Prometheus-Maler nahe verwandt. Übereinstimmungen mit dem Maler von Akropolis 606 bestätigen die Datierung seines Werkes zwischen 565 und 550 v. Chr., Kluiver 2003, 51 Anm. 138; 111. Die Amphoren des Timiades-Malers haben grundsätzlich nur zwei Nebenfriese, so dass die Tiere unverhältnismäßig groß sind. Er bevorzugt Panther und Widder, an denen auch seine Handschrift erkennbar ist. Außerdem hat er eine Vorliebe für unkonventionelle Fabelwesen wie die Pantherhähne und die Mädchenhähne auf F 1707 s. u.; zu weiteren Mischwesen Kluiver 2003, 49 Anm. 120, siehe auch den Panther-Sirenen-Hahn auf Kluiver 2003, Nr. 43 Abb. 125. F 1707 gehört zu den späten Amphoren in seinem Werk, für die das Lotosblüten-Palmetten-Kreuz am

Hals, die überlängten Tiere im untersten Fries, die dreigeteilten Flügel und die einfache Schulterlinie charakteristisch sind.

Zu den Darstellungen. A: Zur kalydonischen Eberjagd siehe zuletzt Schnapp 1997, 268–317; Fornasier 2001, 1–53; Barringer 2001, 147–173 mit weiteren Hinweisen. Fünf Darstellungen auf tyrrhenischen Amphoren sind bisher bekannt: Kluiver 2003, Nr. 8. 9. 38. 55. 238. Hinzu kommt eine unveröffentlichte HAm, Louvre C 10698: Kluiver 2003, Nr. 10. Zwei Amphoren des Goltyr-Malers, Kluiver 2003, Nr. 85. 86, und eine aus Marseille, JV 14–113: M. Denoyelle – A. Hesnard in: Cahiers du CVA France 1, 2006, 136. 247 Abb. V. 3, geben jeweils das Thema in sehr verarmter Form wieder. Die eindrucksvollen Dinosfrgt. der Slg. R. Blatter in Bolligen: AntK 5, 1962, 45–47 Taf. 16, 1–3, hat Kluiver 2003, 61 f. aus der tyrrhenischen Gruppe ausgeschieden. Die zuerst genannten Darstellungen folgen alle demselben Schema, so dass ihre Deutung, die zweimal durch Beischriften gesichert ist (Kluiver 2003, Nr. 8 und 38), nicht in Frage gestellt werden kann. Nach den Beischriften ist der Jäger unmittelbar vor dem Kopf des Ebers Meleagros und der getötete Jäger Ankaios. – Der Hund auf dem Rücken des Ebers ist in der Regel weiß, das weiß gefleckte Fell desselben auf F 1707 ist eine Ausnahme. – Atalante fehlt bei allen Beispielen, was mit dem Hang zur Symmetrie und der begrenzten Bildfläche auf der Amphorenschulter zusammenhängen kann. Die Zusammengehörigkeit dieser Darstellungen ist unübersehbar, verlangt aber nicht unbedingt ein gemeinsames Vorbild, da vier der fünf Beispiele vom Prometheus- oder Timiades-Maler stammen, die sich auch stilistisch sehr nahe stehen. Zum Werk des Timiades-Malers gehört auch die Eberjagd auf der HAm Tübingen S./12 2452: Kluiver 2003, Nr. 38; CVA 2 Taf. 28–30, mit Beischriften. Die Übereinstimmungen mit anderen Darstellungen der kalydonischen Eberjagd im 2. Viertel des 6. Jhs. (siehe die Übersicht bei Barringer 2001, 172 f.) bezeugen die Einbindung der tyrrhenischen Gruppe in die attische Vasenmalerei dieser Zeit mit aller Deutlichkeit.

B: Zum laufenden Dämon zwischen Raubtieren oder Mischwesen siehe Müller 1978, 211–215. 277–280; dieser hat eine Liste der Beispiele zusammengestellt, zitiert frühere Deutungen (siehe auch Kalkmann 1895) und begründet seine Deutung des Läufers als Dämon (so auch Beazley, ABV 96, 19). In der tyrrhenischen Gruppe kommt das Motiv nur auf drei Amphoren des Timiades-Malers vor: Kluiver 2003, Nr. 37. 55 und 59, wo der Läufer als Komast bezeichnet wird, ebenda 48 Anm. 110, denn Komasten sind beim Timiades-Maler das beliebteste Thema auf den Amphorenrückseiten und werden nicht selten auch von Tieren oder Mischwesen gerahmt. Die angespannte Laufhaltung des Mannes unterscheidet sich jedoch deutlich von den gelösten Tanzfiguren der Komasten und außerdem sind Komasten nie mit Ranken ausgestattet, die aus ihrem Köper hervorwachsen. Eine enge Parallele zu F 1707 findet sich auf der HAm desselben Malers, Heidelberg 67/4: Kluiver 2003, Nr. 59; CVA 4 Taf. 140, 4; 142–144, wo ein weit ausschreitender Dämon mit einer Palmettenranke, die unter seiner l. Achsel entspringt, von zwei gleichartigen Panthern flankiert wird. Pellegrini 2009 hält die Ranken irrtümlich für Flügel.

Zu den Mädchenhähnen im oberen Tierfries: Sie sind in der Vasenmalerei äußerst selten, viermal beim Timiades-Maler: außer Berlin F 1707, Kluiver 2003, Nr. 53 und 57; Royal-Athena Galleries, Art oft the Ancient World XXIV, January 2013, lot 71; – und einmal beim Xenokles-Maler: R. Blatter, AntK 24, 1981, 68 f. Taf. 11, 3–4. Zu Darstellungen auf Gemmen und Münzen siehe J. Boardman, Archaic Greek Gems (1968) 67 (Nr. 150) Taf. 10; 70. 75 (Nr. 30). Zur Lotosranke auf ihren Köpfen: U. Kopf-Wendling, Die Darstellungen der Sirene in der griechischen Vasenmalerei des 7., 6. und 5. Jhs. v. Chr. (1989). Auf tyrrhenischen Vasen finden sich besonders häufig Palmetten- und Lotosranken in Verbindung mit Fabelwesen oder mit Tieren, siehe z. B. Kluiver 2003, Nr. 2 Abb. 120; Nr. 16 Abb. 57; Nr. 39 Abb. 67; Nr. 45; Nr. 50 Abb. 69.

Tafel 18, 2. Tafel 20, 1–4. Beilage 5, 3.

F 1712. Aus Vulci (Ponte dell'Abbadia). Früher Slg. Dorow und Magnus, 1831 erworben.

Zeichnung Gerhard'scher Apparat: IX, 27 a–b. Unter dem Fuß: D. M. 25 (= Dorow-Magnus 25).

ABV 96, 12 („The Tyrrhenian Group"); Add² 25. – Levezow, Verzeichnis 1834, 106 f. (Nr. 620) Taf. I (Beischriften). – Gerhard, Bildwerke 1836, 194–196 (Nr. 620). – J. Overbeck, Gallerie heroischer Bildwerke I. Die Bildwerke zum thebischen und troischen Heldenkreis (1853) 104 („Nro. 520' = Nr. 620). – Furtwängler 1885, 254 f. – W. von Massow, AM 41, 1916, 79. – H. Wrede, AM 41, 1916, 225 (Nr. 12). 255. 259. 265. 281. 307. 309 Taf. 16. – K. Schwendemann, JdI 36, 1921, 153 Anm. 2 (Nr. 6). – Neugebauer 1932, 39. – G. M. A. Richter, Perspective in Greek and Roman Art (1970) Abb. 72. – Moore, Horses 1971, 40 (A 202). – D. von Bothmer, CVA New York 4 (1976) 3 zu Taf. 3. – I. Krauskopf in: H. A. Cahn – E. Simon (Hrsg.), Tainia, FS Roland Hampe (1980) 107. 110 f. Taf. 24, 2. – S. Mayer-Emmerling, Erzählende Darstellungen auf „tyrrhenischen" Vasen (1982) 96. 100. 129 f. 219 (Nr. 102). – I. Scheibler in: Kanon, FS Ernst Berger. AntK Beih. 15 (1988) 310 f. Anm. 6. – B. Freyer-Schauenburg, CVA Kiel 1 (1988) 31 zu Taf. 10. – E. Maul-Mandelartz, Griechische Reiterdarstellungen in agonistischem Zusammenhang (1990) 62 (A 15). 67 f. Taf. 11. 14. – A. B. Spieß, Der Kriegerabschied auf attischen Vasen der archaischen Zeit (1992) 34. 192 (A 22). – J. Kluiver, BABesch 68, 1993, 185 Anm. 63; 192 Abb. 3 h. – LIMC VII (1994) 279 s. v. Peliou athla zu Nr. 15 (R. Blatter). – J. Kluiver, BABesch 70, 1995, 56 Anm. 8; 58 f. Anm. 43. – P. Heesen, The J. L. Theodor Collection of Attic Black-Figure Vases (1996) 48 Anm. 9. – A. Sakowski, Darstellungen von Dreifußkesseln in der griechischen Kunst bis zum Beginn der Klassischen Zeit (1997) 73 f. 236 (PF-40); 349. 369–371 Abb. 11–13. – D. Löffler in: M. Flashar – G. Hiesel (Hrsg.), Konturen (1997) 33 f. (Nr. 12). – U. Kästner, EOS, Nachrichten für Freunde der Antike auf der Museumsinsel Berlin XV, Mai 2001, 28–30. – J. Kluiver, The Tyrrhenian Group of Black-

Figure Vases (2003) 33 Anm. 44; 35. 37 Anm. 2; 39 Anm. 36; 73–76. 81. 164 (Nr. 183) „Pointed-nose Painter".

H 37,5 cm – Dm Körper 24,4–24,9 cm – Dm Fuß 12,2 cm – Dm Lippe 16,1 cm – Volumen 7,95 l.

Zusammengesetzt, große Partien fehlen, Gefäßform gesichert. Fehlende Partien deutlich sichtbar ausgefüllt; nur die untere Begrenzungslinie des Efeuornaments und die Standlinie sind durchgezogen, sonst keine Ergänzungen. Firnis stellenweise, vor allem an den dünnen Henkeln, abgeblättert und berieben. Farben gut erhalten. Firnis metallisch glänzend.

Tyrrhenische Halsamphora: Fuß, Henkel und Lippe gefirnisst; Unterseite der Henkel und waagerechter Lippenring tongrundig; von der Lippe reicht der Firnis 5,5 cm ins Innere der Mündung. Schmaler tongrundiger Abstand zwischen Fuß und Strahlenkranz, die Strahlen stehen auf einer umlaufenden Firnislinie. Über dem Strahlenkranz zwei figürliche Friese. An Stelle des Zungenmusters um den Halsansatz breite Efeuranke. Am Hals wechselständige Lotosblüten-Palmetten-Ranke. Rot: zwei sehr flüchtige Streifen über dem Fußrand, je zwei Streifen am äußeren und inneren Lippenrand. Jedes zweite Efeublatt auf der Schulter, am Hals Kerne der Palmetten und Kelche der Lotosblüten. Ungewöhnliche Verwendung der Farben: weiße Punkte auf roter Fläche.

Darstellungen. Hauptbild A: Ausfahrt eines heroischen Kriegers mit dem Viergespann. Ungewöhnlicher Wagen mit sehr hoher Antyx aus aneinandergereihten Punkten; das Deichselende scheint mit dem oberen Rand der seitlichen Brüstung verbunden. Der jugendliche Wagenlenker mit langem Haar trägt den langen Wagenlenkerchiton, einen Kappenhelm mit hohem Busch (sehr langes Ende) und hält ein Kentron. Der Krieger steht hinter dem Wagen auf dem Boden und wendet sich in sehr ungeschickt wiedergegebener Drehung zu einer Frau zurück. Er trägt einen Helm, einen Rundschild, Beinschienen, ein Schwert und eine Lanze, deren untere Hälfte verzeichnet ist; sonst ist er unbekleidet. Die Frau hinter ihm hat die l. Hand grüßend erhoben, die Geste der geschlossenen Rechten mit ausgestrecktem Zeigefinger und Daumen zeigt, dass sie auf den Krieger einredet. Sie trägt einen Peplos und darüber einen kurzen roten Mantel. Hinter den Pferden steht eine Frau nach rechts, die sich mit frontalem Oberköper zurückwendet und beide Arme ausgebreitet erhoben hat. Sie trägt einen Peplos mit Rautenmuster und darüber einen kurzen Mantel. Von der Frau, die vor den Pferden steht, ist nur ein Teil des Unterkörpers erhalten. Neben jeder Figur eine senkrechte Buchstabenreihe, die keinen Sinn ergibt. Rot: Wagenkasten oben und unten, die beiden Pferdeschweife im Vordergrund und der Mähnenrest; Schildinnenfläche, Helm und Beinschienen des Kriegers; Haare der Frau in der Mitte sowie Streifen am unteren Rand ihres Peplos; Mantel der Frau ganz links; Peplos der Frau ganz rechts. Weiß: r. Jochpferd, Chiton des Wagenlenkers; Schwertgriff, Punkte am Schildrand und auf dem Buschträger des Kriegers; Punkte in den Rauten des Peplos der Frau in der Mitte und als Rahmung ihres Haarbandes; Punkte am Rand des Peplosüberfalls der Frau ganz links.

Hauptbild B: Zweikampf gerahmt von zwei Frauen, hinter denen jeweils ein Mantelmann steht. Die Krieger dringen in Angriffstellung mit erhobenen Lanzen aufeinander ein, der linke ist, soweit erhalten, nackt bis auf die Beinschienen und den Schwertgurt. Am r. Oberschenkel kleine geritzte Kreise in drei Reihen. Sein Gegner hat einen roten Oberkörper (Brustpanzer?), einen Schild mit sitzender Sphinx als Zeichen, Beinschienen, eine sehr lange Schwertscheide und einen Helm mit hohem Busch. Der Kampf wird von zwei Frauen gerahmt, hinter denen jeweils ein Mann mit Lanze steht. Die Frauen nehmen mit ihrer Gestik Anteil am Kampf, die linke hält ihre r. Hand geschlossen mit zwei ausgestreckten Fingern (wie die Frau des Kriegers auf A), die rechte hat eine Hand vorgestreckt, die andere verbirgt sie hinter ihrem Rücken. Beide tragen Peploi und darüber einen kurzen Mantel schräg umgelegt. Die Männer stehen ruhig und unbeteiligt am Rand, beim rechten ist das Gesicht mit Bart erhalten. Beide tragen lange Chitone und einen kurzen Mantel, unter dem die l. Hand verschwindet. Bei den Kriegern und Frauen drei waagerechte und eine senkrechte Beischrift ohne Sinn. Rot: Schildinnenfläche des l. Kriegers, Oberkörper, Beinschienen und Buschträger des rechten; Mantel der l. Frau, Peplos der rechten; Mäntel der beiden Männer. Weiß: Schildzeichen, Ortband, Punktrand an den Beinschienen und am Helm, sowie Linie über dem Buschträger beim r. Krieger; Chiton des l. Mannes, Punkte am Mantelrand des r. Mannes. Die Punktrosetten auf seinem Mantel und der Punktrand am Mantel des l. Mannes sind auf den roten Grund aufgetragen.

Unterer Fries: Pferderennen. Acht knabenhafte, nackte Reiter (zwei mit Gerte) galoppieren rund um das Gefäß, wobei sich die Pferde zum Teil mehr, zum Teil weniger überschneiden (es sind keine 10 Reiter wie bei Maul-Mandelartz 1990, 14 und Sakowski 1997, 349 angegeben). Zwei weiße Wendesäulen gliedern das Rennen in zwei Gruppen von 6 bzw. 2 Reitern. Hinter der einen (unter dem Henkel links von A) stehen ein hoher Dreifuß (je ein Firnispunkt in den Henkelringen) sowie ein Mann und ein Jüngling, beide mit ausgestreckter Hand und in langen Chitonen und kurzen Mänteln. Hinter der zweiten Säule (unter dem Zweikampf, nur die untere Hälfte erhalten) steht nur ein Mann, wie die vorigen mit ausgestreckter Hand in langem Chiton und kurzem Mantel. Rot: alle Pferdehälse, ein Pferdeschweif, Dreifußbecken, Mäntel von zwei ‚Zuschauern'. Weiß: Wendesäulen (ohne Kapitell), Chitone der ‚Zuschauer'.

560–550. Tyrrhenische Gruppe (Beazley), Pointed-nose-Maler (von Bothmer).

Zum Töpfer: Die Amphora ist auffallend bauchig und ihr größter Dm liegt so tief, dass er den Gefäßkörper in nahezu gleiche Hälften teilt. Die Henkel führen vom Ansatz am Hals nicht nach oben, sondern fast waagerecht nach außen und in weitem Bogen zum Gefäßkörper. Hierdurch unterscheidet sich F 1712 von den anderen Amphoren des Pointed-nose-Malers, soweit sie publiziert sind; vergleichbar ist nur die große Amphora ehem. Slg. Hirschmann: Kluiver 2003, 165 Nr. 197; M. Sguaitamatti in: H.-J. Bloesch (Hrsg.), Griechische Vasen der Sammlung Hirschmann (1982) 34–37. 96 f. Nr. 13. Auch die beiden einzigen veröf-

fentlichten Profilzeichnungen, Kluiver 2003, Abb. 13 und CVA Kiel 1, 30 Abb. 10, sind im Vergleich zu F 1712 nicht geeignet, die These zu stützen, dass Töpfer und Maler identisch sind, vgl. Kluiver 2003, 24. 33. 35 f. Zum runden, anstelle des ovalen Henkelquerschnitts siehe ebenda 26 und 33.

Zur Dekoration: Die ungewöhnliche Aufteilung des Gefäßkörpers in einen hohen Hauptfries mit nur einem Nebenfries kommt beim Pointed-nose-Maler mehrfach vor: Kluiver 2003, Nr. 187. 193. 194. Zum tongrundigen waagerechten Lippenring – bei tyrrhenischen Amphoren ist er sonst gefirnisst – nennt Kluiver nur eine Parallele: ebenda Nr. 240 (Fallow-deer-Maler). Auch das Efeuornament anstelle des Zungenkragens auf der Schulter kommt nur noch einmal vor: Kluiver 2003, Nr. 249 (Fallow-deer-Maler); dasselbe Ornament ist bei dieser Amphora unter den Hauptbildern wiederholt; sonst findet es sich auch auf der Lippe der HAm Florenz 3773: Kluiver 2003, Nr. 180 (Castellani-Maler), Pfuhl, MuZ I 1923, Abb. 204, und am Hals des VKr Izmir 9634: Kluiver 2003, Nr. 252 (Fallow-deer-Maler).

Zum Maler: D. von Bothmer hat die Amphora überzeugend dem Pointed-nose-Maler zugewiesen (zitiert bei Moore 1977), hat sie jedoch im CVA New York 4, 3 zu Taf. 3 irrtümlich unter den Werken des Prometheus-Malers aufgezählt (die angegebene Beazleynummer, ABV 96, 13, gehört zu Louvre E 852, vgl. Löffler 1997), was in einigen späteren Publikationen wiederholt wird: Mayer-Emmerling 1982; Sakowski 1997. Zum Pointed-nose-Maler siehe Kluiver 2003, 72–76. 113 f. 164–165. Er hat dessen Werk auf 18 Amphoren erweitert und datiert es ans Ende der tyrrhenischen Gruppe zwischen 555 und 545 v. Chr. Besonders eng ist die Verwandtschaft zum Fallow-deer-Maler, Kluiver 2003, 74. 113 f. Übereinstimmungen mit dem Maler von Berlin 1686, Kluiver 2003, 73. 113, vgl. hier Tafel 8. 10–11, geben einen Anhalt für die zeitliche Einordnung des Pointed-nose-Malers in die attische Vasenmalerei. Die Beischriften sind bei diesem Maler immer sinnlos, im späteren Werk sind auch keine Buchstaben mehr zu erkennen. F 1712 besonders nahe verwandt ist die große HAm ehemals Slg. Hirschmann (s. o.), die auch mit einer Gespannszene (Hochzeitswagen) und einem von zwei Frauen gerahmten Zweikampf in sehr ähnlicher Ausführung bemalt ist; vgl. die eigentümliche Konstruktion der Deichsel, die Antyx mit der Punktreihe, die Frau mit den erhobenen Armen hinter den Pferden, die auf der HAm ehemals Slg. Hirschmann Fackeln und Kränze hält, während auf F 1712 nur die Haltung beibehalten ist; dasselbe gilt für die Frau rechts von dem Zweikampf, die auf F 1712 zwar die l. Hand hinter den Rücken hält, aber nicht wie sonst mit einer Lanze, vgl. Kluiver 2003, 74. Auch der dichte Strahlenkranz mit geometrischen Strahlen (sonst wie Grashalme) und die Lotosblüten mit dem Mittelblatt stimmen bei beiden Amphoren überein, vgl. Kluiver 2003, 73. 75 f. Die HAm ehemals Slg. Hirschmann ist größer und sorgfältiger in der Ausführung, die Darstellungen sind reicher und ausführlicher, F 1712 ist daneben eine vereinfachte Variante.

Zu den Darstellungen: Die Beischriften in beiden Bildern geben diesen den Charakter von Mythenbildern mit benennbaren Teilnehmern, sind jedoch unlesbar; ähnliche Beischriften finden sich allerdings auch in Lebensbildern wie Komosszenen und Pferderennen.

Hauptbild A: Seit Overbeck 1853 wurde der Aufbruch des heroischen Kriegers immer wieder mit der Ausfahrt des Amphiaraos in Verbindung gebracht, obwohl die spezifischen Hinweise auf diesen Mythos fehlen: die Frau mit dem Halsband, der Knabe, der seine Hände zu dem Krieger erhebt und der am Boden sitzende Seher. Fast alle anderen Darstellungen eines Kriegerabschieds in der tyrrhenischen Gruppe weisen auf diesen Mythos hin, darunter auch eine, die dem Pointed-nose-Maler zugeschrieben wird, Leipzig 3323: Kluiver 2003, Nr. 196; CVA 2 Taf. 6, 1; 7, 1–4. Auch die Darstellung auf F 1712 steht in der Bildtradition dieses Mythos, aber der Maler hat nur den Typus des ausfahrenden Kriegers, der sich zurückblickend von einer Frau verabschiedet, beibehalten und auf den Bezug zum besonderen Schicksal des Amphiaraos verzichtet. Zur Frau mit den erhobenen Armen hinter den Pferden s. o. Zur Ausfahrt des Amphiaraos siehe Krauskopf 1980, 105–116; eadem, LIMC I (1981) 691–713 s. v. Amphiaraos Nr. 7–21. 71–78a mit der früheren Lit.; außerdem D. A. Amyx in: W. G. Moon (Hrsg.), Ancient Greek Art and Iconography (1983) 38–43; A. B. Brownlee in: J. B. Carter – S. P. Morris (Hrsg.), The Ages of Homer, FS E. T. Vermeule (1995) 365 f.; Kluiver 2003, 100 f. Zu Ausfahrtszenen siehe Wrede 1916, 221–374. Zum Kriegerabschied allgemein siehe die Hinweise bei V. Sabetai, CVA Athen, Benaki Museum 1, 21 zu Taf. 3–5.

Hauptbild B: Der von zwei Frauen und weiteren Zuschauern gerahmte Zweikampf, der auf tyrrhenischen Vasen 25 Mal überliefert ist, lässt sich am ehesten als der Zweikampf des Achill und Memnon zwischen Thetis und Eos deuten, wie er auch auf der Kypseloslade dargestellt war (Paus. V, 19, 1). Bei zwei der tyrrhenischen Beispiele ist die Deutung durch Beischriften gesichert: New York 59.11.25: Kluiver 2003, Nr. 30 (Prometheus-Maler); CVA 4 Taf. 3, 1; – und bei der unpublizierten HAm in Cerveteri: Kluiver 2003, Nr. 62 (Timiades-Maler); Mayer-Emmerling 1982, 87 f. (K 94). Auf F 1712 ist die Darstellungen jedoch, wie bei den übrigen Beispielen, so allgemein gehalten, dass die Benennbarkeit der Krieger unwichtig erscheint. – Zum Thema: I. Mennenga, Untersuchung zur Komposition und Deutung homerischer Zweikampfszenen in der griechischen Vasenmalerei (1976) 54–67; Mayer-Emmerling 1982, 87 f.; LIMC VI (1992) 453–455. 460 s. v. Memnon Nr. 26–60 (A. Kossatz-Deissmann); M. von Mehren, Acta Hyperborea 9, 2002, 46 f.; M. Recke, Gewalt und Leid (2002) 11–20. 258 f.; Kluiver 2003, 87 f. – Zur weißen Sphinx als Schildzeichen siehe die HAm desselben Malers in Cambridge GR 7.1932: Kluiver 2003, Nr. 184ter; CVA 2 Taf. 22, 1; vgl. auch die BAm Malibu 86.AE.66: CVA 1 Taf. 5. 6. – Zu dem geritzten Punktmuster auf dem Oberschenkel des l. Kriegers siehe A. J. Clark, CVA Malibu 1, 51 f. mit Lit.; außerdem K. Schauenburg in: W. Hornbostel (Hrsg.), Aus Gräbern und Heiligtümern (1980) 68–71; H. Schulze, Ammen und Pädagogen (1998) 64 Anm. 406.

Zum Pferderennen: D. Bell, Stadion 15, 1989, 167–190;

Maul-Mandelartz 1990. Der Reiterwettkampf muss zu den Lebensbildern gerechnet werden, denn für heroische Leichenfeiern sind nur Wagenrennen als hippischer Agon überliefert. Allein die Preisdreifüße erinnern an heroische Zeiten. Ein Pferderennen mit Preisdreifüßen, Wendesäule und Schiedsrichter ist zuerst im Umkreis des Sophilos erhalten: Maul-Mandelartz 1990, 52–56. Zu Pferderennen auf tyrrhenischen Amphoren: ebenda 62–75; Kluiver 2003, 98. Maul-Mandelartz 1990, 64, vermutet, dass die Häufigkeit der Reiterwettkämpfe auf tyrrhenischen Vasen mit dem besonderen Interesse der etruskischen Käufer an diesem Thema zusammenhängt. – Zum Dreifuß als Siegespreis: Sakowski 1997, 72–82. – Zur Wendesäule: E. P. McGowan, AJA 99, 1995, 615–632.

TAFEL 19

Tafel 19, 1–8. Siehe Tafel 18, 1.

TAFEL 20

Tafel 20, 1–4. Siehe Tafel 18, 2.

TAFEL 21

Tafel 21, 1–2. Tafel 22, 1–4. Tafel 23, 1–4. Beilage 5, 4. Beilage 13. Beilage 14, 1.

V. I. 4841. Aus Orvieto. Früher Neapel, Slg. Bourguignon, 1906 erworben.

ABV 97, 22 („Tyrrhenian Group“); Add² 26. – F. Hauser, JdI 8, 1893, 93–101 Taf. 1. – G. Loeschcke, AM 22, 1897, 263. – H. Thiersch, „Tyrrhenische“ Amphoren (1899) 12. 50. 55–58. 69. 111 f. 117. 120. 122. 124–126. 130 f. 140. 160 (Nr. 53). – Roscher, ML III, 2 (1902–1909) 2739 f. s. v. Polyxena Abb. 13 (Türk). – L. Radermacher, Das Jenseits im Mythos der Hellenen (1903) 127. – J. E. Harrison, Prolegomena to the Study of Greek Religion ²(1908) 236 f. Abb. 55. – E. Küster, Die Schlange in der griechischen Kunst und Religion (1913) 71 Anm. 4. – P. Friedländer, RhM 69, 1914, 330 Anm. 1. – C. Robert, Oidipus (1915) I 182; II 72 Anm. 52. – W. Wrede, AM 41, 1916, 359. – L. Preller – C. Robert, Griechische Mythologie II, 3 ⁴(1921) 959. – K. Schwendemann, JdI 36, 1921, 153 Anm. 2 (Nr. 4). – Pfuhl, MuZ I 1923, 249 Taf. 49, 207. – Neugebauer 1932, 39. – Haspels, ABL 1936, 62 Anm. 1. – M. Bock, Hermes 71, 1936, 234. – P. Zancani Montuoro, RendNap N. S. 26, 1951, 274 f. Taf. 13, 1. – P. Zancani Montuoro – U. Zanotti Bianco, Heraion alla foce del Sele II (1954) 295 Abb. 67. – E. Simon, ÖJh 42, 1955, 9. – K. Schefold, Frühgriechische Sagenbilder (1964) 76 f. Abb. 30. – H. Kyrieleis, Throne und Klinen, JdI 24. Ergh. (1969) 117 Nr. 19. – Moore, Horses 1971, 44 (A 235). 231. 252. 280 Taf. 18, 1. – Brommer, VL ³1973, 487 (A 1). – Boardman, ABFV 1974 Abb. 63, 1–2. – J. P. Small, RM 83, 1976, 124–127 Taf. 19, 3. – D. von Bothmer, AJA 80, 1976, 437. – D. von Bothmer in: W. Hornbostel (Hrsg.), Kunst der Antike, Schätze aus norddeutschem Privatbesitz (1977) 264. – I. Krauskopf in: H. A. Cahn – E. Simon (Hrsg.), Tainia, FS Roland Hampe (1980) 112 mit Anm. 29. – LIMC I (1981) 548 s. v. Alkmaion Nr. 3; 550–552 Taf. 410 (I. Krauskopf). – S. Mayer-Emmerling, Erzählende Darstellungen auf „tyrrhenischen“ Vasen (1982) 102–104. 121. 139. 219 f. (K 104). – M. Junge, Untersuchungen zur Ikonographie der Erinys in der griechischen Kunst (1983) 14 f. 99 f. (K 2). – LIMC II (1984) 294 s. v. Apollon Nr. 921 (O. Palagia – W. Lambrinudakis). – A. J. Prag, The Oresteia – Iconographic and narrative tradition (1985) 39. 41 f. 44 Taf. 28 a. – LIMC III (1986) 835 s. v. Erinys Nr. 84; 841 (H. Sarian). – A. Griffiths, JHS 106, 1986, 63 Taf. 1 c. – E. Peifer, Eidola (1989) 74 Anm. 180. – E. Maul-Mandelartz, Griechische Reiterdarstellungen in agonistischem Zusammenhang (1990) 62 (A 16); 68 f. (Farbangaben fehlerhaft) Taf. 15 (ein Reiter fehlt). – B. Kreuzer, Frühe Zeichner 1500–500 v. Chr. Slg. H. A. Cahn, Basel (1992) 39 zu Nr. 29. – K. Schefold, Götter- und Heldensagen der Griechen in der Früh- und Hocharchaischen Kunst (1993) 282 f. Abb. 301. – J. Kluiver, BABesch 70, 1995, 56 Anm. 9. – A. B. Brownlee in: J. B. Carter – S. P. Morris (Hrsg.), The Ages of Homer, FS Emily T. Vermeule (1995) 365. 369 Anm. 13. – D. Aktseli, Altäre in der archaischen und klassischen Kunst (1996) 19. – A. Sakowski, Darstellungen von Dreifußkesseln in der griechischen Kunst bis zum Beginn der Klassischen Zeit (1997) 73 f. 236 f. (PF-41); 349 (ein Reiter fehlt). 372–375 Abb. 14–17. – E. P. Manakidou in: Athenian Potters and Painters I 1997, 306 Anm. 14. 15. – Y. Tuna-Nörling in: Athenian Potters and Painters I 1997, 437 f. – S. Lewis in: T. Cornell – K. Lomas, Gender and Ethnicity in Ancient Italy, Accordia Specialist Studies on Italy 6 (1997) 145 Abb. 16. – E. Grabow, Schlangenbilder in der griechischen schwarzfigurigen Vasenkunst (1998) 158–161. 304 f. (K 103) Taf. 22. – G. Hedreen, Capturing Troy (2001) 135 Anm. 46. – G. Eckroth in: Ch. Scheffer (Hrsg.), Ceramics in Context. Proceedings of the Internordic Colloquium on Ancient Pottery, Stockholm, June 13–15, 1997 (2001) 119 Anm. 17. – Y. Tuna-Nörling, AA 2002, 210. – J. Kluiver, The Tyrrhenian Group of Black-Figure Vases (2003) 22 Anm. 34; 27 Anm. 27; 37 Anm. 3; 64 Anm. 252; 80 Anm. 246; 81–85. 101. 103 Anm. 175; 137. 170 (Nr. 251). – L. Giuliani, Bild und Mythos (2003) 362 Anm. 54. – E. Hatzivassiliou in: V. Nørskov u. a. (Hrsg.), The World of Greek Vases, AnalRom Suppl. 41 (2009) 120 Anm. 30.

H (ohne Fuß) 41,7 cm – Dm Körper 29,2–29,4 cm – Dm Lippe 20 cm – Volumen 13,95 l.

Zusammengesetzt, große Partien deutlich sichtbar ergänzt. Fuß mit dem untersten Teil des Gefäßkörpers fehlt, vom Hals und der Lippe sind nur wenige Bruchstücke erhalten, vom l. Henkel nur die mittlere Partie. Bis auf den Fuß sind die Ergänzungen der alten Restaurierung beibehalten, siehe Beilage 14, 1. Das Fragment von der oberen Hälfte des Halses mit Lippe, siehe Beilage 5, 4, das mit dem übrigen Gefäß keine gemeinsame Bruchkante hat, ist nicht an der richtigen Stelle eingefügt (s. u.). Die Höhe des Halses ist durch die Reste des Ornaments bestimmt. Ein klei-

nes Fragment vom Zungenfries und Halsring (links auf A) ist falsch eingesetzt: der Helmbusch gehört zu Alkmaion oder dem Wagenlenker (s. u.). Sämtliche Partien der Ornamente, soweit sie nachgemalt waren, sind entfernt worden. Die Figurenbilder waren nicht übermalt; kleinere Ergänzungen sind teilweise farblich angeglichen (deutlich sichtbar). Oberfläche sehr angegriffen, verkratzt und bestoßen, Tongrund in großen Partien abgerieben. Farben nur noch an geringen Resten und Schatten erkennbar. Reste von Versinterung. Große rötliche Fehlbrandpartien, vor allem auf A.

Tyrrhenische Halsamphora: Ungewöhnlich große eiförmige Halsamphora mit Echinuslippe und dreigliedrigen Henkeln. Henkel, waagerechter Lippenrand und Hals innen gefirnisst; Henkelunterseite tongrundig. Zwischen Strahlenkranz und Zungenornament drei figürliche Friese und ein Ornamentfries aus Punktband und wechselständiger Lotosblüten-Palmetten-Ranke von jeweils zwei Firnislinien getrennt und begrenzt. Die Zungen um den Halsansatz sind ungewöhnlich lang, die dünnen Trennlinien sehen aus wie Relieflinien, sind aber nicht erhaben; ebenso die Lanzenschäfte. Am Hals wechselständige Lotosblüten-Palmetten-Ranke; auf dem Fragment vom oberen Rand Reste von einer Lotosblüte zwischen zwei Palmetten, die bei der Restaurierung zu einer Palmette zwischen zwei Lotosblüten geändert wurde, da das Fragment falsch eingefügt ist. Auf der Lippe stehender Lotosknospenfries mit sich öffnenden und geschlossenen Knospen. Im Hauptbild Spuren von Vorzeichnung. Rot: Palmettenkerne und Kelche der Lotosblüten im Ornament um den Gefäßbauch, am Hals nur auf den Palmettenkernen Reste von Rot erhalten. Jede zweite Zunge (schwarze Untermalung), Streifen auf dem Ring um den Halsansatz, Verbindungsbögen der Lotosknospen.

Darstellungen. Hauptfries A: Der Muttermord des Alkmaion. Die sehr große Gestalt der Eriphyle ist über einem gemusterten Hügel zusammengebrochen und ihr Blut spritzt in hohem Bogen aus dem Hals. Sie ist in Schrittstellung nach vorn gestürzt, ihr Oberkörper ist jedoch so verdreht, dass der Kopf mit gebrochenem Auge nach hinten überhängt; der l. Arm liegt angewinkelt unter dem Kopf während der rechte vor der Brust herabhängt. Hinter ihrem Leichnam schießt eine bärtige Riesenschlange hervor, die sich mit aufgerissenem Rachen gegen den fliehenden Alkmaion aufbäumt. Dieser springt zurückblickend auf den Wagen eines Gespanns, das in gestrecktem Galopp davonsprengt, während von rechts eine männliche und eine weibliche Gestalt in schnellem Lauf herbeieilen. Eriphyle ist vornehm frisiert mit Haarband, hochgebundenem Knoten und Löckchen über der Stirn. Ihr Peplos hat einen breiten, quer unterteilten Mittelstreifen mit figürlicher Verzierung. Hinter dem Leichnam stehen sich zwei weibliche Figuren gegenüber, deren Tätigkeit nicht mehr zu erkennen ist. Die linke in einem ärmellosen gegürteten Chiton hat den r. Unterarm angewinkelt erhoben. Die größere Figur ihr gegenüber, in einem reich gemusterten Mantel, hat den l. Arm erhoben; zwischen beiden Reste eines Gegenstandes (?). Am l. Bildrand zwei Frauen, die beide mit angewinkeltem Unterarm die l. Hand vorstrecken, die zweite hatte den r. Arm erhoben. Beide tragen einen Peplos mit figürlich verziertem Mittelstreifen und einen etwas kürzeren Mantel. Alkmaion hat einen auffallend langen Bart und hält eine Lanze in der Rechten. Er ist mit Brustpanzer über dem Chiton, Schild, Schwert und einem ‚illyrischen' Helm mit zungenförmigem Wangenschutz gerüstet. Der Busch seines Helms muss weit in den Zungenfries geragt haben; ein Rest davon ist wahrscheinlich auf dem falsch eingefügten Fragment des Zungenfrieses weiter links erhalten. Der Wagenlenker trägt den langen Chiton mit dünnen geritzten Wellenlinien. Die Pferde haben abgebundene Stirnhaare. Die beiden Herbeieilenden sind durch die Gespannpferde voneinander getrennt, durch ihre Parallelität jedoch als zusammengehörig gekennzeichnet. Von der männlichen Figur im Hintergrund sind das l. zurückgesetzte Bein und der r. Fuß sichtbar; nach einem Rest von der Schulter trug sie langes Haar und eine Strähne vor dem Ohr; keine Reste von Bekleidung. Die weibliche Figur im Vordergrund hat beide Oberarme waagerecht erhoben (Oberkörper frontal), ihr l. Unterarm war angewinkelt gesenkt, während sie in der r. erhobenen Hand einen Bogen oder eine Schlange hielt. Sie trägt einen Peplos mit ‚Chitonärmeln' und einem breiten, figürlich verzierten Mittelstreifen wie die anderen Frauen (antithetische Löwen und Vögel deutlich erkennbar). Überall zwischen den Figuren sinnlose Beischriften, zum Teil keine richtigen Buchstaben. Rot: Blut der Eriphyle, Mantelpartien der beiden Frauen links, Schildinnenfläche, Hals des vorderen Beipferds, Mähne des vorderen Jochpferds, Seitenbahnen am Peplosunterteil der laufenden Figur. Weiß: Figuren auf den Mittelstreifen der Peploi, Punktgruppen am Peplosunterteil der Eriphyle; 3 Seitenbahnen an den Peploi der beiden Frauen links, Punktborte am unteren Peplossaum der Frau am l. Bildrand und am vorderen Mantelsaum der Frau davor. Punktreihe am Schildrand, Schildband, Fingernägel des Wagenlenkers, vorderes Jochpferd.

B: Schlachtenbild, das aus drei unterschiedlichen Kampfgruppen zusammengesetzt ist. In der Mitte Kampf über einem Gefallenen, der kniend nach vorne gekippt ist, wobei sein Gesäß noch erhoben ist. Er ist bärtig und nackt bis auf den ‚illyrischen' Helm mit hohem Busch (wie Alkmaion auf A) und die Schwertscheide, die senkrecht nach oben weist. Die Krieger über ihm dringen in Angriffshaltung mit erhobenen Lanzen aufeinander ein. Sie sind beide nackt bis auf die übliche Bewaffnung, Helm, Schild, Schwert und Beinschienen. Der rechte hat einen böotischen Schild mit einer Schlange als Zeichen. In der l. Kampfgruppe dringen zwei Krieger mit geschwungenen Lanzen von links auf einen Gegner ein, der fliehend zusammenbricht und dabei den Kopf zurückwendet. Er schützt sich noch mit dem Schild, aber seine Lanze ist zu Boden gerichtet, während sein Gegner ihn am Buschträger des attischen Helms packt und den Fuß auf seinen Unterschenkel setzt. Der Unterlegene ist bärtig und trägt einen mit zwei großen geritzten Rosetten verzierten Chiton, Beinschienen und ein Schwert; sein Schild hat einen Bockskopf und eine plastische Schlange als Zeichen. Die Verfolger tragen Chitone, korinthische Helme und Schwerter, der hintere außerdem einen Schild mit Stierkopf (?) als Zeichen und Beinschienen, der vordere eine Nebris über dem Chiton. In der r. Kampfgruppe ein flie-

hend zusammenbrechender Krieger wie links, aber mit von vorne gesehenem Oberkörper, so dass er den Schild nach rechts wegstreckt. Er trägt außerdem einen ‚illyrischen' Helm eine Lanze, ein Schwert und über dem Chiton eine Nebris, deren Enden beide im Vordergrund herabhängen. Der Verfolger dringt mit der Lanze auf ihn ein. Er trägt außer Helm, Schild mit Stierprotome als Zeichen, Schwert und Beinschienen noch einen Brustpanzer ohne Chiton. Bei den Schilden in Seitenansicht sind die Schildzeichen an den Schildrand verschoben. Sinnlose Beischriften zwischen den Figuren. Rot: Chiton des Kriegers ganz links, Wellenlinien auf der Nebris des zweiten Kriegers, die untere Rosette auf dem Chiton des dritten (rot oder weiß), Helm des vorletzten Kriegers (Busch rot oder weiß). Weiß: alle Schildzeichen, Schwertgurte und Schwertgriffe soweit Spuren erkennbar. Viele Punktreihen an den Rändern der Schilde, der Beinschienen, der Chitonsäume, der Helme und entlang der Mittellinie und am r. Armausschnitt des Panzers. Helmbusch des l. Kriegers und Schildrand des rechten in der Mittelgruppe, Streifen um den Buschträger des Gefallenen.

Gelagefries: Beginnend unter dem Henkel rechts von A stehen rund um das Gefäß acht Klinen mit jeweils zwei Zechern. Auf der neunten Kline lagert ein einzelner unbärtiger Zecher und hinter diesem steht ein bärtiger Mundschenk in einem kurzen gegürteten Schurz mit einer Weinkanne; die Linke hat er mit zwei ausgestreckten Fingern im Redegestus erhoben. Klinen mit gedrechselten Beinen und erhöhten Kopfstützen, über die rundum herabhängende Decken gebreitet sind. Davor jeweils ein Speisetisch mit Löwenfüßen, viermal auch ein Hund, einmal ein Fußschemel. Der Hund unter der achten Kline ist ausnahmsweise nach links gewandt und stiehlt ein Stück Fleisch vom Speisetisch. Über den Klinen sind verschiedene Gegenstände an der Wand aufgehängt: Kränze (4. 6. 7. 9.), Bänder (1. 9.), Schwertgehänge (2. 5. 6.), eine Leier (4.) und ein Kantharos (8.). Soweit erkennbar liegt meist ein bärtiger Zecher am Kopfende der Kline, ein jugendlicher Zecher an deren Fußende; bei der dritten Kline ist der obere Zecher bartlos, bei der fünften Kline sind beide bärtig; alle haben nur den Unterkörper in ihren Mantel gehüllt. Sie kommunizieren lebhaft miteinander: der obere Zecher der vierten, fünften, sechsten und achten Kline wendet sich jeweils gestikulierend oder mit einer Gabe zur Nachbarkline, von wo ihm entsprechend geantwortet wird. Einige Zecher halten Gegenstände (6. und 9. Schalen oder Früchte, 6. ein Messer), der jeweils obere Zecher der ersten und der sechsten Kline trägt ein Haarband bzw. einen Kranz. Rot: Mantel des unteren Zechers auf der ersten Kline und deren unteres Klinenbein, Oberkörper des Mundschenken und des Zechers auf der neunten Kline, Streifen auf dessen Mantel. Weiß: Punktgruppen und Punktreihen am Rand einiger Klinendecken (1. 2. 4. 6.), runde Kuchen auf den Tischen (1. 2. 4. 5. 6. 7. 9.), Kranz des Zechers auf der sechsten Kline.

Fries mit Pferderennen: Reste von acht knabenhaften nackten Reitern, die auf eine schlanke Säule zugaloppieren, wobei sie sich mehr oder weniger überschneiden. Wenig Variation: der sechste Reiter hat eine Hand nach hinten genommen. Hinter der Säule stehen drei hohe Preisdreifüße im Wechsel mit drei Männern mit Stäben (‚Schiedsrichter'). Sie tragen alle drei einen langen Chiton und darüber ein kürzeres Himation; der hinterste ist bärtig. Beim zweiten, dritten und achten Reiter Reste von sinnlosen Beischriften über der Pferdekruppe. Rot: Streifen auf den Hinterschenkeln des ersten und sechsten Pferdes, zwischen den Rippen des ersten Pferdes, Mähne des achten Pferdes und Brust seines Reiters. Mäntel der Schiedsrichter, Becken des letzten Dreifußes. Weiß: Säule, achtes Pferd.

Um 550. Tyrrhenische Gruppe (Hauser), Fallow-deer-Maler (Kluiver).

Zum Format: Die Amphora, deren Höhe sich auf ca. 45 cm ergänzen lässt, gehört zu den wenigen tyrrhenischen Amphoren mit einer Höhe von über 43 cm, siehe Kluiver 2003, Nr. 107. 115. 180. 196. 197. 251, vgl. 27 f. Graph 1. 2; 34 f. Graph 10 (V.I. 4841 ist nicht berücksichtigt); 100 f. Diese sehr großen Amphoren sind in ihrer Form und Bemalung einfallsreicher und sorgfältiger gestaltet als es in der Gruppe sonst üblich ist. Dreigliedrige Henkel wie bei V.I. 4841 finden sich z.B. nur noch bei den beiden großen Amphoren, Kluiver 2003, Nr. 196. 197; vgl. 26 f. Abb. 4 d. Vier der sechs Beispiele haben eine verzierte Lippe, siehe ebenda 37 Anm. 3; Nr. 180. 196. 197. 251, und auch die übrige Dekoration ist aufwendiger gestaltet. Szenische Nebenfriese sind auf tyrrhenischen Vasen selten, zwei davon finden sich nur noch auf der großen HAm Florenz 3773: Kluiver 2003, Nr. 180; Pfuhl, MuZ I 1923, Abb. 204, vgl. F 1711, hier S. 120 f. Beilage 21, 1, allerdings in anderer Position und mit anderen Themen als bei V.I. 4841. Auch die Themen der Hauptbilder sind bei den großformatigen Amphoren zum Teil bemerkenswert. Auf der Hauptseite finden wir meist Gespannszenen, zu denen die beiden ausführlichsten Darstellungen von der Ausfahrt des Amphiaraos gehören (Kluiver 2003, Nr. 180. 196), ein Thema, das mit dem Muttermord des Alkmaion inhaltlich eng zusammenhängt. Diese einzigartige Szene auf V.I. 4841 bezeichnet Kluiver 2003, 82 als „one of the most impressive of all figure scenes by any of the 'Tyrrhenian' painters".

Zum Maler: Zum Fallow-deer-Maler: P. Heesen, The J.L. Theodor Collection of Attic Black-Figure Vases (1996) 43 f.; Tuna-Nörling 1997, 435–438; eadem 2002, 210 f.; Kluiver 2003, 81–85. Die Zuweisung an diesen Maler ist nicht leicht nachzuvollziehen, vor allem, da dessen charakteristische Tierfriese fehlen und da die anderen Amphoren dieses Malers einfacher und nachlässiger bemalt sind. Trotzdem ist sie der Zuschreibung an den verwandten Guglielmi-Maler (von Bothmer 1976) vorzuziehen, weil sich mehr Besonderheiten von V.I. 4841 beim Fallow-deer-Maler wiederfinden: z.B. die Ritzung des Brustpanzers von Alkmaion bei Kluiver 2003, Nr. 234 Abb. 114 und Nr. 244; die einzelnen großen Rosetten auf dem Chiton des einen Kriegers bei Nr. 235 Abb. 118; der Gefallene mit dem angehobenen Gesäß bei Nr. 238; die Zeichnung der Schlange bei Nr. 240. Dem korinthischen Helm mit einer kleinen Volute im Augenwinkel und doppelter Ritzlinie am vorderen Wangenrand begegnen wir beim Fallow-deer-Maler häufig und

dasselbe gilt für den ‚illyrischen' Helm mit zungenförmiger Wangenklappe, beide z. B. auf Nr. 249. Ausschlaggebend ist schließlich die Übereinstimmung mit dem Volutenkrater aus Smyrna Nr. 252; Tuna-Nörling 1997, 435–438 Abb. 1–6, bei dem das Pferderennen und der Gelagefries sehr ähnlich wiederkehren. Im Hauptfries ist der Kampf zwischen Herakles und der Amazone in derselben Art dargestellt wie bei V. I. 4841 der Kampf auf B links: der Überlegene packt den fliehend auf ein Knie gesunkenen Gegner am Helmbusch und tritt zugleich auf dessen Unterschenkel (ebenso auf Nr. 249 zu ergänzen), ein Kampfschema, das bei anderen Vasenmalern nicht wiederkehrt. Die durchdachte und spannungsreiche Komposition des Hauptbildes und vor allem die differenzierte Wiedergabe der ermordeten Eriphyle haben im Werk des Fallow-deer-Malers jedoch keine Entsprechung. Zu den Beischriften beim Fallow-deer-Maler: Kluiver (2003) 84.

Zu den Darstellungen: Die Umzeichnungen Hausers in der Erstpublikation (Hauser 1893 Taf. 1) sind auch hier noch mal reproduziert (Beilage 13), da es sich um sehr zuverlässige und stilgetreue Gesamtansichten handelt. Nicht ganz den erhaltenen Spuren entspricht der herabhängende r. Arm der Eriphyle, dessen Hand geöffnet war, sowie ihre l. Hand unter dem Kopf. Durch die Reinigung der übermalten Bruchränder sind einige Details wie die vorgesetzten Füße von Apollon und Artemis mit den Hinterhufen der Pferde auf A oder die Unterschenkel des gestürzten Kriegers auf B wieder zum Vorschein gekommen.

A: Nach der anfänglichen Deutung auf die Opferung der Polyxena am Grab des Achill (Hauser 1893; Türk 1902–1909) hat Thiersch 1899, 55–58, einem Vorschlag Loeschckes 1897 folgend, die Szene überzeugend als den Muttermord des Alkmaion interpretiert. Es ist die einzige allgemein akzeptierte Darstellung dieses Themas vor den etruskischen Urnen späthellenistischer Zeit, siehe Small 1976, 115–144. Die kriegerische Ausrüstung des Rächers und seine Flucht mit dem Streitwagen, die im Motiv auf die ‚Ausfahrt des Amphiaraos' anspielt, sprechen gegen die Möglichkeit, dass Orest gemeint sein könnte, wie Harrison 1908; Small 1976, 126 Anm. 44; und Grabow 1998, 160 f. vorsichtig erwogen haben, vgl. Krauskopf 1981, 551. Umstritten blieb allerdings die Bedeutung der Schlange. Thiersch 1899, 56 sah sie als den „Geist des Vaters, der in der Stunde der Rache urplötzlich und drohend aus der Tiefe emporsteigt"; ebenso Friedländer 1914. In der Folgezeit wurde sie dagegen eher als die zürnende Seele der ermordeten Eriphyle, bzw. als Erinys gedeutet. Da es für eine Erinys in Schlangengestalt keine gesicherten Parallelen in der Bildkunst gibt, wird bei dieser Deutung auch noch die gut überlieferte Grabschlange ins Spiel gebracht: Küster 1913; Pfuhl 1923; Haspels 1936; Peifer 1989. Sarian 1986, 841, schließt eine zoomorphe Erinys ganz aus und deutet die Schlange entschieden als Grabschlange.

Aus der Darstellung geht nicht hervor, ob Eriphyle über einem Grabhügel zusammengebrochen ist, oder über einem Altar wie Priamos in den Bildern der Iliupersis, vgl. CVA Berlin 7 Taf. 42, 4. Zu Grabhügeln und Altären auf tyrrhenischen Amphoren siehe Thiersch 1899, 131–134; Aktseli 1996, 18 f.; Hatzivassiliou 2009, 119–122, mit weiteren Hinweisen. Das Karomuster erinnert an die omphalosförmigen Altäre auf tyrrhenischen Amphoren, Aktseli 1996, 109 (H 1–3), von denen einer (H 2) auch inschriftlich als BOMOΣ bezeichnet ist; dieser und ein sehr ähnlich gemusterter abgerundeter Altar mit der Beischrift B]OMOΣ auf einem Frgt. der Slg. Cahn HC 805: Kreuzer 1992, 38 f. (Nr. 29), machen die Deutung des Hügels auf V. I. 4841 als Altar wahrscheinlich. Außerdem passt ein Grab des Amphiaraos nicht zu seinem Mythos, wonach er mit seinem Gespann in die vom Blitz des Zeus gespaltene Erde hinabgefahren ist und als Orakel- und Heilgott weiterlebt, siehe LIMC 1 (1981) s. v. Amphiaraos 691 f. (Krauskopf), und es wäre auch widersinnig, wenn Alkmaion, nachdem er gerade den Racheauftrag des Vaters erfüllt hat, von dessen Grabschlange angegriffen würde, vgl. Prag 1985, 39. Der gemusterte Hügel, über den Eriphyle gestürzt ist, kann daher mit guten Gründen als Altar gedeutet werden, wahrscheinlich sogar als Altar des Apollon, siehe Hedreen 2001, 121 f Anm. 7; 134–136. Die Schlange ist dann keine Grabschlange, sondern die zornige Totenseele der Eriphyle oder ein sühneheischender Rachedämon, zu dem kein Name besser passt als Erinys, vgl. E. Rohde, Psyche I $^{5.6}$(1910) 269 f. Erinyen, die vor allem den Mord an Verwandten rächen, werden später auch in der Literatur als Schlangen oder als schlangengestaltig bezeichnet: Aischyl. Eum. 128; Eur. Iph. T. 286; Eur. Or. 256; vgl. Harrison (1908); Zancani Montuoro 1951, 272–274.

Schon Hauser 1893, 98, hat die beiden von rechts herbeieilenden Figuren als Apoll und Artemis erkannt. Thiersch 1899, 57, hielt jedoch den Rest von Artemis' Bogen für eine Schlange und deutete die Figur als Erinys (ebenso Pfuhl 1923 und Schefold 1964, 77). Der gebogene Gegenstand in ihrer Hand lässt sich nicht mehr eindeutig bestimmen, aber die Verjüngung zur Mitte und das Fehlen von Bauchschuppen sprechen für einen Bogen. Die laufende männliche Figur im Hintergrund ist zweifellos Apollon, denn es war das delphische Orakel, das Alkmaion mit dem Sühnemord an Eriphyle beauftragt hat (Apollod. 3, 7, 5); vgl. den inschriftlich gesicherten Apollon auf der Kolchoskanne, Berlin F 1732: ABV 110, 37; 685; A. Rumpf, Sakonides (1937) Taf. 31 oben, der ebenfalls hinter den Gespannpferden herbeieilt. Die beiden Gestalten entsprechen dem Geschwisterpaar Apollon und Artemis, die in dieser Zeit nicht selten in gleicher Weise nebeneinander herbeieilen: z. B. bei der Bestrafung des Tityos, A. Greifenhagen, JbBerlMus 1, 1959, 5–32 Abb. 2. 4–7. 12; in der Gigantomachie des Lydos: ABV 107, 1; LIMC II (1984) s. v. Artemis 725 Nr. 1327 Taf. 554 (L. Kahil); auf dem Fragment einer Augenschale des Amasis-Malers: A. Hermary – A. Hesnard – H. Tréziny (Hrsg.), Marseille grecque 600–49 av. J.-C. (1999), 52 unten rechts. Krauskopf (1981) führt zu ihrer überzeugenden Interpretation noch ein fr. des Ennius an, nach dem Diana sich an der Vertreibung der Erinyen beteiligt.

Die Haltung des Alkmaion ist dieselbe wie die des Amphiaraos beim Aufbruch in die verhängnisvolle Schlacht, vgl. Krauskopf 1981, 691–713, und erinnert dadurch an die Freveltat der Eriphyle, das Motiv für den Muttermord. Abweichend sind die in gestrecktem Galopp dargestellten Gespannpferde, die durchaus nicht zur Aktion des Wagen-

besteigens und zu dem ruhig stehenden Lenker passen, sondern die entsetzte Flucht des Alkmaion vorwegnehmen. Auch die Lanze des Alkmaion gehört zur Darstellungsweise des aufbrechenden Kriegers, denn als Mordwaffe ist das Schwert gebräuchlich. – Zu den Frauen im Hintergrund vgl. die klagenden Frauen beim Auszug des Amphiaraos auf der tyrrhenischen HAm Florenz 3773: Kluiver 2003, Nr. 180 Abb. 100. – Zu dem ungewöhnlichen Haarknoten der Eriphyle vgl. zwei der Moiren, eine der Musen und Urania auf dem Klitiaskrater: M. Torelli, Le strategie di Klitias (2007) 98–100. Zu den figürlich gemusterten Gewändern siehe Manakidou 1997, 297–308. – Zum ‚illyrischen' Helm, siehe E. Kunze, OlBer 8 (1967) 116–135; diese Helmform ist auf tyrrhenischen Amphoren verbreitet, besonders beim Fallow-deer-Maler, Kluiver 2003, 82.

B. Kampfszenen sind mit 41 Darstellungen das häufigste Thema in der tyrrhenischen Gruppe, Kluiver 2003, 87. 138; drei davon sind durch Namensbeischriften als homerische Kämpfe ausgewiesen: Kluiver 2003, 46 Nr. 21; 52 Nr. 66. 67. Bei V.I. 4841 geben die sinnlosen Beischriften und der böotische Schild in der Mitte dem Kampf einen heroischen Charakter ohne dass sich der Maler auf einen Sagenkreis festlegt; im Zusammenhang mit der Hauptseite wäre der Kampf um Theben naheliegender als der um Troja. Zu gleichzeitigen Kampfdarstellungen siehe Ch. Ellinghaus, Aristokratische Leitbilder – Demokratische Leitbilder (1997). Der Griff nach dem Helmbusch des Gegners und gleichzeitige Tritt auf dessen Unterschenkel kommt beim Fallow-deer-Maler mehrfach vor, siehe Kluiver 2003, Nr. 249 und 252. Charakteristisch für diesen Maler sind auch die weiten Schritte der Krieger. – Zu den an den äußeren Rand versetzten Schildzeichen vgl. die Schildzeichen des Affecter: H. Mommsen, Der Affecter (1975) Taf. 25–26. 52. 77. 108. 111. Zum Bockskopf als Schildzeichen vgl. Kluiver 2003, Nr. 234 Abb. 114; die plastische Schlange findet sich besonders häufig beim Affecter, siehe H. Mommsen, Der Affecter (1975) Nr. 45 A–B. 69 A–B. 76 A. 86 A–B. 89. 91 A–B. 99 B. 100 A. 108 B. 109 B; siehe auch M. Steinhart, Töpferkunst und Meisterzeichnung (1996) 37 (zu Nr. 4); Kluiver 2003, 239 Abb. 101.

Zum Pferderennen: Siehe hier zu F 1712, Tafel 18, 2.

Zum Gelagefries: B. Fehr, Orientalische und Griechische Gelage (1971) 53–57. Zum Klinentypus: Kyrieleis 1969, 116–118. Auf tyrrhenischen Amphoren ist der Gelagefries sieben Mal belegt, siehe Kluiver 2003, 103 Anm. 175. Ungewöhnlich sind bei V.I. 4841 die Schwertgehänge über den Klinen, die sonst fast nur in korinthischen Gelageszenen vorkommen, vgl. Fehr a.O. 55. Auffallend ist auch die lebhafte Gestik der Zecher und dass sie mehrfach Gegenstände halten. Zur Themenkombination: Tuna-Nörling 2002, 210f. vgl. vor allem den Dinos Louvre E 876: ABV 90, 1; 683; Add² 24; CVA 2 III Hd Taf. 21–23; P. Schmitt – A. Schnapp, RA 1982, 62–64. 73f. Zum Gelage allgemein siehe O. Murray (Hrsg.), Sympotica (1990) mit der umfangreichen Lit.

TAFEL 22

Tafel 22, 1–4. Siehe Tafel 21, 1–2.

TAFEL 23

Tafel 23, 1–4. Siehe Tafel 21, 1–2.

TAFEL 24

Tafel 24, 1. Tafel 25, 1–4. Tafel 27, 1–2. Beilage 6, 1.

F 1716. Aus Orvieto. 1877 erworben.

Unter dem Fuß: AK. 626 und 2615.

ABV 137, 62 („Group E"). – Furtwängler 1885, 261f. – Pfuhl, MuZ I 1923, 299. – Jacobsthal, Ornamente 1927, 57. 59. 60. 64, Taf. 36 a. 37 c. – J.D. Beazley, BSA 32, 1931/32, 7 (Nr. 39). – Neugebauer 1932, 42. – C. Blümel, Sport und Spiel bei Griechen und Römern (1934) 7 (Nr. 8) Taf. 30. – C. Blümel, Sport der Hellenen (1936) 24 (Nr. 81) 51. – W. Technau, Exekias (1936) 22 (unten Nr. 2). – M.A. Littauer, AJA 72, 1968, 151. – K.P. Stähler, ÖJh 49, 1968–71, 90. – T.B.L. Webster, Potter and Patron in Classical Athens (1972), 182. – S. Patitucci-Uggeri, NumAntCl 4, 1975, 66f. (Nr. 62) 71. – I. Beck, Ares in Vasenmalerei, Relief und Rundplastik (1984) 33. 50. 148 (Nr. 48). – LIMC IV (1988) 259 s.v. Gigantes (F. Vian avec la collaboration de M.B. Moore). – P. Connor in: J.-P. Descœdres (Hrsg.), ΕΥΜΟΥΣΙΑ, Ceramic and Iconographic Studies in Honour of Alexander Cambitoglou (1990) 73. – H. Mommsen in: V.M. Strocka (Hrsg.), Meisterwerke, Internationales Symposium anlässlich des 150. Geburtstages von Adolf Furtwängler, Freiburg im Breisgau 30. Juni – 3. Juli 2003 (2005) 266f. 264 Abb. 9. – P. Schultz in: O. Palagia – A. Choremi-Spetsieri (Hrsg.), The Panathenaic Games. Proceedings of an International Conference, University of Athens, May 11–12, 2004 (2007) 70 (No. 1). – G. Jurriaans-Helle in: E.M. Moormann – V.V. Stissi (Hrsg.), Shapes and Images. Studies in Honour of Hermann A.G. Brijder (2009) 189 (A 17). – H. Mommsen in: A. Tsingarida (Hrsg.), Shapes and Uses of Greek Vases, Symposium Université libre de Bruxelles, 27–29 April 2006 (2009) 36–39 (Nr. VIII).

H 35,9 cm – Dm Körper 27,8–28,1 cm – Dm Fuß 14,4 cm – Dm Lippe 19,2 cm – Volumen 9,4 l.

Zusammengesetzt; größere fehlende Partien sind deutlich sichtbar ausgefüllt, Brüche und einige Fehlstellen sind farblich angeglichen, insbesondere auf A: an der Lippe und an den Weichen des Gespannpferdes, auf B: am Hals des Pferdes und an der Körpermitte des Reiters, sowie auf der Schulter an den Weichen und am Kopf des l. Reitpferdes und kleine Partien in beiden Henkelornamenten. Bohrlöcher von einer antiken Flickung auf der Schulterwölbung und um den Fußansatz. An den Henkeln, am Lippenrand und im Halsinneren sehr bestoßen, wenige Kalkaussprengungen. Oberfläche mit Farben sonst gut erhalten.

Breitschultrige Halsamphora, Sonderform der E-Gruppe. Der Scheibenfuß steigt zum Ansatz konisch an, ist aber nicht durch einen plastischen Ring vom Gefäßkörper getrennt. Die Henkel aus drei Wülsten, die mit einem Tonstreifen unterlegt sind, dessen Seitenränder zwei dünnere Wülste bilden, stehen am Rand der deutlich artikulierten Schulter auf. Echinuslippe mit kantig abgesetztem Rand. Gefirnisst sind der Fuß, die Henkel mit einem trapezfömigen Feld auf der Schulter, die Lippe und das Innere des Halses und der Lippe. Je eine schmale tongrundige Zone am unteren Rand des Fußes, unter dem Strahlenkranz und am unteren Rand der Lippe; waagerechter Lippenring tongrundig. Rot: drei einzelne Streifen auf dem Fuß, Ring zwischen Hals und Gefäßkörper, abgesetzter Lippenrand (direkt auf dem Tongrund) je ein Streifen unter der oberen und unteren Kante der Lippenkehlung. Über dem Fuß Strahlenkranz, darüber, von je zwei Firnislinien eingefasst ein Fries aus sehr großen Lotosknospen, von denen sich jede zweite öffnet. Die Verbindungsbögen sind in Relieflinien gezeichnet; zwischen den unteren Bögen zwei Reihen dicker Punkte. Breite umlaufende Bildzone bis zum Schulteransatz. Die beiden Hauptbilder werden durch breite Volutenornamente unter den Henkeln getrennt. Vier gegenläufige Voluten-paare sind in zwei miteinander verbundenen Reihen angeordnet; die beiden oberen Paare hängen an einer gepunkteten ‚Euthynterie'-Leiste unter dem Henkel, die beiden unteren münden in einer hängenden Lotosknospe, deren Deckblätter sich öffnen. In den Zwickeln der Volutenpaare nach oben und unten jeweils eine Palmette mit tongrundigem Kern. Swastika im Inneren des Ornamentes rechts von B. Rot: auf beiden Seiten je dreimal der Randstreifen um die Palmettenkerne, Spitze der Lotosknospe rechts von A. Um den Halsansatz Zungenornament mit roten (direkt auf dem Tongrund) und schwarzen Zungen; keine Relieflinien für die Trennstriche. Auf beiden Seiten des Halses wechselständige Lotosblüten-Palmetten-Ranke; Palmettenkerne und Basen der Lotosblüten rot.

Darstellungen. A: Viergespann in gestrecktem Galopp mit Wagenlenker und Hoplit. Der Wagenlenker trägt einen langen Chiton mit Gürtel und hält vorgebeugt die Zügel und ein Kentron. Der Krieger steht mit dem r. Fuß im Wagenkasten, während er vorstürmend den l. Fuß auf die Deichsel gesetzt hat. Die Lanze und seinen Schild hält er wie im Kampf, obwohl er keinen Gegner hat. Er ist mit dem Brustpanzer über einem Chiton, Beinschienen, korinthischem Helm, Rundschild und Lanze gerüstet. Das Gespann wird von einem Hund in schnellem Lauf und einem fliegenden Vogel begleitet. Die beiden Beipferde haben einen abgebundenen Stirnschopf. Rot: Haare und Bart des Wagenlenkers, Helm und Chiton des Hopliten, zwei Streifen am Wagenkasten, Mähne, Stirnschopf und Brustgurt des r. Beipferds, Hals des Hundes und Mittelstreifen der Vogelflügel. Weiß: r. Jochpferd.

B: Jugendlicher Reiter mit Handpferd in versammeltem Galopp nach rechts. Der Reiter ist nackt und hält einen Speer, die Pferde haben einen abgebundenen Stirnschopf. Hinter dem Reiter geht ein unbekleideter Mann mit Speer, der den l. Arm mit geschlossener Faust erhoben hat. Rechts steht ein Mann oder Jüngling im langen Mantel. Rot: Haar und Bart des l. Mannes, Haare des Reiters, Streifen an der Schulter des Pferdes und mehrere Partien am Mantel des r. Mannes.

Schulterbilder. A: Ringkampf in der Ausgangsstellung, gerahmt von zwei Jünglingen in langen Mänteln und zwei Reitern in kurzen Chitonen. Die Kämpfer stehen sich in weiter Schrittstellung gegenüber und halten sich gegenseitig an den Handgelenken bzw. Unterarmen; der linke ist bärtig. Hinter jedem ist sein Gewand in verkleinerter Form am oberen Bildrand aufgehängt. Firnisskleckse um den r. Reiter und im Zungenornament darüber. Rot: Pferdemähnen, Mantel des l. Jünglings und untere Partie vom Mantel des rechten, Haare der Ringer. Weiß: Chiton des r. Reiters, zwei schräge Streifen am Mantel des r. Jünglings.

B: Ringkampf in fortgeschrittenem Stadium. Der r. Ringer hat den linken um die Leibesmitte gefasst um ihn ‚auszuheben'; beide sind bärtig. Die Kampfgruppe wird von einem Mann und einem Jüngling gerahmt, die beide eilig heranschreiten und mit erhobener Hand gestikulieren als wollten sie die Ringer anfeuern oder in den Kampf eingreifen; sie tragen beide einen langen Chiton und Mantel. Hinter diesen jeweils ein Reiter, der linke in kurzem Chiton, der rechte nackt. Links am Rand ein stehender Mann oder Jüngling in langem Mantel, rechts ein schreitender Mann oder Jüngling mit kurzem Mantel über dem Arm. Vor den beiden Randfiguren ist je ein verkleinertes Gewand aufgehängt. Rot: Mantel des l. Zuschauers, Mähnen der Pferde, Haare der Ringer, des Mannes links von ihnen und des r. Reiters, Mantelbahnen der Männer links von den Ringern und am r. Bildrand, Chiton des Jünglings rechts von den Ringern.

Um 540. E-Gruppe (Beazley).

Zum Gefäßtypus: Die breitschultrige Form der Halsamphora kommt um die Mitte des 6. Jhs. auf und ist zuerst in der E-Gruppe überliefert, siehe Stähler 1968–71, 87–93; Patitucci-Uggeri 1975, 55–72; Mommsen 2009, 34. 36–39 (auf eine weitere HAm der E-Gruppe in der Galerie David Ghezelbash, Paris, Archéologie Nr. 13, hat mich R. Guy hingewiesen). Zur Entstehung des neuen Amphorentypus vgl. D. A. Jackson, East Greek Influence on Attic Vases (1976) 13–37, der die Fikellura-Amphoren für die Vorbilder hält. Diese Ableitung verkennt m. E. den Charakter der neuen Strukturierung der Gefäßform, deren Voraussetzungen sich bei den eiförmigen Amphoren des zweiten Jahrhundertviertels finden. Von diesen distanzieren sich die Halsamphoren der E-Gruppe in den Proportionen und der Gliederung, wobei sie jedoch andere Elemente beibehalten (Echinuslippe, mehrgliedrige Henkel, Friesdekoration, Strahlenkranz über dem Fuß, Zungenfries um den Halsansatz, wechselständige Lotosblüten-Palmetten-Ranke am Hals). In der Form stimmen die Halsamphoren der E-Gruppe (Mommsen 2009, 36 Anm. 17) untereinander so weitgehend überein, dass sie wahrscheinlich alle von demselben Töpfer hergestellt wurden.

Zur E-Gruppe: siehe hier zu F 1698 Tafel 3, 2. Die Halsamphoren der E-Gruppe sind anspruchsvoller gestaltet als die zahlreichen Bauchamphoren, vgl. Mommsen 2009,

31–46. – Dasselbe Henkelornament wie bei F 1716 findet sich auch bei folgenden HAm: Malibu, Getty 85.AE.376: Para 57, 63bis; Add² 37; Patitucci Uggeri 1975, 55–72; – Paris, Slg. Niarchos: Para 57, 61bis; Add² 37; L.I. Marangou et al., Ancient Greek Art from the Collection of Stavros S. Niarchos (1995) 58–63 (Nr. 7); – sowie Galerie David Ghezelbash (s.o.). Die Bögen der Lotosknospen sind bei F 1716 mit dem Linierhaar gelegt, was in der E-Gruppe sonst nur noch bei den HAm: New York, Slg. Belter: E. Swan Hall (Hrsg.), Antiquities from the Collection of Christos G. Bastis (1987), 251–254 Nr. 151; – Malibu, Getty 86.AE.73: CVA 1 Taf. 22–24,1–2, Profil S. 81; – und Galerie David Ghezelbash (s.o.) vorkommt; diese vier Amphoren sind daher unter den erhaltenen Halsamphoren der E-Gruppe die späteren.

Zu den Darstellungen: A. Zum Motiv des Kriegers, der mit einem Bein im Wagen mit dem anderen auf der Deichsel steht, siehe Littauer 1968, 151. Sie weist darauf hin, dass diese Position unrealistisch ist, da die Antyx des griechischen Streitwagens zu hoch ist, um das Bein darüber zu setzen, und vermutet daher, dass das Motiv von ägyptischen Reliefs, auf denen der Pharao in derselben Pose wiedergegeben ist, übernommen wurde; vgl. J.H. Crouwel, Chariots and other Wheeled Vehicles in Iron Age Greece (1992) 60. In der attischen Vasenmalerei wird das Motiv zuerst und vorwiegend für Herakles aber auch für Ares (?) im Gigantenkampf verwendet, siehe J.D. Beazley, Some Attic Vases in the Cyprus Museum (1948) 34–36; LIMC IV (1988) s.v. Gigantes 215–219. 257. 259 Taf. 118–121 (F. Vian avec la collaboration de M.B. Moore); Jurriaans-Helle 2009, 187–197. In der Folgezeit werden vor allem in der E-Gruppe und deren Umkreis auch anonyme heroische Krieger in dieser Kampfpose dargestellt: Jurriaans-Helle 2009, 188–192. 196f. (A 9. 16–18. 22–29. 34. 40. 45. 50); siehe außerdem Frgt. Hy New York 23.160.92: ABV 299, 24 (Princeton P.); M.B. Moore, MetrMusJ 42, 2007, 44 Abb. 35–36; BAm Basel, Jean-David Cahn Auktionen 3, 19. Sept. 2008, Nr. 274. Bei allen Darstellungen ist das Motiv in eine dichte Kampfszene eingefügt, außer bei F 1716, wo weitere Krieger fehlen, so dass der Hoplit auch keinen Gegner hat. Wenn seine unrealistische Pose als Zitat aufzufassen ist, erscheint die Deutung auf Ares (Beck 1984, 33, vgl. dagegen Vian 1988, 259) nicht ganz abwegig, denn die Angriffshaltung könnte das Wesen des Kriegsgottes charakterisieren. Da dieses Motiv aber nicht an die Gigantomachie gebunden ist, könnte es sich auch um ein Exzerpt aus einem anonymen heroischen Kampf handeln. – Webster 1972, und Schultz 2007 haben die Darstellung auf F 1716 als Apobatenwettkampf gedeutet, was zu der athletischen Thematik der anderen Bilder gut passen würde; es wäre die früheste Darstellung dieser Sportart (vgl. K. Schauenburg, Boreas 30/31, 2007/08, 1–3), für die allerdings das Motiv des Kriegers mit einem Bein auf der Deichsel nicht belegt ist. – Zum Hund unter dem Gespann siehe W. Wrede, AM 41, 1916, 302–304; zu Hund und Vogel, die ein Gespann begleiten, siehe A. Thomsen, Die Wirkung der Götter (2011) 71–82; vgl. z.B. die HAm Melbourne, Slg. Geddes: Connor 1990, Taf. 13 (nicht „E-Gruppe“, sondern Nahe Gruppe von London B 145). – Zum aufgebundenen Stirnhaar der Pferde siehe hier zu F 1714, Tafel 27, 3.

B. Jugendliche Reiter, die ein Handpferd mitführen, werden gewöhnlich mit den ‚Reiterknappen‘, die einen Hopliten in die Schlacht begleiten und sich um dessen Pferd kümmern, während jener zu Fuß kämpft, in Verbindung gebracht; siehe P.A.L. Greenhalgh, Early Greek Warfare (1973) 111–121; I. Scheibler, JdI 102, 1987, 75–88 mit weiteren Hinweisen; J.J. Brouwers, BaBesch 82, 2007, 305–319; kritisch zu diesem Thema: M. Schäfer, Zwischen Adelsethos und Demokratie (2002) 59. 70–72. Die Reiter sind nackt oder tragen einen kurzen Chiton, halten manchmal einen Speer wie hier und sind von Bürgern in ziviler Kleidung umgeben. In der E-Gruppe finden wir dieses Motiv auch noch auf der HAm Paris, Slg. Niarchos: Para 57, 61bis; L.I. Marangou et al., Ancient Greek Art from the collection of Stavros S. Niarchos (1975) 58–63 Nr. 7; – und auf der HAm New York, Slg. Belfer: E. Swan Hall (Hrsg.), Antiquities from the Collection of Christos G. Bastis (1987) 251–254 Nr. 151, wo auf beiden Schultern jeweils vier Reiter mit Handpferd abgebildet sind. – Siehe auch M.A. Τιβέριος, Ὁ Λυδός και το ἔργο του (1976) Taf. 7. 24. 29. und 99; I. Scheibler, JdI 102, 1987, 84 Anm. 94; hier F 1713, Tafel 28, 2. Das Reiten mit Handpferd gehört zur täglichen Praxis, wenn etwa die Pferde zur Weide gebracht oder geholt werden oder wenn sie zur Tränke geführt werden; so reitet auch Troilos gewöhnlich mit zwei Pferden zum Brunnen. Das Mitführen eines Handpferdes erfordert eine zuverlässige Kontrolle über das eigene Pferd und eine sichere Balance des Reiters, insbesondere beim Reiten ohne Sattel, so dass der Knabe durch dieses Motiv als geschickter Reiter gekennzeichnet ist. Zum nackten Begleiter hinter dem Reiter vgl. F 1695, hier Tafel 13, 1. Vielleicht bedeuten auf F 1716 die Speere in der Hand des Reiters und des gestikulierenden Mannes hinter ihm (Trainer?), dass das Reiten mit Handpferd zur Ephebenausbildung gehörte.

Schulterbilder: Zum Ringkampf siehe R. Wünsche und F. Knauß (Hrsg.), Lockender Lorbeer, Staatliche Antikensammlungen München (2004) 148–157 mit weiteren Hinweisen. Zu den Aufsehern oder Kampfrichtern, die die Ringer rahmen, siehe J. Jüthner, Die athletischen Leibesübungen der Griechen I (1965) 170–174. Die symmetrischen Reiter auf beiden Seiten ergänzen die Darstellungen zur Frieslänge und gehören wie die Zuschauer nur indirekt zur Szene, vgl. K. Vierneisel – B. Kaeser (Hrsg.), Kunst der Schale, Kultur des Trinkens, Antikensammlung München (1990) 126 Abb. 17.1a; 128 Abb. 17.8; 131 Abb. 18.2; 134 Abb. 19.1.

Tafel 24, 2. Tafel 26, 1–4. Beilage 7, 2.

F 1719. Aus Nola. Früher Slg. v. Bartholdy, 1827 erworben.

Unter dem Fuß: AK. 627.

ABV 139, 4 („Near Group E, III: The Group of London B 145“); Add² 38. – Th. Panofka, Il Museo Bartoldiano (1827) 74 (No. 5). – E. Gerhard, Antike Bildwerke I: Text, Prodromus mythologischer Kunsterklärung (1828)

127 Anm. 14. – Levezow, Verzeichnis 1834, 115f. (Nr. 636). – Gerhard, Bildwerke 1836, 203 (Nr. 636). – Furtwängler 1885, 265. – Jacobsthal, Ornamente 1927, 47. 58. 199 Taf. 24b. – J.D. Beazley, BSA 32, 1931/32, 9 Nr. 4. – Neugebauer 1932, 42. – E. Böhr, Der Schaukelmaler (1982) 29 Anm. 71; 232 Taf. 196a. – G. Jurriaans-Helle, VerAmstMeded 29, Dec. 1983, 9. – G. Jurriaans-Helle, BABesch 61, 1986, 23. – O.E. Borgers – H.A.G. Brijder, CVA Amsterdam 5 (2007) 11 zu Taf. 235–236.

H 33,4 cm – Dm Körper 26,4–26,5 cm – Dm Fuß 13,7 cm – Dm Lippe 16 cm – Volumen 8,35 l.

Zusammengesetzt. In der unteren Gefäßhälfte hat sich die Oberfläche in großen Partien abgelöst. Bei einer früheren Restaurierung wurden außerdem einige Fragmente an den Rändern und Kanten abgefeilt, so dass sie teilweise auseinanderklaffen und die Oberfläche in großen Partien fehlt; vor allem der untere Rand der Bildfelder ist davon betroffen. Keine Ergänzungen. Der Firnis hat sich beim Brand in großen Partien grünlich verfärbt.

Breitschultrige Halsamphora mit kugeligem Gefäßkörper und sehr weitem Hals. Konischer Fuß mit hochgebogenem Randwulst, schmaler plastischer Ring zwischen Fuß und Gefäßkörper. Henkel aus drei Rundstäben zusammengesetzt, am unteren Ansatz je ein Wulst mit Rotellen als Querriegel. Steile Echinuslippe. Gefirnisst sind die Fußoberfläche, ein breites Band unter den Bildfeldern, die Henkel (Unterseite unvollständig) und die Lippe sowie die Innenseite der Mündung (3–3,5 cm tief). Der waagerechte Lippenring und die untere Hälfte des Fußrandes sind tongrundig. Rot auf dem Fuß- und Halsring direkt auf dem Tongrund, roter Streifen am äußeren Lippenrand. Über dem Strahlenkranz Lotosknospenfries mit großen Knospen, aber ohne Verbindungsbögen. Wahrscheinlich wollte der Maler die Verbindungsbögen mit dem Linierhaar hinzufügen und hat diesen Arbeitsgang vergessen. Je zwei umlaufende Linien in verdünntem Firnis trennen die Ornamente und rahmen die Firniszone. Unter beiden Henkeln ein schwebendes Voluten-Palmetten-Kreuz, das je zwei Palmettenranken nach oben und unten entlässt (ohne Ritzung und ohne Farben). Um den Halsansatz Zungenornament mit roten (direkt auf dem Tongrund) und schwarzen Zungen, dazwischen sehr dünne Relieflinien. Am Hals gegenständige Lotosblüten-Palmetten-Kette; rot sind die Bögen, die den Palmettenkern umschreiben, und je ein Punkt auf den Basen der Lotosblüten.

Darstellungen. A: Kampfgruppe. In der Mitte ein zusammenbrechender Krieger, der sich fliehend zurückwendet und mit der erhobenen Lanze seinen Verfolger bedroht. Er ist halb in die Knie gesunken und zieht das eine Bein mit zurückgebogenem Fuß kraftlos nach. Von beiden Seiten eilt ein Hoplit in großem Schritt auf ihn zu, wobei der rechte dem zusammenbrechenden zu Hilfe kommt. Der l. Krieger richtet seine gefällte Lanze direkt auf die Brust des mittleren (Spitze nicht sichtbar), während die erhobene Lanze des r. Kriegers, deren Spitze vor dem Helm des mittleren sichtbar ist, an diesem vorbei auf den l. Krieger zielt. Alle drei tragen über dem Chiton einen Brustpanzer, der in der Vorder- wie in der Rückansicht jeweils eine Brustvolute und einen halben Rippenbogen aufweist. Außerdem sind sie mit korinthischen Helmen, Rundschilden und Beinschienen ausgerüstet. Sie haben alle einen Schwertriemen schräg über der Brust aber kein Schwert. Dem linken fehlen die Beinschienen, und er hat eine Kreisfläche auf dem Schild, der mittlere hat einen hohen Helmbusch, und der rechte hat einen Dreifuß als Schildzeichen. Rot: alle Lanzen, Helme der beiden äußeren Krieger, Helmbuschumrandung des mittleren, Chiton und Beinschienen des mittleren und des rechten, Chitonpartie des linken, Schildränder der beiden äußeren. Weiß: Schild des mittleren Kriegers, Schildzeichen der beiden äußeren, Schwertgurte bei allen.

B: Wendendes Viergespann nach rechts. Der bärtige Wagenlenker ist unbewaffnet und trägt den langen weißen Wagenlenker-Chiton. Neben ihm in Wagenkasten steht ein Hoplit, von dem nur der korinthische Helm mit hohem Busch sichtbar ist. Die Wagenräder sind in Dreiviertelansicht spitzoval wiedergegeben. Fünf geritzte Punkte am Hals des r. Beipferdes (Brandzeichen?). Rot: Haare und Bart des Wagenlenkers, Mähnen der Pferde, Brustgurt des r. Beipferdes, zwei Partien am Wagenkasten. Weiß: Chiton des Wagenlenkers, Punktrosetten auf den Brustgurten des r. Jochpferdes und des l. Beipferdes.

Um 530. Nahe E-Gruppe, III: Gruppe von London B 145 (Beazley).

Zu den Fundumständen: siehe Panofka 1827: „trovata a Nola in un sito di quattro strati di sepolcri, nell'ultima (sic) de'quali era posta la presente."

Zur Gruppe: Die Gruppe von London B 145 umfasst bei Beazley vier Halsamphoren: „… of no great size or importance, connected by proportions; details of shape; decoration; drawing", Beazley 1931/32. D. von Bothmer hat als fünfte Washington 1385 der Gruppe zugewiesen: S.J. Schwarz, Greek Vases in the National Museum of Natural History, Smithonian Institution Washington, D.C. (1996) 17–19 Nr. 4 Taf. 7–10; G. Jurriaans-Helle 1983 und 1986, Amsterdam 10.171: CVA 5 (2007) Taf. 235–236 Abb. 14, als sechste. Hier kann noch die HAm Tarquinia 647: ABV 139, 8 (Near Group E, II: Various) hinzugefügt werden, die sich besonders eng an die genannte Amphora in Washington anschließt (Gefäßform, Hals-, Henkelornament und Lotosknospenfries übereinstimmend, gleiches Graffito; zur Gigantomachie vgl. vor allem London B 251: ABV 139, 2). Vier weitere Halsamphoren sind durch ihre Dekorationsweise, die Gefäßform und Details der Ausführung mehr oder weniger eng mit der Gruppe von London B 145 verbunden: früher Slg. Geddes in Melbourne: P. Connor in: J.-P. Descœudres (Hrsg.), ΕΥΜΟΥΣΙΑ, Ceramic and Iconographic Studies in Honour of Alexander Cambitoglou (1990) 73–75 Taf. 13 („Group E"); – Sotheby, 17th–18th July 1985, lot 321, und 8th Dec. 1986, lot 293 („Painter of Vatican 365"); – Antiquarium di S. Maria Capua Vetere (verschollen): A. De Franciscis, RendNap 28, 1953, 113–117 Taf. 3–6 („vicino ad Exekias"); – Galerie Günter Puhze, Kunst der Antike 3 (1981) Nr. 141 und 7 (1987) Nr. 170. Die drei letzten Amphoren sind m.E. von einer Hand. Zur Gruppe siehe zuletzt Borgers – Brijder 2007, 10–11 mit weiteren Hinweisen.

Der Amphorentypus dieser Gruppe ist in der E-Gruppe noch nicht vertreten, er setzt die Halsamphoren des Exekias voraus, vgl. H. Mommsen in: CVA Beiheft I 2002, 24–25 Abb. 1–9. Sie haben einen ausladenden Gefäßköper ohne abgesetzte Schulterzone, dreigliedrige Henkel, teilweise mit einem Querriegel und Rotellen am Ansatz, eine ungegliederte Echinuslippe und einen Scheibenfuß, der in der Mitte mehr oder weniger konisch ansteigt und einen abgesetzten Randwulst hat. Die gegenständige Lotosblüten-Palmetten-Kette ist als Halsornament wohl auch erst von Exekias eingeführt worden und dasselbe gilt für das schwebende Voluten-Palmetten-Ornament unter den Henkeln (vgl. F 1720, hier Tafel 33, 1–2), das in der Gruppe von London B 145 alle Amphoren mit Henkelrotellen schmückt (ABV 139, 2–4 und Amsterdam 10.171 s.o.), während die anderen ein hängendes Lotosknospen-Palmetten-Ornament haben, wie die Exekiasamphora London B 209: ABV 144, 8; CVA 4 Taf. 49, 1c. Charakteristisch für diese Gruppe sind ein stehender Lotosknospenfries unter den Bildern und eine schwarze Zone darunter; nur bei London B 145: ABV 139, 1 fehlt die schwarze Zone, da der Bildfries mit der panathenäischen Athena höher ist. Eine schwarze Zone in der unteren Gefäßhälfte ist nicht ganz ungewöhnlich, vgl. H. Mommsen, Der Affecter (1975) 13–14 und Böhr 1982, 65 Anm. 229; mit einem stehenden Lotosknospenfries darüber findet sie sich bei den Halsamphoren des Malers von Vatikan 365 (ABV 312, 4. 5 und Slg. Geddes in Melbourne: Connor a.O. 71–73 Taf. 12) und beim Bucci-Maler (ABV 316, 6 und 8); weitere Beispiele bei Schwarz a.O. 18. Außerdem, mit eingefügtem Mäander wie bei Tarquinia 647 (s.o.), bei drei der oben genannten Amphoren, die der Gruppe nahe stehen, und bei der HAm Oldenburg, Stadtmuseum XII/8249/1: F. Brommer, RGZM 8, 1961 Taf. 30. Die Ausführung des Lotosknospenfrieses in der Gruppe von London B 145 und deren Nähe erinnert vor allem an den Bucci-Maler, der auch das hängende Henkelornament sehr ähnlich gestaltet, vgl. Schwarz a.O. Taf. 10 mit CVA München 7 Taf. 356, 1 und 362, 4. Fünf Amphoren der Gruppe (ABV 139, 1–3, Washington 1385 s.o. und Tarquinia 647 s.o.) sind untereinander durch die weitgehend übereinstimmenden Darstellungen von Wagenkämpfen bzw. Gigantomachien verbunden. Die Ausführung dieser Szene, bei der ein Krieger mit dem einen Bein auf der Deichsel des Wagens steht, stellt auch die Verbindung zur E-Gruppe und deren Umkreis her, vgl. hier zu F 1716, Tafel 24, 1; 25, 1.

Die relativ kleine Amphora F 1719 fällt in dieser Gruppe etwas aus dem Rahmen. Sie hat einen auffallend kugeligen Gefäßkörper, einen ungewöhnlich weiten Hals mit niedriger Lippe, und der konisch ansteigende Fuß ist etwas höher als sonst in der Gruppe. Der Lotosknospenfries ist bei F 1719 nicht über, sondern unter die schwarze Zone gesetzt, und die gleichmäßig tropfenförmigen Knospen, deren Verbindungsbögen fehlen, unterscheiden sich von den Lotosknospen in der übrigen Gruppe mit ihren schmalen, eng stehenden Knospen, deren Verbindungsbögen mit dem Pinsel gezogen sind. Verbindende Elemente sind das steile Lippenprofil wie bei ABV 139, 2 und 3 sowie Amsterdam 10.171 (s.o.) und Tarquinia 647 (s.o.), die Querriegel am Henkelansatz wie bei ABV 139, 2 und 3 und bei Amsterdam 10.171 (s.o.). Die letzten drei haben auch schwebende Voluten-Palmetten-Ornamente unter den Henkeln, von denen mindestens zwei in der Ausführung mit denen von F 1719 übereinstimmen (das Ornament von London B 251: ABV 139, 2 kenne ich nicht). Zum Ornamenttypus siehe Jacobsthal, Ornamente 1927, 47–50. Auch das Halsornament stimmt bei drei Amphoren überein: ABV 139,1–3. In der Figurenzeichnung lässt sich nur wenig vergleichen, da die beiden Themen von F 1719 in der Gruppe sonst nicht überliefert sind; übereinstimmend sind jedoch die Krieger mit den in Seitenansicht gezeichneten Brustpanzern und auch die Zeichnung der Pferde ist ähnlich.

Zu den Darstellungen. A: Zum Kampfschema mit einem zusammenbrechenden Krieger in der Mitte siehe I. Mennenga, Untersuchung zur Komposition und Deutung homerischer Zweikampfszenen in der griechischen Vasenmalerei (Diss. Berlin 1976) 27–33. 185f. (Schema IV); Ch. Ellinghaus, Aristokratische Leitbilder – Demokratische Leitbilder (1997) Schema 2a, passim; O. Dräger, CVA Erlangen 2, 17f. zu Taf. 3, 1 (dort auch zu den weißen Kreisflächen als Schildzeichen). Es ist ein verbreitetes Bildmotiv, das jedoch in der E-Gruppe keine Parallelen hat. Verwandte Darstellungen finden sich z.B. in der Nähe der E-Gruppe: London B 214: ABV 141 (Nahe Gruppe von London B 174); CVA 4, Taf. 50, 3; – beim Bucci-Maler: Genf MF 235: ABV 316, 6; CVA 2 Taf. 52, 5–6; 53, 6; – Louvre F 222: ABV Para 137, 7bis; CVA 4 Taf. 41, 6–7; – und beim Antimenes-Maler: J. Burow, Der Antimenesmaler (1989) Taf. 17 oben, Taf. 59 oben rechts.

B: Zum wendenden Viergespann siehe hier zu F 1714, Tafel 27, 3. Gegenüber den früheren Darstellungen der E-Gruppe und Botkin-Klasse sind bei F 1719 die Hälse der beiden Jochpferde nicht mehr frontal mit der Mähne auf beiden Seiten dargestellt, sondern im Profil und die Köpfe nicht mehr parallel nebeneinander, sondern schräg nach innen gestellt, wobei der eine Kopf den anderen überschneidet. Auch sonst hat sich die Darstellung dieses Motivs von der E-Gruppe entfernt: der Galoppsprung ist raumgreifender, die Pferde haben keine abgebundenen Stirnhaare und keinen Bauchgurt mehr, der Wagenlenker trägt weder eine Kopfbedeckung noch ein Fell oder einen Schild auf dem Rücken, und der ihn begleitende Hoplit ist bis auf den Helm verdeckt.

TAFEL 25

Tafel 25, 1–4. Siehe Tafel 24, 1.

TAFEL 26

Tafel 26, 1–4. Siehe Tafel 24, 2.

TAFEL 27

Tafel 27, 1–2. Siehe Tafel 24, 1.

Tafel 27, 3. Tafel 28, 1. Tafel 29, 1–4. Tafel 55, 2. Farbtafel 1, 1. Beilage 6, 2.

F 1714. Aus Cerveteri (Caere); zusammen mit F 1713 gefunden. Früher Rom, G. Basseggio, zwischen 1836 und 1840 durch Gerhard erworben.

ABV 169 f., 6 („The Botkin Class"); Para 71; Add² 48. – Gerhard, Neuerworbene Denkmäler III 1846, 22 f. (Nr. 1719). – E. Braun, AdI 12, 1840, 165–167. – MonInst III, 1839–1843, Taf. 24, 1 („vasi vulcenti"). – Furtwängler 1885, 258 f. Taf. I (Graffito). – F. Studniczka, JdI 5, 1890, 144 Anm. 9. – R. Delbrück, Beiträge zur Kenntnis der Linienperspektive in der griechischen Kunst (1899) 25. – E. Schmidt in: Münchener Archäologische Studien, dem Andenken Adolf Furtwänglers gewidmet (1909) 339. – Hackl, Merkantile Inschriften 1909, 22 Nr. 71. – W. von Massow, AM 41, 1916, 80. – W. Wrede, AM 41, 1916, 369. – Pfuhl, MuZ I 1923, 261 Anm. 1. – Jacobsthal, Ornamente 1927, 30 Taf. 14 a. – J. D. Beazley, JHS 47, 1927, 226 Anm. 17. – Beazley, Sketch 1928, 36. – H. Schaal, Griechische Vasen I: schwarzfigurig (1930) Abb. 44. – E. Soltau, Antike Vasen in Berlin (1930) 28 und Titelblatt. – J. D. Beazley, JHS 51, 1931, 284. – Neugebauer 1932, 42. – H. Kenner, ÖJh 31, 1939, 84. – H. Metzger, Xanthos 4 (1972) 100, zu Nr. 183. – H. Mommsen, Der Affecter (1975) 63 Anm. 46. 203. 394. – H. A. Cahn, MuM Auktion 51, 1975, 46 zu Nr. 123. – D. A. Jackson, East Greek Influence on Attic Vases (1976) 27. – Johnston, Trademarks 1979, 107 Typ 26B (Nr. 2). 199; Johnston, Addenda 2006, 92. – von Bothmer, Amasis Painter 1985, 132 Abb. 82. – N. Malagardis – M. Iozzo, AEphem 1995, 190. – H. Mommsen in: Athenian Potters and Painters I 1997, 28–30 Abb. 32. – R. Vollkommer (Hrsg.), Künstlerlexikon der Antike 2 (2004) 256 s. v. Phrynos (P. Heesen). – H. Mommsen in: A. Tsingarida (Hrsg.), Shapes and Uses of Greek Vases. Symposium Université libre de Bruxelles, 27–29 April 2006 (2009) 31–42. 32 f. (Nr. 7) Taf. 2, 2.

H 27,3 cm – Dm Körper 22,5 cm – Dm Fuß 12,3 cm – Dm Lippe 15,3 cm – Volumen 4,2 l.

Graffito auf dem Standring: 

Ungebrochen. Lippenrand angeschlagen. Oberfläche gut erhalten, die Farben waren nach alten Aufnahmen früher besser erhalten oder teilweise übermalt. Fußunterseite und Ring zwischen Fuß und Gefäßkörper versintert.

Breitschultrige Halsamphora, wie Sonderform der E-Gruppe in kleinerem Format und mit runder Schulter. Henkel aus drei Wülsten mit einem flachen Band unterlegt. Echinusförmige Lippe mit abgesetztem oberem Rand. Gefirnisst sind die Fußoberfläche, die schräge Unterseite, die Henkel mit einer senkrechten Zone am Hals und die Innenseite des Halses; tongrundig der konvexe Fußrand, die Unterseite der Henkel und der waagerechte Lippenring. Über dem Fuß Strahlenkranz und stehender Lotosknospenfries zwischen drei bzw. vier dünnen Firnislinien. Auf der Schulter Zungenband und hängender Lotosknospenfries (beide unter den Henkeln unterbrochen). Am Hals auf beiden Seiten wechselständige Lotosblüten-Palmetten-Ranke; auf der Lippe Strahlenfries; am unteren Henkelansatz jeweils ein Volutenband (‚laufender Hund') mit schwarzer Einfassung und einer Punktleiste darunter. Rot: Streifen auf der Mitte der Fußoberfläche und an der Kante, plastischer Ring zwischen Fuß und Gefäßkörper, Punkte am Stielansatz der Lotosknospen auf der Schulter, jede zweite Zunge auf der Schulter (direkt auf dem Tongrund), Halsring, Palmettenkerne, Basen und Mittelblatt der Lotosblüten; profilierter Lippenrand und vier Streifen in gleichmäßigen Abständen im Inneren der Mündung (auf den Kanten) und des Halses. Weiß: Pünktchen am unteren Rand des Zungenbandes. Verwendung der Relieflinie in den Lotosknospenfriesen, im Zungenband und für die Lanzen.

Darstellungen. A: Wendendes Viergespann zwischen Zweikampfgruppen. Die beiden Jochpferde sind mit parallelen Köpfen frontal wiedergegeben; die Mähnen auf beiden Seiten des Halses sichtbar. Alle Pferde haben einen abgebundenen Stirnschopf. Der Wagenkasten ist frontal, die Räder sind spitzoval wiedergegeben. Der bärtige Wagenlenker trägt den langen weißen Chiton mit einer Nebris darüber und einen böotischen Schild auf dem Rücken. In der l. Kampfgruppe hat der r. Kämpfer die Lanze stoßbereit erhoben, während beim linken die Hand und die nach oben weisende Lanzenspitze nicht miteinander korrespondieren. Beide Kämpfer sind wie üblich bewaffnet, aber ohne Schwerter. Der linke hat zwei weiße Federn als Helmzier; sein im Profil wiedergegebener Schild verschwindet größtenteils hinter dem Schild des rechten, der eine weiße Pferdeprotome als Zeichen hat. In der r. Kampfgruppe flieht der r. Krieger zurückblickend mit gesenkter Lanze. Er trägt einen Brustpanzer über dem Chiton und hat einen Rundschild mit Blüte als Zeichen, während sein Gegner nur Helm, Schwertgehänge und Beinschienen trägt. Rot: Mähnen der Beipferde, alle Brustgurte, Wagenkasten, Schild, Haare und Bart des Lenkers, alle Helme und Beinschienen, Chitone der beiden äußeren Krieger, Schildränder, jedes zweite Blatt des Schildzeichens rechts. Weiß: Chiton des Wagenlenkers, Punktreihe unter und Streifen über den Brustgurten der Pferde, Federn auf dem Helm des Kriegers ganz links, Abschnitte bzw. Rand des Helmbuschs bei den beiden Kriegern rechts, Schwertriemen, Schildzeichen links, Umrisse der Blätter auf dem Schild rechts.

B: Wendendes Viergespann zwischen Zweikampfgruppen. Gespann wie A, nur ist der Wagenlenker jugendlich und beugt sich etwas nach vorn, so dass sein Gesicht hinter der Mähne des r. Beipferds verschwindet. In der l. Kampfgruppe schreitet der r. Kämpfer nach rechts, wendet sich aber zurück und bedroht den Verfolger mit erhobener Lanze. Dieser richtet seine gesenkte Lanze auf den Gegner. Der l. Krieger trägt nur Helm, Schild und Beinschienen. Der rechte trägt außerdem ein Schwert, Chiton und Panzer (Wendung des Oberkörpers unlogisch, vom Panzer müsste die Rückseite wiedergegeben sein). Sein Schild hat einen weißen Dreifuß als Zeichen. In der r. Kampfgruppe stehen sich die Gegner wieder gegenüber. Der linke mit einem böotischen Schild hat die Lanze zum Stoß erhoben und zielt auf

die Körpermitte des Gegners, der selbst nicht angreift, sondern seine Lanze mit der Spitze nach oben hält. Beide sind wie üblich bewaffnet, aber der rechte trägt weder Chiton noch Panzer. Bei mehreren Kriegern auf A und B ist der Oberkörper von vorne statt von hinten wiedergegeben, so dass sie die Lanze in der Linken zu halten scheinen. Soweit sichtbar, sind die Krieger ithyphallisch. Rot: Mähnen der Beipferde, alle Brustgurte, Schild und Haare des Lenkers, alle Helme, Beinschienen außer denen des l. inneren Kriegers, Schildränder, Chiton des r. inneren Kriegers. Weiß: Chiton des Wagenlenkers, Punktreihe unter und Streifen über den Brustgurten der Pferde, Schildzeichen links, Helmbusch bzw. Buschrand, Schwertriemen, -griffe und Ortband bei den beiden Kriegern rechts.

Unter beiden Henkeln je eine fliegende Gorgo im Knielaufschema, die mit ihren Füßen den Boden nicht berührt. Beide sind ohne Schlangen wiedergegeben und wenden ihre fratzenhaften weißen Gesichter mit auffallend hochsitzenden Ohren dem Betrachter zu. Die Gorgo links von A hat über dem Scheitel eine Doppelranke (oder zwei kleine stilisierte Schlangen) und den l. Unterarm erhoben, den die andere ausgestreckt hat. Ihre kurzen Peploi sind rot bis auf die Säume (auf dem Überfall weiße Punktreihe, von einer bzw. zwei weißen Linien eingefasst), ihre Sichelflügel haben jeweils eine rote Partie innen und einen weißen Streifen daneben. Die Hauptbilder reichen so weit unter die Henkel, dass sich die Gorgonen mit den seitlichen Kriegern überschneiden.

Um 540. Botkin-Klasse (Beazley).

Zur Klasse: Mommsen 2009, 31–42 mit weiteren Hinweisen. Die Eigenart der Botkin-Klasse wird dort nicht auf ionischen Einfluss zurückgeführt, sondern als manierierte Abwandlung der breitschultrigen Halsamphoren der E-Gruppe erklärt, vgl. F 1716, hier Tafel 24, 1. Anhaltspunkte für die Abhängigkeit von der E-Gruppe sind die besondere Profilierung der Echinuslippe, die Dekoration mit einem separaten Schulterfries, der figürlich oder ornamental dekoriert ist, und die Henkelzone, die bei beiden von einer Figur oder einem Ornament eingenommen werden kann. Außerdem haben fast alle Ornamente und Bildthemen der Botkin-Klasse Parallelen bei den Halsamphoren der E-Gruppe. Die Botkinamphoren sind jedoch wesentlich kleiner, exakter getöpfert und zierlicher bemalt. Die gesteigerte Bauchigkeit, die Gegensätzlichkeit der Gefäßteile und die technische Raffinesse in der Ausführung verraten eine Neigung zum Manierismus, der sich auch in der Bemalung z. B. bei den steifen Kampfgruppen, die die wendenden Gespanne symmetrisch rahmen, oder bei den marionettenhaften Figuren von F 1713, hier Tafel 29, 1–4, äußert. Zahlreiche Besonderheiten, die die Botkin-Klasse mit dem Werk des Amasis und des Affecter teilt, zeugen von der Verwandtschaft dieser Meister. Amasis hat seine späteren Halsamphoren, besonders Cabinet des Médailles 222 (von Bothmer 1985, 125–137), nach dem Modell der Botkin-Klasse geschaffen.

Zu Gefäßpaaren: siehe M. Tiverios, AEphem 1980, 69. 71 f. mit Lit. Die beiden Botkinamphoren in Berlin F 1714 und F 1713, hier Tafel 27, 3. 5, wurden zusammen gefunden und stammen von demselben Töpfer und auch von demselben Maler. Beide haben dasselbe ausgefallene Graffito auf dem Standring.

Zum Graffito: Johnston 1979 und 2006, der außer den beiden Berliner Amphoren und der Botkinamphora im Kunsthandel (Mommsen 2009, Nr. 8) nur noch zwei spätsf. Beispiele nennt, bei denen das Graffito jedoch nicht auf dem Standring eingeritzt ist.

Zum Maler: Beazley hat die Botkinamphora in Brüssel (ABV 169, 1) dem Phrynos-Maler zugewiesen und es für möglich gehalten, dass dieser auch die anderen Amphoren der Botkin-Klasse bemalt hat (Para 71), ausgenommen die beiden Berliner Amphoren, denen er allerdings eine deutliche Ähnlichkeit bescheinigt. Demselben Maler wie das Berliner Amphorenpaar lassen sich die beiden neu hinzugekommenen Amphoren der Botkin-Klasse, siehe Mommsen 2009, Nr. 8–9 und die Oinochoe Amsterdam 13.310, CVA 5 Taf. 275. 276, 1 Abb. 41, zuweisen. Vermutlich stammen die Amphoren der Botkin-Klasse alle aus derselben Werkstatt.

Zu den Darstellungen: A und B. Zum wendenden Gespann siehe Moore, Horses 1971, 416–420; eadem, CVA New York 4, 34 zu Taf. 33, 3; A. J. Clark, CVA Malibu 2, 6 zu Taf. 64, 5. Das Motiv scheint zuerst in der E-Gruppe überliefert zu sein und gehört dort zu den beliebtesten Themen. Andere frühe Darstellungen finden sich im Umkreis des Princeton-Malers: Moore, Horses 1971, 417–418 (A 642–A 643) Taf. 49, 2–3, und auf einem Tellerfrgt., das Lydos zugewiesen wird, M. A. Τιβέριος, Ὁ Λυδός και το ἔργο του (1976) 133 Nr. 71 Taf. 75 δ. Der Meister der Botkinamphora F 1714 hat das Darstellungsschema einschließlich des Wagenlenkers mit dem Tierfell über dem weißen Chiton von der E-Gruppe übernommen, allerdings in seiner eigenen überspitzten Zeichenweise, die vor allem bei den frontalen Pferdeköpfen mit den vortretenden großen Augen deutlich wird. Während in der E-Gruppe die wendenden Gespanne immer in begrenzten Bildfeldern ohne Nebenfiguren dargestellt werden, sind sie hier im Fries einer Halsamphora von Zweikampfgruppen symmetrisch gerahmt. Auch fehlt der Hoplit, der in der E-Gruppe meistens bei dem Lenker im Wagen steht. Die Wiederholung desselben Themas auf beiden Gefäßseiten wird in der E-Gruppe vermieden; die einzige Ausnahme ist die herausragende Amphora Toledo 80.1022: CVA 2, Taf. 81–83, mit der Töpfersignatur des Exekias. Der Übergang zu einer neuen Darstellungsweise, bei der die Köpfe der beiden Jochpferde nicht mehr parallel und ihre Hälse nicht mehr frontal wiedergegeben sind, ist im Werk des Schaukel-Malers zu beobachten; E. Böhr, Der Schaukelmaler (1982) vgl. Taf. 20 und 27. Siehe auch F 1719, hier Tafel 26, 3. Zu den aufgebundenen Stirnhaaren, die uns schon auf dem Klitiaskrater begegnen und bei den wendenden Gespannen viel länger beibehalten werden als bei anderen Pferdedarstellungen, vgl. Moore, Horses 1971, 279–281; eadem, Metr MusJ 39, 2004, 60 Anm. 32; E. R. Knauer, RM 97, 1990, 302 f. Zu der weißen Pferdeprotome als Schildzeichen vgl. Böhr a. O. Taf. 1 (auf derselben Amphora finden sich auch die Schildzeichen Dreifuß und Stern wie auf der Botkin-

amphora). Zu Federn am Helm: M. Moore, AJA 76, 1972, 2 Anm. 6.

Henkelbilder: Zu figürlichen Motiven unter den Henkeln: Mommsen 1975, 14–19. Geflügelte Figuren haben einen dekorativen Eigenwert und sind daher besonders häufig unter den Henkeln dargestellt, siehe Kenner 1939, 83–85. – Zu den Grenzen ihrer Benennbarkeit: A. Thomsen, Die Wirkung der Götter (2001) 155–159. – Zu Gorgonen im Henkelbereich vgl. vor allem den Klitiaskrater, M. Torelli, Le strategie di Klitias (2007) 113; zu Gorgonen in ganzer Figur ohne mythologischen Zusammenhang siehe LIMC IV (1988) 305–311. 319–322 s. v. Gorgo, Gorgones (I. Krauskopf). Bei den Amphoren der Botkin-Klasse sind die Figuren unter den Henkeln fast alle geflügelt (vgl. Mommsen 2009, Nr. 1. 6. 7 und 8; nur bei Nr. 8 läuft unter dem einen Henkel ein ungeflügelter Jüngling) und stehen nicht in inhaltlichem Zusammenhang mit den Hauptbildern; trotzdem könnten die Gorgonen auf unserer Amphora im Hinblick auf die Kampfszenen in den Hauptbildern ausgewählt worden sein, vgl. Braun 1840, der beide als Eris deutet. – Zur Doppelranke auf dem Scheitel der einen Gorgo vgl. Tosto, Nikosthenes 1999 Taf. 93 Nr. 15; A. Thomsen, Die Wirkung der Götter (2011) 82–92. – Zu dem ‚laufenden Hund' am Henkelansatz: vgl. Kreuzer, Samos 1998, 209 zu Nr. 412; für die Botkinamphora sind vor allem die Beispiele beim Heidelberg- und Amasis-Maler relevant, siehe von Bothmer 1985, 50 Abb. 46; 129 Nr. 21(A); 134–137 Nr. 35; 199 Abb. 104.

Tafel 27, 4–5. Tafel 28, 2. Tafel 30, 1–4. Tafel 55, 5. Farbtafel 1, 2. Beilage 6, 3.

F 1713. Aus Cerveteri (Caere); zusammen mit F 1714 gefunden. Früher Rom, G. Basseggio, zwischen 1836 und 1840 durch Gerhard erworben.

ABV 169f., 5 („The Botkin Class"); Para 71; Add² 48. – E. Braun, AdI 12, 1840, 167–170. – MonInst III, 1839–1843, Taf. 24, 2 („vasi vulcenti"). – Gerhard, Neuerworbene Denkmäler III 1846, 22–24 (Nr. 1720). – Furtwängler 1885, 258f. Taf. I (Graffito). – Roscher, ML I, 2 (1886–1890) 2148. 2196 s. v. Herakles (A. Furtwängler). – E. Schmidt in: Münchener Archäologische Studien dem Andenken Adolf Furtwänglers gewidmet (1909) 338f. – Hackl, Merkantile Inschriften 1909, 22 (Nr. 70). – S. B. Luce, AJA 20, 1916, 463. – Pfuhl, MuZ I 1923, 261 Anm. 1; 299. – Jacobsthal, Ornamente 1927, 30. – J. D. Beazley, JHS 47, 1927, 226 Anm. 17. – Beazley, Sketch 1928, 36. – J. D. Beazley, JHS 51, 1931, 284. – Neugebauer 1932, 43. – H. Kenner, ÖJh 31, 1939, 83f. – E. Rohde, Griechische und römische Kunst in den Staatlichen Museen zu Berlin (1968) 164 Abb. 118. – H. Metzger, Xanthos 4 (1972) 100, zu Nr. 183. – Brommer, VL ³1973, 119 (Nr. 2). – H. Mommsen, Der Affecter (1975) 16 Anm. 46; 47. 203. 241. 370. 394. – H. A. Cahn, MuM, Auktion 51, 1975, 46 zu Nr. 123. – D. A. Jackson, East Greek Influence on Attic Vases (1976) 27. – Johnston, Trademarks 1979, 107 Type 26B (Nr. 1); 199; Johnston, Addenda 2006, 92. – von Bothmer, Amasis Painter 1985, 132. – H. Mommsen in: Athenian Potters and Painters I 1997, 28–30 Abb. 31. – R. Vollkommer (Hrsg.), Künstlerlexikon der Antike 2 (2004) 256 s. v. Phrynos (P. Heesen). – H. Mommsen in: V. M. Strocka (Hrsg.), Meisterwerke. Internationales Symposion anläßlich des 150. Geburtstages von Adolf Furtwängler (2005) 264 Abb. 8; 266. – E. Pellegrini, Eros nella Grecia arcaica e classica (2009) 270 (Nr. 231). – H. Mommsen in: A. Tsingarida (Hrsg.), Shapes and Uses of Greek Vases. Symposium Université libre de Bruxelles, 27–29 April 2006 (2009) 31–42. 32f. (Nr. 6) Taf. 2, 1.

H 27,6 cm – Dm Körper 22,6 cm – Dm Fuß 12,5 cm – Dm Lippe 14,8 cm – Volumen 4,5 l.

Graffito auf dem Standring: 

Ungebrochen. Firnis an den Henkeln und am Fuß stellenweise leicht beschädigt; schwarze Fläche auf der Fußunterseite sehr verkratzt und Firnis weitgehend abgeblättert. In der Mitte der Fußunterseite war ein plastischer Knopf, der abgebrochen ist; Reste von Firnis um die Bruchstelle. Versinterung am Ring zwischen Fuß und Gefäßkörper. Die Farben waren nach alten Aufnahmen früher besser erhalten oder teilweise übermalt.

Breitschultrige Halsamphora, wie die Sonderform der E-Gruppe in kleinerem Format und mit runder Schulter. Henkel aus drei Wülsten mit einem flachen Band unterlegt. Echinusförmige Lippe mit abgesetztem Rand. Gefirnisst sind die Fußoberfläche, die schräge Unterseite, die Henkel mit einer senkrechten Zone am Hals, die Lippe und die Innenseite des Halses; tongrundig sind der konvexe Fußrand, die Unterseite der Henkel und der waagerechte Lippenring. Über dem Fuß Strahlenkranz und stehender Lotosknospenfries zwischen je drei dünnen Firnislinien. Um den Halsansatz Zungenband (unter den Henkeln nicht unterbrochen). Figürliche Schulterfriese. Am Hals auf beiden Seiten gegenständige Lotosblüten-Palmetten-Kette mit Firnispunkten in den runden Kettengliedern; auf der Lippe Strahlenfries; am unteren Henkelansatz jeweils eine Zackenleiste zwischen Firnislinien (links von A ist die obere Begrenzung schwarz übermalt). Rot: Streifen auf der Mitte der Fußoberfläche und an der Kante, plastischer Ring zwischen Fuß und Gefäßkörper, Punkte oder Striche am Stielansatz der Lotosknospen, jede zweite Zunge auf der Schulter (direkt auf den Tongrund), Halsring, Palmettenkerne, Lotosblütenkelche und Mittelblatt; profilierter Lippenrand und 5 Streifen in gleichmäßigen Abständen im Inneren der Mündung und des Halses. Trennlinie zwischen Schulterfriesen und Hauptbildern in verdünntem Firnis, kaum sichtbar. Verwendung der Relieflinie im Lotosknospenfries, im Zungenband und bei den Lanzen.

Darstellungen. A: Herakles im Löwenkampf zwischen Zuschauern. Der nackte Held hat den Löwen mit dem l. Arm um die Schulter gepackt und hält das Schwert gezückt. Der Löwe hat den Kopf abgewandt; er steht auf der r. Hinterpranke, die linke ist gegen Herakles' l. Oberschenkel gestützt, die l. Vorderpranke ist steif ausgestreckt, die rechte packt Herakles an der Schulter. Hinter Herakles steht Athena, die nur durch ihre Lanze gekennzeichnet ist; sie trägt einen Peplos und ein Manteltuch mit Rosetten über dem l. Arm, den sie grüßend oder ermunternd erhoben hat.

Hinter ihr ein nackter Jüngling, ein bärtiger Mann mit Lanze in langem Chiton mit Rosettenstreifen und schräg um den Unterkörper gelegtem Mantel, zum Schluss eine Frau im Peplos und Mantel mit Rosetten, die wie Athena Anteil nehmend die Hand hebt. Von rechts kommt ein Jüngling mit rosettengeschmücktem Manteltuch über der Schulter und hoch ausgestrecktem Arm auf die Szene zu, vielleicht Iolaos. Hinter diesem ein bärtiger Mann mit Lanze, langem Chiton und Mantel mit Rosetten; ein Jüngling in kurzem Mantel, der weggehend zurückblickt und grüßend die Hand bis in den Schulterfries erhebt und zum Schluss ein in seinen Mantel gehüllter Jüngling mit Lanze. Rot: Mähne und Zunge des Löwen, Punkte zwischen seinen Rippen und Streifen am Hinterschenkel; Haare und Bart des Herakles, Haare des Jünglings links; Teile der Gewänder, überall gut erkennbar; die großen Rosetten haben immer einen roten Kern und einen weißen Punktkranz. Weiß: Schwertgriff und -riemen des Herakles, Bauch und Zähne des Löwen; die Mantelenden, die vom Handgelenk des Mannes links und des Jünglings rechts herabfallen, und alle Punktkränzchen um die Rosetten.

B: Jugendlicher Reiter mit Beipferd, daneben im Hintergrund ein Jüngling im Laufschritt. Beide Pferde scheinen zu scheuen, ihre Beine sind bis auf ein Hinterbein vom Boden abgehoben. Das Pferd im Vordergrund wird von seinem Reiter energisch am Zügel gehalten, während der Schimmel im Hintergrund den Hals nach vorne wirft. Das kurze Haar des Jünglings im Hintergrund scheint darauf hinzuweisen, dass es sich um einen Pferdeknecht handelt, der vielleicht hilft, den Schimmel zu bändigen, denn die Zuschauer auf beiden Seiten haben alle langes Haar. Vor und hinter den Pferden je ein nackter Jüngling mit teilnehmend erhobener Hand; der linke mit kurzem Mantel über der Schulter, der rechte blickt zurück und hält eine Lanze. Links von der Szene stehen ein bärtiger Mann mit Lanze im Chiton und Mantel, eine Frau im Peplos und Mantel und ein nackter Jüngling mit kurzem Mantel, der die l. Hand grüßend erhebt. Auf der r. Seite ein bärtiger Mann mit Lanze in langem Chiton und Mantel mit Rosettenreihe und ein nackter Jüngling mit Lanze und weißem Kranz in der l. Hand, der mit grüßend erhobener Hand hinzukommt. Rot: Haare des Knaben und der drei Jünglinge rund um die Pferde sowie des Jünglings ganz rechts, Haare und Bart des Mannes hinter den Pferden, Schweif der Pferde und Mähne des Schimmels; Teile der Gewänder, überall gut erkennbar; Rosettenkerne. Weiß: Beipferd, Chiton des Reiters, Punktkränze um die Rosetten.

Unter beiden Henkeln je ein fliegender Dämon im Knielaufschema; beide Dämonen berühren mit den Füßen nicht die Standlinie. Sie sind fast identisch, jeweils mit Sichel- und Vogelflügeln, mit kurzem Chiton und Nebris und mit Laschenstiefeln. Der Dämon rechts von A ist bärtig. Rot: Nebris, Partie an den Vogelflügeln. Weiß: Einfassungslinien der roten Partie an den Flügeln und Punktreihen auf den Sichelflügeln. Der andere Dämon ist unbärtig und trägt ein Stirnband. Rot: Chiton, breiter Streifen auf jedem Vogelflügel, innere Partie der Sichelflügel. Weiß: Punktreihe auf den Sichelflügeln.

Schulterbilder: Auf A und B fast identisch: in der Mitte ein Lotosknospen-Palmetten-Kreuz zwischen zwei zurückblickenden Hähnen, zwei Jünglingen in langen Mänteln und zwei Sirenen. Am Bildgrund an jeweils entsprechender Stelle fünf schwarze Punktrosetten. Die Sirenen haben nach vorn und hinten ausgebreitete Vogelflügel bis auf eine (A rechts), die beide Flügel nach hinten erhoben hat. Rot: Palmettenkerne und jedes zweite Blatt, Brust, Kamm und Lappen der Hähne auf A, Teil ihrer Flügel, Kamm und Lappen des rechten auf B, Mäntel der Jünglinge, breiter Streifen auf allen Sirenenflügeln. Weiß: Spitzen der Lotosknospen, Punktrand um die Palmettenkerne (auf B), Hälse und zwei Schwanzfedern der Hähne, Punktreihe und Streifen quer über die Flügel, Punktreihe am Mantelrand eines der Jünglinge (B rechts), Hals und Gesichter der Sirenen, Einfassungslinien für die roten Streifen auf den Sirenenflügeln.

Um 540. Botkin-Klasse (Beazley).

Zur Klasse, zum Maler, zum Graffito und zu Gefäßpaaren: siehe Kommentar zu F 1714, hier Tafel 27, 3.

Zu den Darstellungen. A: Zu Herakles' Kampf mit dem Löwen siehe LIMC V (1990) s. v. Herakles 16–34 Nr. 1762–1989 Taf. 33–52 (W. Felten) mit Lit.; B. Kaeser in: R. Wünsche (Hrsg.), Herakles – Herkules, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek München (2003) 68–90. Das Kampfschema, bei dem Herakles dem aufgerichteten Löwen gegenübersteht und dessen Hals umschlungen hat, während jener den Kopf zurückwendet, ist um die Mitte und im 3. Viertel des 6. Jhs. sehr verbreitet. Felten a. O. Nr. 1781–1790 Taf. 34 Nr. 1782 und Taf. 35 (Nr. 1787 ist seitenverkehrt abgebildet); vgl. H. A. G. Brijder, Siana Cups II (1991) 354–355 (Schema B). Selbst in der E-Gruppe, die gewöhnlich ihr eigenes Kampfschema verwendet, kommt es auf den Schultern der HAm München 1471: ABV 137, 60; CVA 7 Taf. 347, 2–3 und der Hy Florenz 70994: CVA 5 Taf. 5, 1 (m. E. zur E-Gruppe gehörig) vor; weitere Beispiele bei G. Giudice, CVA Caltagirone 59 zu Taf. 27. Die elegante Ausführung mit dem in großem Bogen zurückgewandten Löwenhals erinnert bei F 1713 vor allem an die Löwenkämpfe der Manieristen, siehe Mommsen 1975, Taf. 47 und 132; die gestikulierenden Zuschauerfiguren erinnern an den Elbows-out-Maler, vgl. z. B. CVA Castle Ashby Taf. 4–5. Zur willkürlichen Verwendung des Schwertes siehe Kaeser a. O. 75–78 und vgl. die Löwenkämpfe desselben Malers auf der Botkinamphora New York, Privatslg.: Cahn 1975, Taf. 23 Nr. 123. Athena ohne Helm und Schild findet sich auch bei den meisten Löwenkämpfen der E-Gruppe. Vgl. auch den SKr Athen, NM 440: ABV 124, 19 (Maler von Louvre F 6); N. Kaltsas, The National Archeological Museum (2007) Taf. 212, wo zwei Frauen mit Lanze den Löwenkampf rahmen. Zu den Zuschauern siehe zuletzt M. D. Stansbury-O'Donnell, Vase Painting, Gender, and Social Identity in Archaic Athens (2006) mit weiteren Hinweisen.

B: Zum jugendlichen Reiter mit Beipferd siehe hier den Kommentar zu F 1716 B, Tafel 24, 1. Zu den Flügelfiguren unter den Henkeln vgl. Kommentar zu F 1714, hier Tafel 27, 3, vgl. Braun 1840, der sie als Phobos und Deimos deutet. Bärtige Flügeldämonen sind im Attischen selten, fehlen

aber nicht gänzlich, vgl. E. Kunze-Götte, AntK 42, 1999, 54; sie finden sich z. B. mehrfach beim Affecter, Mommsen 1975, Nr. 80 Taf. 88; Nr. 81 Taf. 89; Nr. 85 Taf. 92; Nr. 86 Taf. 93; Nr. 99 Taf. 111; Nr. 103 Taf. 115; Nr. 108 Taf. 122, zum Teil auch mit Doppelflügeln und Nebris; vgl. auch den Flügeldämon auf der BAm Athen, NM 21032: N. Kaltsas, The National Archaeological Museum (2002) 200. Zu Doppelflügeln siehe E. Kunze, Archaische Schildbänder, OF 2 (1950) 67.

Figürliche Schulterbilder hat in der Botkin-Klasse nur noch die HAm New York, Privatslg.: Cahn 1975 Nr. 123 Taf. 23. Die symmetrische Anordnung der Hähne, Mantelmänner und Sirenen um ein Ornament erinnert an Tierfrieskompositionen, wobei der altertümliche Aspekt durch die eingestreuten Rosetten noch betont wird. Zum Motiv der heraldischen Hähne: Ph. Bruneau, BCH 89, 1965, 90–121. Vgl. z. B. die Randschale Rom, Villa Giulia 64221: G. Riccioni und M. T. Falconi Amorelli, La tomba della Panatenaica di Vulci. Quaderni di Villa Giulia 3, 1968, 35 Abb. 21 a.

TAFEL 28

Tafel 28, 1. Siehe Tafel 27, 3.

Tafel 28, 2. Siehe Tafel 27, 4–5.

TAFEL 29

Tafel 29, 1–4. Siehe Tafel 27, 3.

TAFEL 30

Tafel 30, 1–4. Siehe Tafel 27, 4–5.

TAFEL 31

Tafel 31, 1–3. Tafel 32, 1–2. Tafel 33, 1–4. Farbtafel 3. Beilage 7, 1.

F 1720. Aus Vulci (Ponte dell'Abbadia). Früher Slg. Dorow und Magnus, 1831 erworben.

Zeichnungen Gerhard'scher Apparat: XIV, 23. 24. 31.

ABV 143 f., 1; 672. 686 („Exekias"); Para 59; Add² 39. – E. Gerhard, Rapporto Volcente, AdI 3, 1831, 150 Anm. 360; 180 Anm. 722; 183 Anm. 742 (d). – W. Dorow, Einführung in eine Abtheilung der Vasensammlung des Königlichen Museums zu Berlin (1833) 41. 49 Taf. II Abb. 1. – Levezow, Verzeichnis 1834, 122 f. (Nr. 651) Taf. II (Inschriften). – Th. Panofka, AdI 7, 1835, 231. – Gerhard, Bildwerke 1836, 209 f. (Nr. 651). 392. – E. Gerhard, Etruskische und kampanische Vasenbilder (1843) 15–17, Taf. 12. – E. Gerhard, AZ 1, 1843, 10 Anm. 25. – Th. Panofka, Von den Namen der Vasenbildner in Beziehung zu ihren bildlichen Darstellungen, AbhBerlin 1848 (phil. hist. Abh.) 171 Taf. II 3–5. – Th. Panofka, Die griechischen Eigennamen mit kalos (1850) 63. – H. Brunn, Geschichte der griechischen Künstler II (1859) 689. – CIG IV (1877) 8154. – H. Luckenbach, Das Verhältnis der griechischen Vasenbilder zu den Gedichten des epischen Kyklos, Jahrbücher für classische Philologie, Hrsg. A. Fleckeisen, Suppl. 11 N. F. (1880) 544 f. – F. Jeschonnek, De nominibus quae Graeci pecudibus domesticis indiderunt (Diss. Königsberg 1885) 40. 43. – W. Klein, Die griechischen Vasen mit Meistersignaturen (1883) 19 Nr. 3; ²(1887) 39 Nr. 3. – Furtwängler 1885, XVI. 265–268. – K. Wernicke, Die griechischen Vasen mit Lieblingsnamen (1890) 26 Nr. 3. – W. Helbig, Les ΙΠΠΕΙΣ Athéniens (1902) 32 f. Abb. 10. – E. Langlotz, Zur Zeitbestimmung der strengrotfigurigen Vasenmalerei (1920) 16. – G. von Lükken, Griechische Vasenbilder (1921) Taf. 69. – Pfuhl, MuZ I 1923, 267 f., § 271 Abb. 227–228. – Hoppin, Black-figured Vases 1924, 92 f. – H. Licht, Sittengeschichte Griechenlands I (1925) 239. – A. Gotsmich in: Ἐπιτύμβιον, FS Heinrich Swoboda (1927) 62 f. – Jacobsthal, Ornamente 1927, 47–49. 57 f. 169. 173. 206 Taf. 22 a. – Beazley, Sketch 1928, 17. 30 (Nr. 13). – W. Kraiker, JdI 44, 1929, 145 Anm. 1. – H. Schaal, Griechische Vasen I: schwarzfigurig (1930) Abb. 41. – H. Payne, Necrocorinthia (1931) 345. – Neugebauer 1932, 42 f. Taf. 30. – J. Kirchner, Imagines inscriptionum atticarum (1935) Taf. 4, 8. – W. Technau, Exekias (1936) 7–11. 15–17. 21 (Nr. 12) Taf. 1–2. – D. M. Robinson – E. J. Fluck, A Study of the Greek Love-Names (1937) 161 s. v. Onetorides. – E. Homann-Wedeking, Archaische Vasenornamentik (Diss. München 1938) 46 f. – H. Bloesch, Formen attischer Schalen (1940) Einleitung VII f. – E. Buschor, Griechische Vasen (1940) 118–120 Abb. 135; (1969) 124–127 Abb. 135. – H. Diepolder, Griechische Vasen. Antiken aus den Berliner Museen, Heft 6 (1947) 22–25 Abb. 14. – P. Friedländer – H. B. Hoffleit, Epigrammata. Greek Inscriptions in Verse. From the Beginnings to the Persian Wars (1948) 158 f. Nr. 171. – B. Neutsch in: R. Herbig (Hrsg.), Ganymed. Heidelberger Beiträge zur antiken Kunstgeschichte (1949) 36 Abb. 13. – B. Neutsch, Exekias, Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 15, 1949/50, 44. 52–55. 57. 68. 70, Abb. 2. 12–16. 18. 21. 47. 55. – Beazley, Development 1951, 64; ²1986, 59. 61 Taf. 62, 1; 63, 1–3 (Taf. 63, 1 seitenverkehrt). – P. A. Clement, Hesperia 24, 1955, 8 f. – I. Scheibler, Die symmetrische Bildform (1960) 75. – J. Fink, AuA 9, 1960, 77 Taf. 2, 8. – R. M. Cook, Greek Painted Pottery (1960) 84; ³(1972) 86. – EAA IV (1961) 172 s. v. Iolao Abb. 209 (B. Conticello). – H. A. Cahn, AntK 5, 1962, 77. 79. – P. E. Arias – B. B. Shefton – M. Hirmer, A History of Greek Vase Painting (1962) 300. – A. Alföldi in: Gestalt und Geschichte, FS Karl Schefold, AntK Beih. 4 (1967) 21. – M. B. Moore, AJA 72, 1968, 358 f. (Nr. 1). 361 f. 364 f. 367. – K. P. Stähler, ÖJh 49, 1968–71, 79–113 Abb. 1–4. – K. Braun, AM 85, 1970, 253. – T. B. L. Webster, Potter and Patron in Classical Athens (1972) 65 f. 181. – D. M. Buitron, Attic Vase Painting in New England Collections (1972) 31. – U. Kron, Phylenheroen (1973) 148 f. 269 (Ak 2) Taf. 19, 2. – Brommer, VL ³1973, 119 (Nr. 4). 260 (A 1). – P. A. L. Greenhalgh, Early Greek Warfare (1973) 133. 194 (A 100). – Boardman, ABFV 1974, 57 Abb. 97. – H. Mommsen, Der Affecter

(1975) 23 f. 27 f. Anm. 125. 194. 195. Taf. 136. – D. A. Jackson, East Greek Influence on Attic Vases (1976) 27. – M. A Τιβέριος, Ὁ Λυδός και το ἔργο του (1976) 85 Taf. 84 α. – Moore, Horses 1971, 61 (A 376) 237. 271. 294. 310. 316. 328. 332. 335. 356. 363. 384. 387. 401 Taf. 29, 1. – Schefold, GuH 1978, 200–201 Abb. 273. – W. Gauer, GGA 230, 1978, 182–183. – J. Boardman, AJA 82, 1978, 15 f. – D. Williams, AntK 23, 1980, 144 Anm. 55. – LIMC I (1981) 436 s. v. Akamas et Demophon Nr. 2, Taf. 336 (U. Kron). – E. E. Bell in: W. G. Moon (Hrsg.), Ancient Greek Art and Iconography (1983) 80. – P. A. Hansen, Carmina Epigraphica Graeca, Saeculorum VIII–Va. Chr. n. (1983) 244 (Nr. 436). – G. Heres, Griechische Vasenmalerei (1984) 13 Taf. 6. – von Bothmer, Amasis Painter 1985, 29 f. Abb. 16. – M. B. Moore, Agora 23 (1986) 12 Anm. 36–37. – M. B. Moore in: Papers on the Amasis Painter and His World. Colloquium Malibu (1987) 156. 160–161 Abb. 5. – J. Neils, The Youthful Deeds of Theseus (1987) 28. – A. J. Clark, CVA Malibu 1 (1988) 36 zu Taf. 32, 3–4. – H. A. Shapiro, Art and Cult under the Tyrants in Athens (1989) 148. – H. R. Immerwahr, Attic Script (1990) 32 f. (Nr. 132) Taf. 7 Abb. 28. – LIMC V (1990) 19 s. v. Herakles Nr. 1792; 31 Taf. 36 (W. Felten). – H. A. Shapiro in: D. Buitron-Oliver (Hrsg.), New Perspectives in Early Greek Art (1991) 136. – H. Maehler in: R. Faber – B. Seidensticker (Hrsg.), Worte, Bilder, Töne: FS Bernhard Kytzler (1996) 17 f. Anm. 14. 23. – S. Angiolillo, Arte e cultura nell'Atene di Pisistrato e dei Pisistratidi (1997) 52 Anm. 127; 130 Anm. 150. – E. Köhne, Die Dioskuren in der griechischen Kunst (1998) 103. 118. – H. Mommsen, METIS 13, 1998, 39 f. – A. Costantini, MemLinc Ser. 9 Vol. 10, 1998, 271 Taf. XVI Abb. 22. – Kreuzer, Samos 1998, 123 zu Nr. 41. – U. Kästner in: B. Knittlmayer – W.-D. Heilmeyer (Hrsg.), Die Antikensammlung. Altes Museum, Pergamonmuseum (1998) 48–50 (Nr. 20). – U. Kästner, EOS, Nachrichten für Freunde der Antike auf der Museumsinsel Berlin IX, November 1999, VII–IX. – J. Bergemann, Orientierung Archäologie (2000) 87 Abb. 23 b. – M. Steinhart in: R. Vollkommer (Hrsg.), Künstlerlexikon der Antike 1 (2001) 251 s. v. Exekias. – M. B. Moore, MetMusJ 36, 2001, 24. 34 f. Anm. 11; 38 f. Anm. 44. 53. – U. Kästner, CVA Beiheft I 2002, 135. 139 Abb. 13. – H. Mommsen, CVA Beiheft I 2002, 23 f. 26–29 Abb. 1. 1a; 3. – E. A. Mackay in: A. J. Clark – J. Gaunt (Hrsg.), Essays in Honor of Dietrich von Bothmer (2002) 206. – H. Mommsen in: A. J. Clark – J. Gaunt (Hrsg.), Essays in Honor of Dietrich von Bothmer (2002) 227–229. – H. Mommsen, TrWPr 19./20. 2002/03 (2005) 36. – H. Mommsen in: N. Kreutz – B. Schweizer (Hrsg.), Tekmeria: FS Werner Gauer (2006) 212. 216. – M. B. Moore, MetMusJ 42, 2007, 21 f. Abb. 2; 25 – U. Kästner in: A. Scholl – G. Platz-Horster (Hrsg.), Die Antikensammlung. Altes Museum, Pergamonmuseum (2007) 56 f. (Nr. 26). – U. Kästner in: M. Wullen (Hrsg.), Das abc der Bilder (2007) 27 Abb. 1. – A. Steiner, Reading Greek Vases (2007) 72 f. 271 Anm. 35. – U. Kästner in: J. Völlnagel – M. Wullen (Hrsg.), Unsterblich! Der Kult des Künstlers (2008) 24 Abb. 4. – N. Malagardis in: E. M. Moormann – V. V. Stissi (Hrsg.), Shapes and Images, Studies in Honour of Herman A. G. Brijder, BABesch Suppl. 14 (2009) 107. – E. A. Mackay, Tradition and Originality: A Study of Exekias (2010) 117–133 (Nr. 11) und passim, Taf. 30–32A, Chart 1:2. 2:1. 3:2. 3:3. 4:1. 5:1. 6:2. 7:1. 9:1. – U. Kästner in: A. Schwarzmaier – A. Scholl – M. Maischberger (Hrsg.), Die Antikensammlung. Altes Museum, Neues Museum, Pergamonmuseum (2012) 68–70 (Nr. 29).

H 40,8 cm – Dm Körper 32,1 cm – Dm Fuß 17,4 cm – Dm Lippe 19,2–19,5 cm – Volumen 14,4 l.

Zusammengesetzt; größere und kleinere fehlende Fragmente sind ausgefüllt und dem Tongrund farblich angeglichen, keine Übermalungen in den schwarzen Flächen. Alle Fehlstellen sind in den Abbildungen deutlich sichtbar. Bis auf den l. Henkel, von dem nur der obere Ansatz erhalten ist, ist die Gefäßform gesichert. Diverse Kratzer und Absplitterungen. Bei einer früheren Restaurierung waren die ergänzten Partien mit tiefen Ritzlinien umrandet, die stellenweise auch über die originale Oberfläche führten. Modern nachgeritzt ist das Auge der Athena. Der Tongrund ist teilweise fleckig verfärbt, sonst ist die Oberfläche gut erhalten, nur das Weiß ist teilweise abgerieben: Athenas Haut und die Reihen winziger weißer Pünktchen, mit denen die Gewänder und Rüstungsteile verziert waren (mit bloßem Auge kaum noch Spuren zu erkennen). Ganz leichte Eindellung mit mattem und leicht beschädigtem Firnis am unteren Helmrand des Demophon.

Äußerst sorgfältige Ausführung. Auch das Innere des Gefäßes ist geglättet. Die verfeinerte und polierte Oberfläche hat einen sanften Schimmer, der Firnis ist tiefschwarz und hoch glänzend; er wurde sehr dicht aufgetragen, stellenweise auch nach der Ritzung, z. B. am Auge und der Nase des Demophon oder zwischen den Ritzlinien der Mähne des Kalliphora; stellenweise ist auch der 2 mm breite Streifen erkennbar, mit dem die schwarzen Flächen zuerst umrandet wurden. Relieflinien finden sich zwischen den Zungen am Halsansatz und als Verbindungsbögen in den Lotosknospenfriesen; man sieht deutlich, dass diese mit einer Schlaufe des Linierhaars gelegt sind, denn die Enden der Relieflinien reichen in die Knospen hinein. Die Inschriften sind mit dickflüssigem Firnis geschrieben: die präzisen Buchstaben sind leicht erhaben. Zahlreiche zarte Spuren der Vorzeichnung, z. B. in den Henkelornamenten oder an den Köpfen der Pferde.

Breitschultrige Halsamphora, deren Schulter ungebrochen in den Gefäßkörper überleitet. Im Bereich der Bildzone ist der Gefäßkörper kraftvoll gewölbt, während er sich im Bereich der hohen Ornamentzone straff verjüngt. Der Scheibenfuß steigt zum Ansatz in konkaver Fläche an; die Fuge zwischen Fuß und Gefäßköper ist nicht durch einen plastischen Ring verdeckt, sondern wird von einer dünnen Rille betont. Die Henkel sind aus drei gleichdicken Wülsten zusammengesetzt; die beiden äußeren sind am oberen und unteren Ansatz etwas auseinandergezogen und haben plastisch vortretende, etwas zugespitzte Enden, während der mittlere Wulst mit der Gefäßoberfläche verstrichen ist. Der niedrige Hals trägt eine kräftige Echinuslippe, deren innere Höhlung auffallend flach ist. Gefirnisst sind der Fuß bis auf einen tongrundigen Streifen am unteren Rand, die Henkel außen und innen, die Lippe außen, Hals und Lippe innen; waagerechter Lippenring tongrundig. Je

eine dünne rote Linie auf der konkaven Fläche und auf dem Rand des Fußes und ein roter Streifen am oberen Ansatz. Drei einzelne rote Linien im Inneren des Halses, außerdem je eine auf der inneren und äußeren Lippenkante; plastischer Ring zwischen Hals und Gefäßkörper rot. Über dem Fuß Strahlenkranz mit lanzettförmigen, sehr spitzen Strahlen. Darüber im Wechsel zwei vierreihige Granatapfelgitter und ein stehender sowie hängender Lotosknospenfries. Die zierlich und exakt ausgeführten Ornamente werden jeweils durch drei, nur oben durch vier dünne Firnislinien getrennt. Die Lotosknospenfriese sind in unterschiedlicher Weise durch Punkte und kleine knospenförmige Elemente zwischen den Bögen differenziert. Diese Bögen überspannen bei den stehenden Knospen unten je eine Knospe, bei den hängenden Knospen oben jeweils zwei Knospen, wodurch eine dichte Bogenreihe entsteht, die Exekias als Standlinie für seine Figuren verwendet. Auf B ist stellenweise eine zarte Linie in verdünntem Firnis als Markierung der Standlinie erkennbar. Auf der Gefäßschulter, unter dem Zungenornament, das den Halsansatz umgibt, breites Band hängender Lotosknospen und stilisierter Lotosblüten im Wechsel; an den Stielansätzen und zwischen den Bögen Punkte und tropfenförmige Elemente; keine Begrenzungslinie nach unten. Am Hals gegenständige Lotosblüten-Palmetten-Ketten in unterschiedlicher Ausführung auf beiden Seiten: auf A sind die Palmetten geschlossen und haben einen sehr großen Kern, auf B sind die Blätter voneinander getrennt. Im Halsornament und Zungenband wird viel Rot, aber kein Weiß verwendet: jedes zweite Palmetten- und Lotosblütenblatt, Palmettenkerne und Kelche der Lotosblüten; im Ornament um den Halsansatz ist jede zweite Zunge rot (direkt auf dem Tongrund). Bei den übrigen Ornamenten hat Exekias fast ganz auf Farbe verzichtet. Die Henkelornamente bestehen aus einem Karree von gegeneinander eingerollten Voluten, die durch zierliche rote Ringe miteinander verklammert sind. Die Voluten laufen in Ranken aus, die jeweils nach oben und unten schwingen, wo sie sich teilen und zu zwei neuen Voluten einrollen. In die Volutenzwickel des Mittelkarrees fügen sich kreuzförmig vier Palmetten unterschiedlicher Größe. Die oberste Palmette ist ganz klein und passt in den spitzen Winkel des Henkelansatzes, die beiden waagerechten Palmetten sind gleichgroß, die unterste senkrechte ist die größte. Die unteren Doppelvoluten haben je eine stehende Palmette in ihrem Zwickel, während es bei den oberen eine hängende stilisierte Lotosblüte ist. Alle Palmetten haben einen tropfenförmigen Kern, der mit einer dünnen Firnislinie umrandet ist, an der die Palmettenblätter ansetzen. Das Ornament links von A ist weniger gut erhalten. Es unterscheidet sich von seinem Gegenstück durch dichter eingerollte Voluten, während die Palmetten im Mittelkarree weniger Blätter haben; rechts unten fehlt die Umrandung des Palmettenkerns.

Auf dem tongrundigen Mündungsring über der Seite mit Akamas und Demophon steht in gleichmäßig angeordneten Buchstaben die Künstlersignatur des Exekias im Versmaß eines jambischen Trimeters: ΕΧΣΕΚΙΑΣΕΓΡΑΦΣΕΚΑΠΟΕΣΕΕΜΕ (Ἐξηκίας ἔγραψε κἀπόησε ἐμέ). Sie nimmt fast genau die Hälfte des Mündungsringes ein, ist jedoch gegenüber der Henkelachse um einen Buchstaben nach rechts verschoben. Keine Markierungsspuren.

Darstellungen. A: Herakles' Kampf mit dem Löwen zwischen Iolaos und Athena. Die beiden Gegner stehen sich wie Ringer gegenüber: Herakles, in weiter Schrittstellung nach rechts, hat mit dem l. Arm den Hals des zähnefletschenden Untiers umschlungen, greift in die Mähne und drückt den Löwenkopf an seine Brust, so dass dieser nicht zubeißen kann. Gleichzeitig hält er mit der r. Hand die l. Vorderpranke des Löwen fest. Dieser steht auf der l. Hinterpranke und wehrt sich mit der rechten, die er auf den Oberschenkel des Helden stützt; der labile Stand und der eingezogene Schwanz verraten seine hilflose Lage. Herakles ist nackt und unbewaffnet, nur ein weißer Schwertriemen führt von der r. Schulter schräg über seine Brust; er hat einen roten Bart, lockiges Haar mit einer separat eingerollten Locke über der Stirn sowie ein geritztes Band um das Haupt. Der Löwe hat einen roten Bauchstreifen, eine Flammenmähne mit roten und schwarzen Zotteln sowie ausgeritzte Zähne. Iolaos folgt der Haltung des Herakles in abgeschwächter Form, sein Schritt ist kleiner, seine Ellenbogen weniger heftig abgespreizt, und mit der r. Hand umfasst er in gespannter Anteilnahme sein l. Handgelenk. Auch in seiner Nacktheit, dem lockigen Haar und roten Bart ist er dem Herakles angeglichen; die Brustwarzen sind bei beiden rot umrandet. Rechts steht Athena mit Schild und Helm aber ohne Lanze. Der rote Busch ihres Helms ragt ins Ornament, die flache Kappe ist durch zwei Ritzlinien begrenzt; von ihrem gewellten Haarrand sind noch die Ränder der obersten Locken erkennbar. Die Göttin hält ihren roten, im Profil dargestellten Schild am linken Arm schräg nach vorne, der kräftige rechte Arm verschwindet hinter ihrem Körper, so dass ihr Oberkörper in Rückenansicht dargestellt sein müsste, was aber nicht überzeugend gelungen ist. Sie trägt einen karierten Peplos mit rotem Gürtel; am Überfall ist jedes zweite Quadrat rot, wobei die inneren kleinen Quadrate ausgespart und durchgehend mit je einem weißen Pünktchen verziert sind. Reihen winziger weißer Pünktchen an den Saumborten des Peplos: am Halsausschnitt (1× unter der Borte) am Rand des Überfalls (2×) und am unteren Saum (1× über dem Mäander). Die dünne Ritzlinie an ihrem Hals deutet eine Kette an. Vom Weiß ihrer Haut sind nur an den Füßen und am Ellenbogen Reste erhalten. Ihr Auge hat eine rote Pupille, die mit einer modernen Ritzlinie umrandet ist; auch der Umriss des Auges ist in zwei verschiedenen Größen modern nachgeritzt und dadurch verfälscht. Herakles, Athena und Iolaos sind inschriftlich benannt: Ι]ΟΛΑΟΣ (Ἰόλαος), ΗΕΡΑΚΛΕΣ (Ἡρακλῆς) und ΑΘΕ[ΝΑΙΑ (Ἀθηναία).

B: Akamas und Demophon, die ihre Pferde Phalios und Kalliphora am Zügel führen. Die beiden Theseussöhne sind jeweils mit einem korinthischen Helm mit hohem rotem Busch, mit zwei Speeren, einem weißen Rundschild über dem Rücken und mit roten Beinschienen gerüstet (weiße Punktreihen entlang der Ornamente unter den Helmbüschen, am Helmrand und um den Augenausschnitt bei Akamas, in größeren Abständen an den Rändern der Beinschienen). Akamas trägt einen kurzen Mantel über der l. Schulter mit roten und schwarzen Faltenbahnen (auf den schwarzen

Bahnen je eine Reihe zierlicher Rosetten mit rotem Kern und weißen Punktkränzchen, oben nur weiße Punktkränzchen), während Demophon einen kurzen Chiton mit demselben Karomuster wie Athenas Peplos trägt, auch mit weißen Pünktchen in den inneren Quadraten aber ohne Rot. Nur bei Demophon ist unter dem Helm der Rand eines Bartes sichtbar. Um die Schulter des Akamas ist der Rand eines Armausschnitts wie bei Demophon vorgezeichnet. Die beiden Pferde sind im Vordergrund wiedergegeben, so dass ihre edle Gestalt ohne Überschneidungen zur Geltung kommt. Wie Phalios ist auch Kalliphora als Hengst gekennzeichnet. Beide bewegen sich in kleinen Schritten vorwärts, da sie von ihren Führern in Zaum gehalten werden. Kalliphora hat am kurzen Zügel seinen Kopf so weit gesenkt, dass er mit der Schnauze den Hals berührt. Phalios hat den Kopf erhoben und bewegt sich mit verhaltenem Schritt am kurzen Zügel. Beide Pferde tragen einen Riemen um den Hals und die Schultern; bei Phalios ist dieser Riemen gegliedert und mit ausgeritzten Zacken verziert; beide haben abgebundene Schweifenden, bei Phalios ist der Schweif rot. Bei Kalliphora ist die Trense erhalten und zeigt als Besonderheit ein kleines rechteckiges Teil über dem Mundwinkel, eine Gebissklette, die dazu dient, die Zügelhilfen zu verstärken. Alle Figuren sind inschriftlich benannt: ΑΚΑΜΑΣ (Ἀκάμας) mit ΦΑΛΙΟΣ (Φάλιος) und ΔΕ]ΜΟΦΟΝ (Δημοφῶν) mit ΚΑΛ[Ι]ΦΟΡΑ (Καλλιφόρα). Senkrecht in der Mitte des Bildes (unter dem Schweif des Kalliphora) steht die Lieblingsinschrift: ΟΝΕΤΟΡΙΔΕΣΚΑΛΟΣ (Ὀνητορίδης καλός).

550–540. Töpfer und Maler: Exekias (signiert).

Zu den Restaurierungen und zum Schicksal der Vase: siehe Kästner 1999. Die Amphora wurde seit ihrer Auffindung mindestens dreimal restauriert, zuerst mit schwer erkennbaren Ergänzungen und Übermalungen (Technau 1936, Taf. 1–2; Jacobsthal 1927, Taf. 22 a), die vor dem Zweiten Weltkrieg entfernt wurden (Diepolder 1947 Abb. 14; Stähler 1968–71, 83 Abb. 3). Nach der Entdeckung eines Fragments in München durch E. Kunze-Götte wurde die Vase 1990/91 noch mal auseinander genommen, um das neue Bruchstück in die Ornamentzone unterhalb von Iolaos einzufügen; hierbei wurden auch der Ansatz des l. Henkels freigelegt und das erste o von der Beischrift Iolaos, sowie Übermalungen am Hals, an der Lippe und am r. Henkel entfernt. Da die Fragmente etwas verzogen sind, ließ sich die Versetzung an den Oberschenkeln des Herakles nicht vermeiden.

Zur Technik der Bemalung: siehe F. Hauser, FR III 1932, 71 f.; M. Boss, AA 1992, 533–537.

Zu Exekias: zusammenfassend Steinhart 2001, mit Lit.; seither Mommsen 2002, 23–36; eadem, AntK 45, 2002, 36–38; eadem 2005, 19–44.; I. Wehgartner in: J. Gebauer u. a. (Hrsg.), Bildergeschichte, FS für Klaus Stähler (2004) 523–532; H. Mommsen in: V. M. Strocka (Hrsg.), Meisterwerke (2005) 257–269; eadem 2006, 205–221; Steiner 2007, 18–32 und passim; Mackay 2010.

Payne 1931 und Technau 1936 haben die Berliner Amphora für das früheste Werk im Œuvre des Exekias gehalten, was von Beazley 1951 und auch sonst weitgehend übernommen wurde. Gründe hierfür sind vor allem die stämmige, archaisch ‚zusammengesetzte' Gefäßform ohne einen Ring zwischen Fuß und Gefäßkörper, die einen deutlichen Entwicklungsabstand zu der reifen Halsamphora London B 210 aufweist, siehe Stähler 1968–71, 93–96; Mommsen 2002 a. Das Henkelornament mit den eng aneinandergelegten, dicht eingerollten Voluten in der Mitte unterscheidet sich von allen anderen Henkelornamenten dieses Meisters, die weniger auf die Mitte konzentriert und sehr viel freier komponiert sind. Dasselbe gilt für die Figurenzeichnung, besonders deutlich bei den Pferden: Sie haben einen kraftvoll angespannten Rumpf auf zierlichen Beinen und sind noch mit der konventionellen Binnenritzung gezeichnet, wie sie auch bei Lydos oder in der E-Gruppe üblich ist: drei parallele Bögen auf der Hinterhand, eine waagerechte Linie als untere Rippenbegrenzung und zwei stehende, einander zugewandte Bögen über dem Ellenbogengelenk (Moore 1968, 360). Exekias hat danach für seine Pferde eine neue Darstellungsform gefunden, bei der sie gelöster dastehen, wie z. B. Kyllaros auf der Amphora im Vatikan 344 (ABV 145, 13). Dazu gehört auch eine neue Binnenritzung, die er für alle späteren Pferde beibehält und die auch von seinen Nachfolgern formelhaft weiterverwendet wird: zwei divergierende, ungleich lange Bögen auf der Hinterhand, Rippenbegrenzung zur Weiche ansteigend und zwei liegende, einander zugewandte Bögen über dem Ellbogengelenk. Auch das abgebundene Schweifende kommt später bei Exekias nicht mehr vor. Für ein Frühwerk spricht auch die Figur der Athena mit der ungeschickten Drehung ihres Oberkörpers, das Fehlen der Aegis und die wechselansichtige Wiedergabe der gedrehten Köper des Herakles und Iolaos; auch sind die Falten am Mantel des Akamas noch wenig ausgeprägt. Die geschlossenen Palmetten am Hals von A sind das einzige Beispiel im Werk des Exekias, vgl. Mommsen 1975, 27 f. Charakteristisch für dieses frühe Werk ist die gesammelte Kraft und archaische Gebundenheit der Figuren bei gleichzeitig zierlicher und sensibler Ausführung. Inzwischen vertritt F 1720 nicht mehr alleine das Frühwerk des Exekias, hinzugekommen sind die Fragmente der Sammlung Cahn Nr. 300 (Para 60, 1bis; Cahn 1962) mit demselben Pferdetypus, die Fragmente in Tarent (Mommsen 2002 b, 225–232), bei denen die Ornamentleiste und die Figurenzeichnung für eine frühe Entstehung sprechen, und die Fragmente in Samos K 3933. 4037. 4062 (Kreuzer 1998, Taf. 10 Nr. 41) von einer Ornamentzone wie bei F 1720. Die besonders sorgfältig gezeichneten Vasen mit Beischriften sind bei Exekias über das ganze Œuvre verteilt und gleichzeitig mit anderen weniger sorgfältigen Werken entstanden. In der Serie der Pinakes (ABV 146, 22–23) und bei der Amphora Orvieto, Faina 2745 (ABV 145, 11) finden sich beide Möglichkeiten an demselben Monument.

Zu den Signaturen des Exekias: Mommsen 1998, 39–55 mit weiteren Hinweisen (leider sind meine Umzeichnungen der Signaturen dort nicht maßstabgerecht und zum Teil fehlerhaft abgedruckt). Zum fehlenden Iota in κἀπόησε: Moore 2001, 24. Zu Signaturen auf dem Lippenrand: ebenda Anm. 53. Die signierten Meisterwerke des Exekias: Berlin F 1720; London B 210 (ABV 144, 7); Vatikan 344 (ABV

145, 13) und München 2044 (ABV 146, 21) wurden alle in Vulci gefunden. Nach Gerhard (1843, 16) kamen sie zwar „in verschiedenen Zeiträumen zum Vorschein … Ihre Fundgrube kann dennoch dieselbe gewesen sein“, und zwar in der „jenseitigen Nähe von Ponte della Badia“. F 1720 stammt aus einer Grabung von Bonaparte (Costantini 1998). Die auffällige Konzentration signierter Exekiaswerke in Vulci hebt sich von den reichen Funden aus Orvieto ab, die alle unsigniert sind (ABV 144 f., 9. 10. 11. 14. 16 und Para 318 unten). Je ein einzelnes signiertes Gefäß stammt außerdem aus Athen (verschollenes Frgt. einer Amphorenlippe, früher Prag, Slg. Klein: ABV 146, 1), aus Tarent (BAm: Mommsen 2002 a, 225–232) und aus Caere (Dinos Villa Giulia 50 599: ABV 146, 20).

Zur Lieblingsinschrift für Onetorides: Mommsen 2002 a, 34 Anm. 6.

Zur Gefäßform: siehe Stähler 1968–71, 82–87. – Mommsen 2002 a, 23 f. – eadem in: V. M. Strocka (Hrsg.), Meisterwerke (2005) 266 f.

Zu den Ornamenten: Zum schwebenden Voluten-Palmetten-Ornament siehe Jacobsthal, Ornamente 1927, 47–50; seine Annahme ‚chalkidischer‘ Vorbilder lässt sich heute nicht mehr aufrechterhalten, da die sog. chalkidischen Vasen fast ausschließlich in Italien gefunden wurden. Das früheste Beispiel dieses Henkelornaments ist auf F 1720 überliefert, und die unterschiedliche Ausführung auf beiden Seiten lässt vermuten, dass Exekias hier mit einem neuen Entwurf experimentiert hat. Die Verschiedenartigkeit der Henkelornamente beweist eine ungewöhnliche Souveränität, mit der er auch den Schwebetypus erfunden haben könnte. Exekias selbst hat diesen Ornamenttypus nur noch einmal, bei München 1470 (ABV 144, 6), in abgewandelter Form verwendet, während er bei anderen Malern im dritten Viertel des 6. Jhs., vor allem dem Princeton-Maler, recht beliebt wurde: Jacobsthal 1927, Anm. 75; vgl. F 1719, hier Tafel 24, 2 mit Kommentar. Eine späte Wiederaufnahme findet sich bei der HAm des Madrid-Malers New York, Callimanopoulos (ABV 329, 5; CVA Castle Ashby Taf. 9), wo die Voluten wie bei F 1720 auffallend eng eingerollt sind und auch das doppelte Granatapfelgitter in der unteren Gefäßhälfte wiederkehrt.

Zur Ornamentfolge in der unteren Gefäßhälfte vgl. die Exekiasfragmente in Samos a. O. (Kreuzer 1998, Taf. 10 Nr. 41) und die genannte Amphora des Madrid-Malers. Das vor allem in der lakonischen Keramik beliebte Granatapfelgitter kam zur Zeit von F 1720 auch in der attischen Keramik hin und wieder vor (z. B. H. A. G. Brijder, Siana Cups II [1991] 351 Abb. 89 n; idem, Siana Cups III [2000] 576 Abb. 120 a; Mommsen 1975, Taf. 25 Nr. 17 und Anm. 195), aber es scheint zuerst von Exekias als umlaufendes Ornament unter der Bildzone von Halsamphoren eingeführt worden zu sein; später wird es vor allem bei kleinen Amphoren beliebt, vgl. E. Böhr, Der Schaukelmaler (1982) 29 mit Anm. 230 Nr. 93 Taf. 91–93; E. Kunze-Götte, CVA München 9, 70 zu Taf. 60, 2.

Ein zweites Ornamentband auf der Schulter rund um den Zungenfries findet sich gelegentlich bei den frühen breitschultrigen Halsamphoren, wenn diese keinen figürlichen Schulterfries haben. Es kommt in der Botkin-Klasse (z. B. F 1714, hier Tafel 27, 3; vgl. Mommsen 2009, 45) wie in der E-Gruppe und deren Nähe vor (z. B. Malibu, Getty Mus. 85.AE.376: Para 57, 63bis; Vatican 359: ABV 142), auch bei Exekias (Berlin F 1718, hier S. 121–124 Beilage 21, 2–3; 22. 23) und Amphoren in seiner Art (ABV 147, 1. 2); nur der Affecter verwendet das doppelte Ornament auf der Schulter für alle seine Halsamphoren. Die stilisierten Lotosblüten im Schulterfries und in den Henkelornamenten von F 1720 sind ungewöhnlich: Sie haben ihre nächsten Parallelen auf Fikelluravasen (vgl. R. M. Cook, BSA 34, 1933/34, 75–78 Taf. 4–17), Campana-Dinoi und Northampton-Amphoren (vgl. J. M. Hemelrijk, BABesch 82, 2007, 406 Abb. 45 und passim).

Zu den Darstellungen. A: Herakles' Löwenkampf auf F 1720 ist eine der wenigen konventionellen Szenen im Werk des Exekias. Ähnliche Löwenkämpfe gibt es auch beim Amasis-Maler und bei Lydos (siehe Schefold, GuH 1978, 91 Abb. 107–108), ausnahmsweise auch in der E-Gruppe (BAm Kassel T 384: ABV 137, 57; CVA 1 Taf. 21, 1), die sonst ein eigenes Kampfschema bevorzugt. Iolaos erscheint schon in der E-Gruppe in derselben Haltung wie bei Exekias, allerdings regelmäßig rechts von der Kampfgruppe (ABV 134, 20 und Sotheby's 11th July 1988, lot 130), während Athena auf der linken Seite dargestellt ist: immer im Peplos, gelegentlich mit Lanze (ABV 133, 2; 134, 13. 14. 15. 17. 18; Para 56, 42bis. 48ter. 56bis) seltener mit Helm (ABV 134, 16; Para 56, 42bis), aber nie mit dem Schild wie bei Exekias. Zum Kappenhelm der Athena siehe S. Ritter, JdI 112, 1997, 21 f. Die Intensität des Kampfes, in dem Herakles den Löwen so packt, dass dieser sich kaum noch wehren kann und seine Niederlage durch den labilen Stand und den eingezogenen Schwanz vorweggenommen wird, ist bei F 1720 etwas Besonderes. Der Einfluss dieses Bildes ist bei den Löwenkämpfen von Malern aus der Nähe des Exekias und der E-Gruppe deutlich erkennbar, vgl. z. B. HAm Berlin F 1717: ABV 141, 7; CVA 5 Taf. 18, 1 oder HAm Harvard 60.312: Para. 62; LIMC V (1990) s. v. Herakles Nr. 1807, Taf. 37 (W. Felten); bei diesen kommt dann allerdings häufig das Schwert zum Einsatz, während Exekias der Überlieferung folgt, wonach Herakles den Löwen ohne Waffen bezwingt; hierzu siehe Kaeser in: R. Wünsche (Hrsg.); Herakles – Herkules, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek München (2003) 75–78. Exekias selbst hat auf späteren Werken den Liegekampf eingeführt, vgl. Mommsen 2005, 41 f. Anm. 97 Taf. 7, 1; 8, 1.

B: Die Gegenseite ist durch die Künstlersignatur auf der Lippe über dieser Seite und die Lieblinsinschrift in der Mitte des Bildes hervorgehoben. Die Darstellung ist in jeder Hinsicht neuartig. Zwar ist die Gegenüberstellung einer Heraklestat mit einer Theseustat verbreitet, siehe z. B. F 1848, hier Tafel 35, aber auf F 1720 sind zum ersten Mal die Söhne des Theseus abgebildet (siehe Kron 1973 und 1981). Exekias' Interesse an Akamas und Demophon bezeugt auch noch ein Fragment mit dem Oberkörper eines bärtigen Hopliten ohne Pferd und der Beischrift AKAMA[Σ (E. A. Mackay, Greek vases in the J. Paul Getty Museum 1 [1983] 39 f.) sowie ein Fragment einer Bauchamphora Typ A in Lund (ABV 145, 17) mit dem Oberkörper des bärtigen und bekränzten Theseus im Himation, der in Analogie zu

der Dioskurenszene auf der Amphora im Vatikan (ABV 145, 13) wahrscheinlich zusammen mit seinen Söhnen dargestellt war, vgl. Beazley, Development ²1986, 63; nach dem Verhältnis seines Kopfes zum Henkelansatz war er sitzend wiedergegeben, wie bei Abschiedsszenen; vgl. hier F 1847, Tafel 53, 3. Möglicherweise sind auch die beiden Knaben auf dem Arm der Ariadne Akamas und Demophon, siehe Mommsen 2005, 37. Zum Kult und Mythos der Theseussöhne und zur Rolle des Akamas als Phylenheros, siehe Kron 1976, 141–170; eadem 1981, 435–446. Bemerkenswert ist auch, dass die Theseussöhne auf F 1720 mit Reitpferden wiedergegeben sind, denn Heroen sind in archaischer Zeit grundsätzlich keine Reiter. Außer Troilos und Bellerophon sind die Dioskuren die einzigen Reiterheroen (vgl. M. Schäfer, Zwischen Adelsethos und Demokratie [2001] 52–57. 134), und diesen sind Akamas und Demophon durch ihre Reitpferde angeglichen, vgl. Gauer 1978, 182 f. Amasis bildet auch die Dioskuren als Pferdeführer ab, siehe M. Ohly-Dumm in: von Bothmer 1985, 236.

Reiter, die ihr Pferd am Zügel führen, sind in der Folgezeit sehr beliebt (A. B. Spieß, Der Kriegerabschied auf attischen Vasen der archaischen Zeit [1992] 64–66. 69 f. 235 f. vgl. hier zu F 1847, Tafel 53, 3), weshalb es bisher nicht aufgefallen ist, dass die beiden Pferdeführer als Bildmotiv erst von Exekias eingeführt worden sind. Dieses Bildmotiv war daher für die Zeitgenossen neu und bedeutungsvoll. Pferdeführer sind schon aus der geometrischen Kunst bekannt, aber in der ersten Hälfte des 6. Jhs. sind sie sehr selten und in der Regel durch den Zusammenhang motiviert. Im Unterschied zu den in dieser Zeit beliebten Reiterbildern (I. Scheibler, JdI 102, 1987, 77–85) hat Exekias die Theseussöhne auf Augenhöhe mit ihren Pferden wiedergegeben und dadurch eine besondere Beziehung zwischen Reiter und Pferd hergestellt, die sich auch in den beigeschriebenen Pferdenamen äußert und in besondere Weise auf seinen Amphoren im Vatikan 344 (ABV 145, 13) und in Philadelphia 4873 (ABV 145, 16) zum Ausdruck gebracht ist. Die Wirkung des neuen Motivs als Vorbild zeigt sich z. B. auf den beiden Amphoren in der Art des Exekias: BAm Jean-David Cahn Auktionen 5, 16. Sept. 2010, 96 f. (Nr. 189); – HAm Altenburg 214: Para 62, 2bis; CVA 1 Taf. 18–19, 1 (nach ihren Henkelornamenten ist diese in der Werkstatt des Princeton-Malers entstanden, vgl. Louvre F 217: ABV 298, 2).

Häufig wird die Szene als Aufbruch des Akamas und Demophon in den Trojanischen Krieg gedeutet (siehe vor allem Kron 1973, eadem 1981; Schefold 1978; Shapiro 1989, u. a.). Neue Bildmotive sind bei Exekias jedoch immer in besonderer Absicht gewählt. Da die trojanischen Helden grundsätzlich mit dem Streitwagen zum Kriegsschauplatz fuhren, kann dessen Fehlen auf F 1720 nur bedeuten, dass hier nicht vom Aufbruch nach Troja erzählt wird; dasselbe gilt auch für die Eroberung der Chersones (Williams 1980). Wie die Dioskuren auf der Exekiasamphora im Vatikan, sind auch die Theseussöhne auf F 1720 nicht in einer bestimmten mythischen Situation dargestellt, sondern in einem ‚Daseinsbild', vgl. Luckenbach 1880 und Gauer 1978. Exekias kennzeichnet Akamas und Demophon durch die Pferde als Reiterheroen wie die Dioskuren, und wie jene sind sie die mythischen Vorbilder der attischen Hippeis, vgl. Webster 1972, 65. 181 und Köhne 1998, 103. 118. Die militärische Bedeutung der Reiterei im 6. Jh. v. Chr. ist sehr umstritten, aber das hohe gesellschaftliche Ansehen der Hippeis steht außer Frage, siehe E. Stein-Hölkeskamp, Adelskultur und Polisgesellschaft (1989) 110 f. mit weiteren Hinweisen.

Ungewöhnlich ist die Art, wie die Heroen ihre Rundschilde hinter dem Rücken tragen: Auf diese Weise halten sie sich die Hände frei, während sie die Pferde führen; beim Reiten muss der Schild dann am Arm getragen werden, sonst würde er das Pferd am Rücken verletzen, vgl. J. J. Brouwers, BABesch 82, 2007, 310; es gibt jedoch auch Darstellungen von Reitern, die ihren Schild auf dem Rücken tragen, z. B. CVA Louvre 3 Taf. 11, 3 und 26, 3; Griechische und etruskische Kunstwerke archaischer Zeit, H. A. C. Katalog 9 (1998) Nr. 31. Der karierte Chiton des Demophon wird manchmal als ‚Leinenpanzer' bezeichnet, diese sind jedoch bei Exekias immer weiß und mit Binnenritzung kenntlich gemacht (vgl. ABV 144, 8; 145, 12. 13. 14; 146, 21). Die Zierriemen um Hals und Schultern der Reitpferde sind eine Besonderheit des Malers, siehe Moore, Horses 1971, 393 Anm. 11. Zu den Gebissketten, die schon in der E-Gruppe überliefert sind (CVA Toledo 2 Taf. 80–83), vgl. Moore 2001, 34 Anm. 6. Zu den abgebundenen Schweifenden: Moore, Horses 1971, 335; E. R. Knauer, RM 97, 1990, 303.

Zu den Pferdenamen: Jeschonnek 1885, 40. 43. Καλλιφόρα ist als Hengst gekennzeichnet, so dass der Name mit Καλλιφόρας gleichzusetzen ist. Zum Fehlen des Sigmas siehe die Hinweise bei Immerwahr 1990, 53 Anm. 52. Beide Namensformen finden sich bei Exekias und auf den beiden Amphoren mit seiner Töpfersignatur in der E-Gruppe. Καλλιφόρα: Berlin F 1720; – Akropolis NA-1959-NAK-162: H. Mommsen in: V. M. Strocka (Hrsg.), Meisterwerke (2005) 265 Abb. 10; – Louvre F 53: ABV 136, 49. Vgl. J. D. Beazley, AJA 54, 1950, 315 Nr. 6 und 317. – Καλλιφόρας: Berlin F 1820: H. Mommsen, Exekias I. Die Grabtafeln (1997) 45 Taf. XIII; – Toledo 1980.1022: CVA 2 Taf. 81–83. Der Name bezieht sich eher auf den schönen Gang oder die Haltung des Pferdes als auf das Tragen des Reiters, was für ein Wagenpferd unpassend wäre. Φαλιός (Betonung unsicher) kommt von dem Adjektiv φαλιός = φάλαρος „mit einem weißen Fleck". Ein solcher ist bei dem Pferd des Akamas nicht zu sehen, aber das gleichnamige Maultier auf den Grabtafeln hat tatsächlich eine Blesse auf der Stirn, H. Mommsen, Exekias I. Die Grabtafeln (1997) 49 Taf. XIV. Weitere Beispiele bei Braun 1970, 253 und Moore 1977, 384. 387.

Die Exekiasmonographie, Mackay 2010, ist erst nach Abfassung dieses Textes erschienen. Mackay hebt ebenfalls die Neuartigkeit der Szene mit Akamas und Demophon hervor und lehnt auch eine Deutung als mythische Situation ab. Sie diskutiert eingehend die verschiedenen Möglichkeiten einer politischen Bedeutung der Darstellung, die sich z. B. auf die offizielle Einführung einer bewaffneten Kavallerie beziehen könnte oder vielleicht auf die beiden Söhne des Peisistratos mit den passenden Namen Hippios und Hipparch. Auch die Möglichkeit, dass die Theseussöhne als

mythische Vorbilder für die athenischen Hippeis gesehen wurden, schließt sie nicht aus. Die zeitliche Einordnung in das mittlere Werk des Exekias weicht von der hier vertretenen Auffassung, dass es sich um ein Frühwerk handelt, ab.

TAFEL 32

Tafel 32, 1–2. Siehe Tafel 31, 1–3.

TAFEL 33

Tafel 33, 1–4. Siehe Tafel 31, 1–3.

STANDARDFORM

Zur Standardform und Dekoration der spätsf. Halsamphoren siehe CVA Berlin 5 (1980) 31 f. Bei den einzelnen Gefäßen werden nur die Abweichungen vom Standard in der Form und der Dekoration beschrieben.

TAFEL 34

Tafel 34, 1. Tafel 35, 1–2. Tafel 39, 1–2. Tafel 56, 1 Beilage 7, 3.

F 1848. Aus Vulci (Ponte dell'Abbadia). Früher Slg. Dorow und Magnus, 1831 erworben.

Zeichnung Gerhard'scher Apparat: IX, 36 a–b.

ABV 671 s. v. ONETOR, 2. – E. Gerhard, Rapporto Vulcente, AdI 3, 1831, 151 Anm. 374. – Levezow, Verzeichnis 1834, 137 f. (Nr. 688) Taf. III (Beischriften). – Gerhard, Bildwerke 1836, 223 f. (Nr. 688). – L. Stephani, Der Kampf zwischen Theseus und Minotauros (1842) 66–70. 72. 82 Beil. VIII, Taf. VI. – E. Gerhard, Etruskische und kampanische Vasenbilder (1843) 26 f. Taf. 17, 3–4. – E. Gerhard, AV II 1843, 61 Anm. 21 (a). – O. Jahn, Archäologische Beiträge (1847) 258–263, Anm. 17 (k). – Th. Panofka, Eigennamen mit kalos (1850) 63 f. – A. D. Corey, De amazonum antiquissimis figuris (Diss. Berlin 1891) 14. – CIG IV (1877) 7574. – W. Klein, Griechische Vasen mit Meistersignaturen (1883) 20 (Nr. 3); ^{2}(1887) 42. – Furtwängler 1885, 341 f. Taf. I (Graffito). – K. Wernicke, Die griechischen Vasen mit Lieblingsnamen (1890) 26 (Nr. 1). – W. Klein, Griechische Vasen mit Lieblingsinschriften (1890) 18, Onetor 1; ^{2}(1898) 34. – RE VI, 2 (1909) 1586 s. v. Exekias (C. Robert). – W. Bremer, Die Haartracht des Mannes in archaisch-griechischer Zeit (Diss. Gießen 1911) 26. – Hoppin, Black-figured Vases 1924, 108 f. (Nr. 12). – Neugebauer 1932, 46. – D. M. Robinson – E. J. Fluck, A Study of the Greek Love-Names (1937) 161 (Nr. 207). – D. von Bothmer, Amazons in Greek Art (1957) 48 (Nr. 106). 50 f. – Brommer VL ^{3}1973, 8 (Nr. 2). 231 (Nr. 1). – Johnston, Trademarks 1979, 118 Type 6D (Nr. 5) vgl. 206; Johnston, Addenda 2006, 105. – LIMC I (1981) 589 s. v. Amazones Nr. 40 (P. Devambez – A. Kauffmann-Samaras). – A. Clark, CVA Malibu 1 (1988) 28 unten zu Taf. 39, 1. – C. Servadei, La figura di Theseus nella ceramica attica (2005) Nr. 06.00283 (CD). – U. Kästner in: M. Wullen u. a. (Hrsg.), Das abc der Bilder. Eine Ausstellung der Staatlichen Museen zu Berlin (2007) 26.

H 35,6 cm – Dm Körper 23,3 cm – Dm Fuß 11,4–11,6 cm – Dm Lippe 16,1–16,2 cm – Volumen 6,1 l.

Unter dem Fuß Graffito: 

Aus großen Fragmenten zusammengesetzt, auf A fehlen bei beiden Henkeln Teile des äußeren Wulstes, Lippe rundum bestoßen. Bruchrillen und wenige fehlende Fragmente, vor allem auf A ausgefüllt und farblich angeglichen: r. Arm, Taille und Gesäß der r. Amazone; Streifen über der Schulter des Herakles. Oberfläche am Kopf und Helm der mittleren Amazone und in der Umgebung sehr beschädigt und berieben. Grünliche Brandverfärbung am Oberkörper des Herakles. Rötliche Brandverfärbung am Gefäßfuß r. von B. Oberfläche mit Farben sonst gut erhalten, vor allem auf B.

Halsamphora, Standardform: Relativ kleine Amphora, sehr präzise Töpferarbeit. Standarddekoration ohne Mäander in der Ornamentfolge. Tongrundiger Streifen zwischen Fußwulst und Strahlenkranz. Der Lotosknospenfries ist von jeweils drei Linien gerahmt. Im Henkelornament finden sich fünfblättrige (r. von B) neben siebenblättrigen Palmetten, bei denen ein Blatt meist etwas verkümmert ist. Ringe zwischen Fuß und Gefäßkörper und am Halsansatz rot. Je eine rote Linie nur auf der Oberseite des Fußes (sehr dünn) und auf der äußeren Lippenkante erkennbar. Im Halsornament sind die Palmettenkerne, die Kelche der Lotosblüten und deren Mittelblatt rot bzw. haben einen roten Punkt.

Darstellungen. A: Herakles im Amazonenkampf. Der Held hat in ausgreifendem Laufschritt eine fliehend zusammenbrechende Amazone erreicht und holt mit dem Schwert zum Hieb aus, während er mit der Linken das Ende ihres Helmbusches festhält. Die zurückblickende Amazone geht in die Knie und hält ihre Lanze waagerecht gesenkt. Von rechts kommt eine zweite Amazone mit erhobener Lanze zu Hilfe. Herakles trägt das Löwenfell über dem kurzen Chiton, die Schwertscheide und einen Köcher mit offener Klappe. Die Deutung der streifig geritzten Partie, die vom Oberkörper des Herakles herabhängt, ist unklar (Deckel eines geplanten Gorytos?). Die Amazonen tragen einen kurzen Chiton, die linke einen Brustpanzer und eine Nebris, die rechte Beinschienen; beide haben einen Rundschild, links im Profil mit einem Dreifuß als Zeichen, rechts frontal mit einer Schlange, einen attischen Helm mit hohem Busch (bei der rechten ohne Wangenschutz) und ein Schwert umgegürtet. Beischriften nennen die Namen der Gegner im Genitiv: Herakleos ΗΕΡΑΚ[ΛΕ]ΟΣ (Ἡρακλέους) und Andromaches: ΑΝΔΡΟΜΑΧΕΣ (Ἀνδρομάχης). Hinter Herakles der Lieblingsname Onetor: ΟΝΕΤΟΡ (Ὀνήτωρ) und zwischen seinen Beinen rückläufig kalos: ΚΑΛΟΣ (καλός). Rot: bei Herakles Gürtel und Chiton, Tupfen auf der Löwenmähne; bei den Amazonen Schildränder und Tupfen auf den Chitonen, bei der rechten Band um den Helm und Querstreifen am Helmbusch. Die Querstreifen am Helmbusch der Andromache waren rot oder weiß, aber die Farbe hat sich zusammen mit dem schwarzen Grund abgelöst. Weiß: bei Herakles Schwertgriff, Ortband, Köcher- und Schwertriemen, Punktrand am Saum des Chitons und Zähne des Löwenbalgs; bei den Amazonen Schildzeichen, Zeichnung des Fells, Schwertriemen und Griffe, Punktreihe außen um die Buschträger und am unteren Rand der Chitone.

B: Der Kampf zwischen Theseus und Minotauros umrahmt von zwei Frauen. Theseus, in weiter Schrittstellung, umfängt mit seinem l. Arm den Nacken des Minotauros und drückt dessen Kopf an seine Brust während er ihm das Schwert in die Seite stößt. Der Minotauros geht schon in die Knie und wehrt sich nicht mehr; seine Linke ist mit geballter Faust erhoben, die angewinkelte Rechte verschwindet hinter seinem Rücken, sein Stierschwanz ist angespannt erhoben. Theseus hat die Haare zum Krobylos aufgebunden; er trägt einen kurzen Chiton mit einem Fell darüber, Laschenstiefel und die Schwertscheide umgegürtet. Die beiden Frauen in Peplos und Mantel zeigen ihre Besorgnis zurückhaltend. Die linke greift von innen in den Mantel und hebt dessen Saum ein wenig an; ihre geschlossene Rechte ist unlogisch über den vom Arm herabhängenden Mantel gemalt. Die Frau rechts hat ihre übergroße r. Hand ängstlich erhoben. Rot: Tupfen am Chiton und Lasche am l. Stiefel des Theseus; Haarbänder, einzelne Faltenbahnen an den Mänteln der Frauen. Weiß: Stierschnauze; bei Theseus Fellzeichnung, Schwertriemen und -griff mit Griffzungen, Punktreihen am Armausschnitt und unteren Rand des Chitons; bei den Frauen Punktrosetten auf den Mänteln und dem Peplos rechts.

Um 520. Nahe Three-line-Gruppe. Club-foot-Töpfer.

Zum Töpfer: Nach den Detaiformen des Fußes und der Lippe gehört die Amphora zum Werk des Club-foot-Töpfers, eines besonders sorgfältigen und eleganten Töpfers, für den die hochgestellten Füße und die sehr flache Kehle in den Lippen charakteristisch sind; siehe H. Bloesch, JHS 71, 1951, 33 Abb. 12. 17; 36. 38. – H. Mommsen, CVA Berlin 5, 44f. zu F 1845 Taf. 29, 3; Beil. E; 46 zu F 1853 Taf. 29, 4; Beil. E. Er ist bisher hauptsächlich bei Hydrien und Halsamphoren der Leagros-Gruppe nachgewiesen; siehe auch F 1860, hier Tafel 40, 2, und F 1867, hier Tafel 40, 3.

Zur Gruppe: Nach Clark 1988 hat D. von Bothmer die Berliner Amphora der Medea-Gruppe zugewiesen, bei der sich jedoch die Gestaltung der unteren Gefäßhälfte und die Henkelornamente durchgehend unterscheiden; auch die stilistischeVerwandtschaft reicht nicht aus, um sie einem Maler der Medea-Gruppe zuzuweisen. Enger sind m.E. die Beziehungen zur Three-line-Gruppe, in der sowohl die Ornamentfolge unter der Bildzone, mit den dreifachen Trennungslinien, wie das Henkelornament mehrfach gleichartig wiederkehren; vgl. z.B. München 1502 A: ABV 321, 10; CVA 8 Taf. 378, 6; 379; – Würzburg L 205: Para 141; Langlotz, Würzburg 1932 Taf. 59; – München 1650: CVA 9 Taf. 60, 1; Taf. 67, 3. Außerdem finden sich in der Three-line-Gruppe sehr ähnliche Beischriften, in übereinstimmenden Buchstaben und teilweise auch in gebogenem Duktus wie hier. Schließlich taucht auch das seltene Graffito von F 1848 noch einmal in der Three-line-Gruppe auf: Würzburg L 205: Para 141; siehe Johnston 1979 und 2006. Vgl. zur Three-line-Gruppe hier den Kommentar zu F 1847, Tafel 52, 1. 3. In der Regel sind die Amphoren dieser Gruppe noch kleiner, aber es gibt auch Beispiele in der Größe wie Berlin F 1848, siehe Para 141. Auch im Figurenstil steht die Amphora F 1848 der Three-line-Gruppe nahe, vgl. hier F 1847, Tafel 53, 1–2.

Zur Lieblingsinschrift: Onetor ist nur noch einmal, auf einer Amphora des Edinburgh-Malers, London B 170: ABV 671, 1; A. Hermary, BCH 102, 1978, 54 Nr. 3 Abb. 4, überliefert. Klein, 1883 und ^{2}1887, hielt diesen Namen für eine Abkürzung von Onetorides und hat deshalb die beiden Vasen mit ‚Onetor kalos' dem Werk des Exekias zugewiesen; so auch noch Hoppin 1924. Vgl. dagegen Furtwängler 1885 und Robert 1909. Zu Onetorides siehe H. Mommsen, CVA Beiheft I 2002, 34 Anm. 6; bei einer Gleichsetzung der beiden Namen würde das ‚kalos'-Alter des Onetorides übermäßig ausgedehnt.

Zu den Darstellungen. A: Zu Herakles' Kampf mit den Amazonen siehe von Bothmer 1957, 6–69; K. Schauenburg, Philologus 104, 1960, 1–13; Devambez – Kauffmann-Samaras 1981, 586–597, mit weiteren Hinweisen; R. Wünsche (Hrsg.), Starke Frauen. Staatliche Antikensammlungen München (2008) 104–116. Die Kampfszene auf F 1848 ist eine vereinfachte Version von der in dieser Zeit beliebtesten Komposition des Amazonenkampfes, wie er z.B. auf F 1849 B, hier Tafel 37, 2, erhalten ist; von dieser Szene ist auf F 1848 nur die nach links fliehende Amazone weggelassen. Herakles kämpft vorwiegend mit dem Schwert, gelegentlich aber auch mit der Keule oder der Lanze, während die Amazonen fast immer mit der Lanze kämpfen. Der bezeichnende Name Andromache (Mannbekämpferin) ist der häufigste Amazonenname auf Vasenbildern, vgl. LIMC I (1981) 653, findet sich jedoch in der Lit. nur selten, siehe Roscher ML I, 1 (1884–1886) 345 s.v. Andromache 2 (Klügmann). Nach der literarischen Überlieferung heißt die Gegnerin des Herakles Hippolyte, vgl. Schauenburg 1960 a.O.

B: Zum Kampf zwischen Theseus und Mintauros siehe hier den Kommentar zu F 1698 B, Tafel 3, 2. Das Abenteuer war in der zweiten Hälfte des 6. Jhs. außerordentlich beliebt, vor allem im dritten Viertel des Jhs., siehe Servadei 2005, 281f. Taf. 29–30. Im letzten Viertel des Jhs. wird dieser Kampf schwungvoller, aber weniger engagiert dargestellt. Auf F 1848 hält Minotauros keine Steine mehr in den Händen wie früher und die rahmenden Frauen sind in keiner Weise als die attischen Jünglinge und Mädchen gekennzeichnet, die für Minotauros bestimmt waren; eine von beiden könnte Ariadne sein (so z.B. Gerhard 1843; Jahn 1847), aber der Maler gibt für diese Deutung keine Anhaltspunkte. Die Bekleidung des Theseus mit Chiton und Fell ist in dieser Szene geläufig, ebenso sein aufgebundenes Haar. Während er in den früheren Darstellungen nicht selten einen Bart trägt, wird er seit dem letzten Viertel des 6. Jhs. immer jugendlich wiedergegeben. Die Zugstiefel sind ungewöhnlich, aber nicht einzigartig, vgl. z.B. H. Mommsen, Der Affecter (1975) Nr. 79 A Taf. 87. Wie bei F 1848 ist das Thema auch bei anderen Vasen besonders häufig mit einem Herakles-Abenteuer auf der Gegenseite kombiniert, vgl. Servadei 2005, 107.

Tafel 34, 2. Tafel 36, 1–2. Tafel 39, 3. Beilage 8, 1.

F 1855. Aus der Umgebung von Tuscania (Toscanella). Früher Slg. v. Bartholdy, 1827 erworben.

Zeichnung Gerhard'scher Apparat: XII, 116.

ABV 270, 50 („The Antimenes Painter"); Add² 70. – G. Micali, Antichi monumenti per servire all'opera intitolata l'Italia avanti il dominio dei Romani ²(1821) 14 Taf. 65. – Th. Panofka, Il Museo Bartoldiano (1827) 69–72 (Nr. 2). – G. Micali, Storia degli antichi popoli italiani III (1832) 161 f. Taf. 92. – Levezow, Verzeichnis 1834, 116 f. (Nr. 638). – F. Inghirami, Pitture di vasi fittili III (1835) 62 f. Taf. 229–230. – Gerhard, Bildwerke 1836, 203 f. (Nr. 638) – Th. Panofka, Bilder antiken Lebens (1843) 30 Taf. XIV, 8. – Gerhard, AV II 1843, 46 Anm. 34 a. – O. Jahn, Darstellungen des Handwerks und Handelsverkehrs auf Vasenbildern, Berichte der Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften, Philologisch-historische Klasse (1867) 88 f. Taf. 3, 1. – Furtwängler 1885, 347. – W. Klein, Euphronios (1886) 87 (a). – Th. Schreiber, Kulturhistorischer Bilderatlas I. Altertum (1888) Taf. 66, 8. – Roscher, ML I, 2 (1886–1890) 2148. 2199 s. v. Herakles (A. Furtwängler). – H. Blümner, Technologie ²(1912) I 334 Abb. 117. – S. B. Luce, AJA 28, 1924, 314. 322 (Nr. 61). – P. Brandt, Schaffende Arbeit und bildende Kunst im Altertum und Mittelalter (1927) 77 f. Abb. 84. – J. D. Beazley, JHS 47, 1927, 83 (Nr. 15). – P. Jacobsthal, Die melischen Reliefs (1931) 68. 72 Anm. 3. – Neugebauer 1932, 47. – J. D. Beazley, Etruscan Vase Painting (1947) 295. – Brommer, VL ³1973, 47 (Nr. 6). – M. B. Moore – D. von Bothmer, CVA New York 4 (1976) 26 zu Taf. 27. – Führer durch die Ausstellungen des Pergamonmuseums, Antikensammlung III (1985) 70. 72 Abb. 56. – N. Malagardis, AEphem 127, 1988, 123 f. Abb. 10 c. – J. Burow, Der Antimenesmaler (1989) 67. 75. 87 (Nr. 71) Taf. 71. – M. H. Jameson – C. N. Runnels – T. H. van Andel, A Greek Countryside. The Argolid from Prehistory to the Present Day (1994) 269 Abb. 5, 3. – L. Chazalon, AIONArch N. S. 2, 1995, 112 Abb. 3 (irrtümlich ‚München' als Aufbewahrungsort angegeben). – S. Pfisterer-Haas, AM 118, 2003, 146 Taf. 36, 3. – U. Kästner in: Von Göttern und Menschen 2010, 6. 84 f. (Nr. 43) 126.

H 41,5 cm – Dm Körper 26 cm – Dm Fuß 14,3 cm – Dm Lippe 18,4–18,5 cm – Volumen 9,75 l.

Zusammengesetzt. 33 kleine Bohrlöcher mit Rostspuren stammen von einer Restaurierung mit Eisendraht, die schon Panofka 1827 und Levezow 1834 erwähnen; Furtwängler 1885 beschreibt sie als „völlig erhalten", was gegen eine antike Flickung spricht. Zahlreiche kleine Fragmente, vor allem unter den Henkeln deutlich sichtbar ergänzt und farblich angeglichen. Am Standring deutliche Abnutzungsspuren. Henkel r. von A und Lippe bestoßen, Firnis am Fuß, Zwischenring und Strahlenkranz von A weitgehend abgelöst. Farben gut erhalten. Auf A zwei kurze gebogene Abdrücke mit beschädigter Oberfläche über dem Gesicht des Herakles und vor dem Profil des Iolaos (Teile eines Ringes, Dm ca. 10 cm). Auf B Eindellungen unter dem Gesäß des r. Mannes (mit Beschädigung der Oberfläche und leichter Brandverfärbung) und vor dem Rumpf des linken. Auf A Firniskleckse im Bildfeld und Ornament.

Halsamphora, Standardform. Standarddekoration. Rote Linie nur am äußeren Lippenrand erkennbar. Im Halsornament untere Hälfte der Lotosblütenkelche, Mittelblatt und Palmettenkerne rot. Der Zungenfries um den Halsansatz schwankt in der Höhe, was unter dem Henkel rechts von A deutlich wird.

Darstellungen. A: Herakles mit dem Eber vor Eurystheus, der sich in einen Pithos geflüchtet hat, aus dem nur sein zurückgelegter Kopf und die ausgestreckten Arme hervorkommen. Der Held ist unbekleidet bis auf sein Schwertgehänge und schleppt den lebendigen Eber mit den Beinen nach oben und dem Kopf nach hinten über der l. Schulter, wobei er ihn mit beiden Händen am Bauch festhält. Er hebt das l. Bein, um es wie gewöhnlich auf dem Pithosrand oder der -schulter abzusetzen und beugt sich mit seiner Last drohend über den König. Dieser schaut schreiend, mit geöffnetem Mund und zurückgelegtem Kopf, aus dem Pithos hervor und streckt beide Arme flehend zu Herakles aus. Hinter Herakles steht, wesentlich kleiner, Iolaos, der in gespannter Haltung die Keule und den Bogen des Helden bereithält. Wie jener hat er nur das Schwert um den nackten Körper gehängt. Rechts von der Szene Athena, die sich zurückblickend zum Weggehen gewandt hat, denn ihr Beistand wird nicht mehr benötigt. Sie trägt einen langen Mantel über dem Gewand und darüber die schlangengesäumte Ägis. Ihre Lanze hält sie schräg vor dem Körper, und den Schild hält sie so, dass man schräg ins Innere blickt. Von ihrem Schildzeichen ist ein Pantherkopf zwischen zwei Kreisflächen sichtbar. Rot: Hals des Ebers, Bart und Stirnband bei Eurystheus, Herakles und Iolaos; Bahnen am Mantel der Athena, Tupfen auf dem Gewand darunter, Schildrand, Band um ihren Helm und ihre Pupille. Weiß: Eberzähne, Schwertgurt und Ortband bei Herakles und Iolaos, Schwertgriff bei Herakles; Punktrosetten auf dem Gewand und Mantel der Athena, Punktrand an ihrem Buschträger, Schildband mit Palmettenabschluß und Schildzeichen.

B: Olivenernte. Zwei bärtige Männer, ein kleiner und ein großer, schlagen die Oliven mit langen biegsamen Stangen von einem Baum in der Bildmitte. Hinter dem gewundenen Stamm hockt ein Knabe am Boden und sammelt die Oliven in einen kleinen Korb mit einer Henkelschlaufe. Zahlreiche Früchte sind herabfallend und am Boden liegend als schwarze Punkte wiedergegeben. Der Knabe ist nackt, während die beiden Männer ein Ziegenfell über dem Rücken tragen, das sie gegen die herabprasselnden Oliven schützt. Der kurze, aufgebogene Ziegenschwanz ist deutlich erkennbar, und ein Rest der Ziegenmähne hängt im Nacken herab; die Beine des Ziegenfells haben die Männer jeweils vor dem Hals und vor dem Unterkörper verknotet. Rot: Stirnbänder bei allen, Bart des r. Mannes. Weiß: beim l. Mann Ziegenschwanz und Flecken im Fell.

Um 520. Antimenes-Maler (Beazley).

Zur Auffindung und zum frühen Schicksal: Nach Gerhard 1836 wurde F 1855 gleichzeitig mit F 1860, hier Tafel 40, 2, auf einem Grundstück unweit Viterbo gefunden, und zwar mehrere Jahre vor den großen Ausgrabungen in Vulci (nach Micali ca. 1816). Die beiden Amphoren gehören da-

mit zu den frühesten Funden bemalter griechischer Keramik in Etrurien! Der genaue Fundort ist allerdings nicht bekannt: nach Micali 1821 wurde F 1855 „nelle vicinanze di Viterbo“ und F 1860 „a Tarquinia“ gefunden; nach Panofka 1827 liegt der Fundort von beiden: „fra Corneto e Viterbo nel sito dell'antica Tarquinia“, nach Micali 1832: „nelle vicinanze di Toscanella“ und nach Jahn 1867 stammt F 1855 aus Orbetello. Seit Furtwängler wird immer die Umgebung von Toscanella (heute Tuscania) als Fundort angegeben. Panofka 1827 schreibt, dass die Amphora (F 1855) von der Stadt Viterbo ihrem damaligen Governatore, Monsignore Campanari, zum Geschenk gemacht wurde und nach dessen Tod in die bartholdische Sammlung überging.

Kopien: Mit dem Fund von F 1855 wurde die Darstellung von Herakles, wie er Eurystheus mit dem Eber bedroht, zum ersten Mal bekannt (siehe Gerhard 1836); es waren daher die Bilder dieser Amphora, die im 19. Jh. kopiert wurden, und zwar einmal auf dem Gefäßkörper einer etruskischen HAm des Micali-Malers, Washington 136417: S. J. Schwarz, RM 91, 1984, 48 f. Anm. 3 Taf. 36, 1–2 (sf. beide Seiten); außerdem auf einem Gefäß in Chiusi, das aus Fragmenten des Kleophrades-Malers zu einem Stamnos ergänzt war (rf. nur Seite A, heute entfernt), Chiusi 1847: ARV 188, 64; L. Giometti, Guida di Chiusi ^{3}(1928) 60 (n. v.); vgl. Luce 1924, 314. 318.

Zum Deckel: Der Deckel, der heute auf F 1855 liegt, passt gut, ist aber kaum zugehörig, siehe hier ex F 1849, Tafel 54, 4. Ein Deckel zu F 1855 ist nur bei Levezow 1834 erwähnt, dessen Angaben jedoch nicht immer zuverlässig sind, vgl. Furtwängler 1885, X–XI.

Zur Gefäßform und zu den Ornamenten: Der Antimenes-Maler hat vorwiegend Halsamphoren bemalt, die in ihrer Standardform sehr einheitlich erscheinen. Die Detailformen dieser Amphoren weichen jedoch in den Profilzeichnungen so voneinander ab, dass sie von mehreren verschiedenen Töpfern angefertigt sein müssen, siehe Burow 1989, 21–24. F 1855 gehört unter den Halsamphoren des Antimenes-Malers zu den größeren Beispielen, ist relativ schlank und hat eine schräg ansteigende Schulter, vgl. z. B. München 1548: CVA 8 Taf. 386, 3; zu den Detailformen z. B. München 1555: CVA 8 Beil. C, 2. Ähnlich wie bei den Gefäßformen verhält es sich auch bei den Ornamenten, besonders den Henkelornamenten. Sie sind im Grundtypus einheitlich, unterscheiden sich jedoch deutlich in der Ausführung; vgl. Burow 1989, 30–32 Taf. 159 f., der die Unterschiede „der wechselhaften Malweise des Antimenes-Malers“ zuschreibt. Entscheidend ist jedoch, dass dieselben Varianten auch bei anderen Malern aus dem stilistischen Umkreis vorkommen. Das ausgefallene Ornament, Burow 1989 Taf. 160 d, kehrt z. B. auf einer Amphora der Antimenes-Gruppe (Burow U 15) und beim Long-nose-Maler wieder (Gorbunova, Katalog Leningrad 1983, 104 Abb. 74), der ebenfalls zu diesem Kreis gerechnet werden kann; er verwendet auch noch eine weitere Variante des Henkelornaments zusammen mit dem Antimenes-Maler, vgl. CVA Berlin 5, Taf. 28, 2 und 3; Burow 1989 Taf. 159 h. i. Das Ornament von F 1855, das im späteren Werk des Antimenes-Malers besonders häufig vorkommt, ist auch bei Malern seines Kreises vielfach vertreten, vgl. z. B. F 1849, hier Tafel 39, 4 (Gruppe von Würzburg 199); Kunze-Götte, Kleophrades-Maler 1992, 38 Taf. 64. Diese Überschneidungen, sowie die uneinheitliche Töpferarbeit zeigen, dass in der Werkstatt, in der der Antimenes-Maler tonangebend war, eine nicht geringe Zahl von Töpfern, Malern und Gehilfen beschäftigt waren, die in rationalisierter Arbeitsweise Serien gleichartiger Amphoren hergestellt haben, vgl. Kunze-Götte, Kleophrades-Maler 1992, 11 f. 35 f.; die Autorin geht hier ausführlich auf die Bedeutung des Ornaments für die Werkstattproduktion ein.

Zum Maler: Burow 1989 mit der früheren Lit. Rez. E. Kunze-Götte, Gnomon 65, 1993, 329–334 mit einer guten Charakterisierung des Malers. Beazley 1927, 89 und ABV 266, weist darauf hin, dass sich die große Gruppe von Vasen um den Antimenes-Maler nicht leicht auf einzelne Malerhände verteilen lässt. Er beschreibt auch die Unterschiede zwischen den Olivenpflückern von London B 226: Burow 1989 Nr. 55 Taf. 55, und Berlin F 1855 (Beazley 1927, 83), die er mit der späteren Entstehungszeit der Berliner Amphora erklärt. Burow 1989, 67 Anm. 471; 87, verweist auf Eigentümlichkeiten der Zeichnung, die beim Antimenes-Maler ungewöhnlich sind und F 1855 mit dem Augen-Sirenen-Maler in Verbindung bringen, wobei er jedoch Beazleys Zuschreibung nicht in Frage stellt. In der von Burow sorgfältig studierten Chronologie der Antimenes-Werke gehört F 1855 ans Ende der ersten Phase, die er von 530 bis ca. 520 v. Chr. datiert.

Zu den Darstellungen. A: Zum Eberabenteuer siehe Luce 1924, 310–325; E. Kunze, Archaische Schildbänder, OF 2 (1950) 104–106; Brommer, VL ^{3}1973, 47–54; Schefold, GuH 1978, 96–100; LIMC V (1990) 43–48 s. v. Herakles (W. Felten) mit den schriftlichen Quellen und der Lit.; außerdem B. Kaeser in: R. Wünsche (Hrsg.), Herakles – Herkules. Staatliche Antikensammlungen München (2003) 99–103. Die Episode mit dem feigen Eurystheus im Pithos wurde von den attischen Vasenmalern erst gegen 530 v. Chr. in ihr Repertoire übernommen; zu den Vorläufern siehe Felten 1990 a. O. Nr. 2113–2114. 2118. 2135–2136. Der Antimenes-Maler hat diese Episode zu einer dramatischen und raumfüllenden Szene erweitert, die in seinem Umkreis außerordentlich beliebt wurde; etwa die Hälfte aller sf. Beispiele gehören in den Kreis dieses Malers. Von ihm selbst sind acht Darstellungen erhalten, siehe Burow 1989, 67 Nr. 20. 23. 33. 49. 52. 71. 104. 117 (die HAm Galerie Günter Puhze, Katalog 25 [2011] Nr. 94 gehört m. E. nicht zum eigenhändigen Werk des Antimenes-Malers), die das Thema nicht formelhaft wiederholen, sondern es immer wieder umgestalten. Auf F 1855 ist der erhobene, noch nicht auf dem Pithosrand oder dessen Schulter aufgesetzte Fuß des Herakles ungewöhnlich; zu diesem Motiv vgl. E. Böhr, Der Schaukelmaler (1982) 110 f. (P 5) Taf. 172 A. – Außerdem gehört F 1855 zu den wenigen sf. Darstellungen, bei denen Herakles den Eber mit dem Kopf nach oben hält, siehe M. B. Moore – D. von Bothmer 1976, 26 f.; außerdem A. Greifenhagen, AA 1978, 501 f. Abb. 3 (Nr. 3); Berlin, Antikenslg. Inv. 1993.214, hier Tafel 48, 1; Jean-David Cahn Auktionen 6, 5. Nov. 2011, 76 Nr. 76. Sonst hält er den Eber im Sf. regelmäßig mit dem Kopf nach un-

ten über den Pithos, vgl. F 1849, hier Tafel 37, 1, und F 1850, hier Tafel 47, 1. – Athena und Iolaos sind in dieser Szene die häufigsten Nebenfiguren, siehe Felten 1990 a. O. Nr. 2123 mit Beispielen, außerdem F 1850, hier Tafel 47, 1. – Auch die Nacktheit des Herakles ist bei diesem Thema nicht ungewöhnlich, vgl. F 1849, hier Tafel 37, 1, und Inv. 1993.214, hier Tafel 48, 1, vgl. dort auch die abgewandte Haltung der Athena. – Zur Schrägansicht von Athenas Schild siehe B. Kaeser, Zur Darstellungsweise der griechischen Flächenkunst von der geometrischen Zeit bis zum Ausgang der Archaik: Eine Untersuchung an der Darstellung des Schildes (Diss. Bonn 1981) Kapitel IX.

B: Das Thema der Olivenernte ist nur auf zwei Darstellungen überliefert, beide vom Antimenes-Maler: auf F 1855 und auf der viel bekannteren HAm London B 226: Burow 1989, 75. 85 (Nr. 55) Taf. II und 55. Während sich das Bildrepertoire dieses Malers sonst fast ausschließlich aus den heroischen Themen der Zeit zusammensetzt, hat er mit diesen beiden Darstellungen ein ‚realistisches Genre' gewählt, das in seiner Zeit wohl Vorläufer, aber noch keine Tradition hatte; hierzu siehe N. Himmelmann, Über Hirten-Genre in der antiken Kunst (1980) 54–56. Zur Darstellung der ländlichen Arbeitswelt siehe Malagardis 1988. Der banausische Aspekt der Szene hat den Antimenes-Maler allerdings weniger interessiert als der idyllische Charakter (Beazley 1927, 65: „outdoor charm"), ähnlich wie bei der Brunnenhausszene auf seiner namengebenden Hydria in Leiden: Burow 1989, Nr. 11 Taf. I 11–13. Etwas Besonderes an diesen drei Darstellungen ist das natürliche Größenverhältnis zwischen den menschlichen Figuren und den Bäumen, die zum Teil im Vordergrund stehen, und das neue Verhältnis der Figuren zum Raum, das dadurch entsteht. – Zu Bäumen auf Vasenbildern siehe Chazalon 1995, 103–131; Rühfel 2003; N. Dietrich, Figur ohne Raum? (2010) 205–209 und passim; mit weiteren Hinweisen. – Die Ziegenfelle, die die beiden Männer umgebunden haben, sind ein ärmliches Kleidungsstück, das für Männer niederen Standes, vor allem Landleute und Hirten, bezeichnend ist, siehe Hom. Od. 14, 530; Theognis 55; Eur. Cycl. 79 f.; Theokr. 7, 15 f. Zu den zahlreichen Darstellungen siehe z. B. Himmelmann 1980 a. O. Taf. 11–15. 17; CVA Tübingen 4 Taf. 36, 1–3; A. Griffiths, JHS 106, 1986, 62. Während sich der Fellumhang in anderen Darstellungen nicht immer bestimmen lässt, ist er bei F 1855 durch den kurzen, aufgebogenen Schwanz deutlich als Ziegenfell gekennzeichnet; ungewöhnlich ist die Verknotung der Hinterbeine vor dem Unterkörper der Männer. – Zur Bedeutung der Oliven in der Antike siehe DNP 12/2 (2002) 1118–1122 s. v. Speiseöle (H. Schneider) mit weiteren Hinweisen; Malagardis 1988. Zur Kultur der Olivenbäume und zu den verschiedenen Methoden des Erntens siehe auch Rühfel 2003, 111–113. – Zur Wiedergabe von herabfallenden Gegenständen vgl. D. Wannagat in: P. Bol (Hrsg.) Zum Verhältnis von Raum und Zeit in der griechischen Kunst (2003) 59–61.

Tafel 34, 3. Tafel 37, 1–2. Tafel 39, 4. Farbtafel 4, 2. Beilage 8, 2.

F 1849. Aus Vulci (Ponte dell'Abbadia). Früher Slg. Dorow und Magnus, 1831 erworben.

Zeichnung Gerhard'scher Apparat: IX, 41.

Unter dem Fuß: AK. 581 – Deckel 3914.

ABV 287, 2 („The Group of Würzburg 199"). – Levezow, Verzeichnis 1834, 125 f. (Nr. 655). – Gerhard, Bildwerke 1836, 211 f. (Nr. 655). – Gerhard, AV II 1843, 46 Anm. 34 b. – Furtwängler 1885, 342 f. – W. Klein, Euphronios (1886) 87 (c). – Roscher, ML I, 2 (1886–1890) 2148. 2151. 2199. 2203 s. v. Herakles (A. Furtwängler). – A. D. Corey, De amazonum antiquissimis figuris (Diss. Berlin 1891) 16. – S. B. Luce, AJA 28, 1924, 323 (Nr. 84). – Neugebauer 1932, 46 (zu F 1848). – D. von Bothmer, Amazons in Greek Art (1957) 61–63 (Nr. 246). – Brommer VL ^{3}(1973) 8 (Nr. 3 unten). 47 (Nr. 4). – K. Schauenburg in: Studien zur griechischen Vasenmalerei, AntK Beiheft 7 (1970) 42. – M. Söldner in: B. Schmaltz (Hrsg.), ΙΔΕΑΙ, Konturen des griechischen Menschenbildes, Antikensammlung Kunsthalle Kiel (1994) 131 f. 134. 159. 193 (Nr. 36). – D. Grassinger – T. de Oliveira Pinto – A. Scholl (Hrsg.), Die Rückkehr der Götter, Berlin Antikensammlung (2008) 156–159 (H. Mommsen).

H 38,5 cm – Dm Körper 26,8–26,9 cm – Dm Fuß 12,9 cm – Dm Lippe 17,2–17,5 cm – Volumen 9,1 l.

Aus großen Fragmenten zusammengesetzt; wenige kleine Fehlstellen und Bruchrillen deutlich sichtbar ausgefüllt und farblich angeglichen. Oberfläche mit den Farben ungewöhnlich gut erhalten. Auf A Eindellung mit beschädigter Oberfläche an der Hüfte der Fliehenden vom Teilabdruck eines ringförmigen Gegenstandes; auf B weitere Eindellungen und teilw. kreisförmiger Abdruck (Dm 12 cm) über der Brust von Herakles und der Brust der angreifenden Amazone rechts.

Halsamphora, Standardform. Standarddekoration ohne Mäander in der Ornamentfolge. Rote Linie nur auf der oberen Fußkante und an der äußeren Lippenkante erkennbar. Im Halsornament je ein roter Punkt in den Palmettenkernen, auf den Kelchen der Lotosblüten sowie auf deren Mittelblatt; auf beiden Seiten sind am r. Rand des Halsornaments die Enden der Palmettenblätter um den Henkelansatz gezeichnet. Die Figuren überschneiden auf allen Seiten die Henkelornamente; auf A ist die Palmette hinter Hermes' Beinen unvollständig.

Darstellungen. A: Herakles mit dem Eber vor Eurystheus, der sich in den Pithos geflüchtet hat. Herakles ist an den im Boden vergrabenen Pithos herangetreten, hat den l. Fuß auf dessen Rand gesetzt und droht, den Eber kopfüber von seiner Schulter auf Eurystheus herabzuwerfen; dazu greift er mit der Rechten an das Hinterteil des Ebers, während er diesen mit der Linken unter der Brust festhält. Von Eurystheus kommen nur der zurückgelegte Kopf und die entsetzt oder flehend erhobenen Arme aus dem Pithos hervor. Herakles ist unbekleidet bis auf das Schwertgehänge. Links von der Szene stehen Hermes und Athena, rechts flieht eine kleinere Frau zurückblickend mit hochgeworfenen Armen; ihr kurzer Mantel hängt im Bogen vor dem Oberkörper und seine Enden hängen auf der anderen Seite

über die Schultern herab. Hermes hat einen halblangen Mantel umgeschlungen, unter dem er auch seine l. Hand verbirgt. Er trägt Laschenstiefel und einen Petasos mit sehr weit vorstehender Krempe; das schräg gehaltene Kerykeion reicht mit dem oberen Ende in die Volute der Henkelpalmette. Athena hat Anteil nehmend die l. Hand ausgestreckt. In der Rechten hält sie die Lanze, die mit der Spitze in das Zungenornament reicht. Rot: Hals des Ebers, Bärte der Männer und alle Stirnbänder, Faltenbahnen auf allen Gewändern, Krempe von Hermes' Petasos, äußerer Rand von Athenas Helmbusch, Schlangenarmreif und Pupille bei beiden Frauen. Weiß: Bauch und Hauer des Ebers, Schwertriemen und -griff bei Herakles, Punktrosetten auf allen Gewändern, Punktrand um die Halsborte der Frauen und am Buschträger von Athenas Helm.

B: Herakles im Amazonenkampf. Weitausschreitend schwingt der Held seine Keule über den Kopf und bedroht eine fliehend zusammenbrechende Amazone, wobei er seine l. Hand auf ihren Helm legt. Vergeblich richtet sie noch im Fallen ihre Lanze auf den Gegner und schützt sich mit dem Schild. Gleichzeitig kommt eine große Amazone von rechts zu Hilfe und greift mit erhobener Lanze an, während links von Herakles eine als Bogenschütze ausgerüstete Amazone zurückblickend flieht. Herakles ist mit dem Löwenfell über dem Chiton, Köcher, Bogen und Schwert gerüstet; das Bogenende ist über seiner r. Hand sichtbar, die lange Köcherklappe kommt waagerecht hinter seinem Unterarm vor. Die beiden Amazonen rechts tragen Brustpanzer über kurzen Chitonen, attische Helme mit hohem Busch, Schwertgehänge und Schilde mit Efeukranz und Dreifuß als Zeichen; die Rechte außerdem einen kurzen Mantel über den Schultern. Die fliehende Amazone trägt einen kurzen faltenlosen Chiton, einen Gorytos mit offener Klappe an der Hüfte und eine ‚skythische' Mütze mit hoher Spitze und hochgesteckter Nackenlasche. In der Linken hält sie ihren Bogen hinter dem Rücken, mit der Rechten greift sie in den Gurt des Gorytos. Rot: bei Herakles Chiton teilweise, Gürtel, unterer Teil der Löwenmähne, Pfeilenden und Randstreifen am Köcher. Bei allen Amazonen Stirnbänder und Pupillen, bei den beiden rechten Faltenstreifen auf den Chitonen, Schildränder und Ränder ihrer Helmbüsche; bei der ganz rechten Partie am Mäntelchen und unterer Rand ihres Brustpanzers; bei der Bogenschützin der Rand ihrer Mütze über der Stirn, die Halsborte, der Gürtel, Tupfen auf dem Chiton und ein Rand um den Gorytos. Weiß: bei Herakles, Köcherriemen, Schwertgurt und Schwertgriff, Gebiss des Löwen, Punkte an den Enden der Pfeile und doppelte Punktreihen an den Chitonrändern; bei den Amazonen Schildzeichen, Punkte oder Punktrosetten auf den Kleidungsstücken, Schwertgurt und Riemen des Gorytos, Abschnitte am Helmbusch der mittleren, jedes zweite Pfeilende der linken, Punktreihen am Buschträger der rechten, am oberen Rand des Gorytos und am unteren Rand des Chitons bei der linken.

Um 520. Umkreis des Antimenes-Malers: Gruppe von Würzburg 199 (Beazley).

Zum Deckel: Der Deckel mit derselben Inv. Nr. (ex F 1849), hier Tafel 54, 4; Beilage 12, 5, wurde wahrscheinlich erst in neuerer Zeit mit der Amphora verbunden, obwohl er zu groß ist und weder bei Levezow 1834, noch bei Gerhard 1836 oder Furtwängler 1885 erwähnt wird; es gibt auch keine Anhaltspunkte, dass er aus der Slg. Dorow und Magnus stammt.

Zur Gruppe: Die ‚Gruppe von Würzburg 199' gehört in den großen Kreis um den Antimenes-Maler, vgl. hier zu F 1855, Tafel 34, 2. Beazley (ABV 266) hat diese Untergruppe auf Grund ihres Figurenstils zusammengestellt und nimmt an, dass die meisten oder alle Vasen von demselben Maler stammen. F 1849 ist ein charakterisches Beispiel für die Einheitsamphoren, die in der großen Werkstatt um den Antimenes-Maler serienmäßig hergestellt und mit den beliebtesten Themen der Zeit meisterhaft bemalt wurden. Der Zusammenhang zwischen F 1855 und F 1849 zeigt sich in dem übereinstimmenden Hals- und Henkelornament und der verwandten Darstellung des Heraklesabenteuers.

Zu den Darstellungen. A: Zu Herakles mit dem Eber siehe hier zu F 1855 A, Tafel 34, 2. Die Hauptgruppe mit dem unbekleideten Helden ist bis auf die Richtung des Ebers verwandt, aber mit den Nebenfiguren hat der Maler den Bildentwurf variiert. Athena und Hermes sind auch bei anderen Heraklesabenteuern die gewohnten Begleiter, aber die Frau, die mit erhobenen Armen nach rechts flieht, hat wahrscheinlich eine besondere Bedeutung in diesem Zusammenhang, denn sie kehrt auf zahlreichen Darstellungen wieder, siehe Luce 1924, 322 f. Nr. 71–87 und Nr. 89–91; LIMC V (1990) 45 s. v. Herakles Nr. 2124 mit Beispielen (W. Felten); siehe auch Jean-David Cahn Auktionen 6, 5. Nov. 2011, 76 Nr. 76; Royal-Athena Galleries, Art of the Ancient World VI, 1; November 1990, lot 31. Grundsätzlich beweist sie durch ihre Bewegung und Gestik lebhafte Anteilnahme am Geschehen, und nicht selten wendet sie sich in entsetzter Haltung zur Flucht wie auf F 1849: vgl. J. Burow, Der Antimenesmaler (1989) Nr. 104, Taf. 103 A; Nr. 117, Taf. 115 A; – SKr Villa Giulia 814: CVA 2 III He Taf. 15, 3; – HAm Galerie Günter Puhze, Kat. 25, 2011, Nr. 94; – Christie's London 6. October 2011, 56 f. lot 80. Gerhard 1836 hat die Möglichkeit erwogen, dass es sich bei dieser Frau um die Ortsnymphe des Erymanthos handeln könnte (siehe auch Furtwängler 1885), was jedoch wegen des Schauplatzes im Palast des Eurystheus in Mykene nicht wahrscheinlich ist. Luce 1924, 317 hat sie in Analogie zu der Oltosschale Louvre G 17 (ARV 62, 83; AM 77, 1962 Beil. 37) als Mutter des Eurystheus gedeutet. Da auf der Oltosschale sein Vater, Stheneleos, inschriftlich genannt ist, müsste die entsetzt fliehende Frau neben jenem die Mutter sein; vgl. das Elternpaar des Eurystheus auf der Schale des Onesimos London E 44 (ARV 318 f., 2; AM 77, 1962 Beil. 36). Sie trägt jedoch nicht den bei Apollodor 2, 4, 5 überlieferten Namen ‚Nikippe', sondern heißt nach der Beischrift ‚Kalliphobe', ein Name, der sonst nicht überliefert ist; da die literarischen Quellen aber noch verschiedene andere Namen für die Mutter des Eurystheus nennen, siehe Roscher, ML I, 1 (1884–1886) 1431 s. v. Eurystheus (H. W. Stoll), spricht die Beischrift nicht gegen eine Deutung der geängstigten Frau als Mutter des Eurystheus. Dennoch er-

scheint eine allgemeine Deutung als „Figur des Staunens und Erschreckens zur Verstärkung der Bildaussage“ (Vorschlag von E. Kunze-Götte) naheliegender.

B: Zu Herakles' Kampf mit den Amazonen siehe hier zu F 1848, Tafel 34, 1. Die vorliegende Ampora F 1849 vertritt in kraftvoller Ausführung die beliebteste Komposition dieses Themas mit drei Amazonen, von denen die linke als Bogenschützin ausgerüstet ist und vom Kampfplatz flieht; siehe von Bothmer 1957, 61–63 mit einer Zusammenstellung und Besprechung der Beispiele. Besonders ähnlich ist der Amazonenkampf auf der HAm im Kunsthandel Jean-David Cahn Auktionen 2, 26 Juni 2000, 16 Nr. 33 Taf. 10, die auch in den Umkreis des Antimenes-Malers gehört. Zur fliehenden Bogenschützin vgl. z. B. Burow 1989, Taf. 64 A.

Tafel 34, 4. Tafel 38, 1–2. Tafel 39, 5. Tafel 55, 7–8. Beilage 8, 3.

F 1835. Aus Vulci, von Gerhard erworben.

Zeichnung Gerhard'scher Apparat: XV, 69.

ABV 286, 10 („The Eye-siren Group“). – Gerhard, Neuerworbene Denkmäler III 1846, 2. Nachtrag 110 (Nr. 1982). – Furtwängler 1885, 331 f. Taf. I (Graffito unter dem Fuß). – Roscher, ML I, 2 (1886–1890) 2195 s. v. Herakles (A. Furtwängler). – P. V. C. Baur, Centaurs in Ancient Art (1912) 29 (Nr. 71). – Pfuhl, MuZ I 1923, 299. – P. Zanker, Wandel der Hermesgestalt in der attischen Vasenmalerei (1965) 71 Anm. 325. – Brommer, VL ^{3}1973, 154 (Nr. 12). – H. A. Shapiro, Art and Cult under the Tyrants in Athens (1989) 53 Anm. 43. – LIMC VI (1992) 840 s. v. Nessos Nr. 25 Taf. 539 (F. Díez de Velasco). – J. Burow in: Athenian Potters and Painters I 1997, 189 f. Abb. 14–15; 192. – LIMC VIII (1997) 39 s. v. Tityos Nr. 17 Taf. 24 (R. Vollkommer).

H 37,9 cm – Dm Körper 26 cm – Dm Fuß 13,5–13,7 cm – Dm Lippe 16,4 cm – Volumen 8,7 l.

Unter dem Fuß Graffito:  Im Hals Graffito:

Aus großen Fragmenten zusammengesetzt. Kleine Bruchstücke auf A und große Partien auf B und unter beiden Henkeln deutlich sichtbar ergänzt und farblich angeglichen. Oberfläche und Farben auf A gut erhalten, auf B sehr angegriffen, Ritzlinien ausgesplittert, Firnis vielfach abgeblättert, auch in der unteren Gefäßhälfte und am Fuß. Zahlreiche kleine Kalkaussprengungen, vor allem auf B. Überzug auf dem Bildgrund streifig. Leichte Eindellungen auf A zwischen den Beinen des Hermes und hinter dem r. Fuß des Apoll.

Halsamphora, Standardform: Die Gefäßform und Töpferarbeit weist keine Besonderheiten auf, aber die Dekoration ist ungewöhnlich. Sie ist als Standdarddekoration angelegt, wobei der Lotosknospenfries durch drei schwarze Bänder ersetzt ist, was auch bei anderen Halsamphoren vorkommt (s. u.), aber die schwarzen Henkelzonen sind einzigartig. Die unsymmetrische Ausführung, die Übermalung des Zungenornamentes um den Halsansatz (unter dem Firnis deutlich erkennbar) sowie an einer Stelle auch des roten Streifens auf dem Halsring erweisen die schwarzen Zonen als nachträgliche Veränderung des ursprünglichen Dekorationsplans; hierfür spricht auch die unsaubere Begrenzung der Firnisflächen, die nach unten mit einzelnen Pinselstrichen bis in den Mäanderfries reichen und an den Seiten keine selbständigen Rahmenlinien haben. Wie üblich wurden zuerst die umlaufenden Ornamente einschließlich der roten Zusatzfarbe ausgeführt, danach die Figurenbilder und zuletzt die Henkelornamente, die auf die Figurenbilder Rücksicht nehmen mussten. Eine rote Linie ist auf dem oberen Firnisrand des Fußes, auf dem Halsring und an der Außenkante der Lippe erkennbar. Im Halsornament rote Punkte auf den Palmettenkernen und auf den Kelchen der Lotosblüten (unten) sowie auf deren Mittelblatt. Jede zweite Zunge im Ornament um den Hals rot (direkt auf dem Tongrund).

Darstellungen. A: Apoll und Tityos, von Hermes und einer Göttin getrennt. Apoll legt mit dem Bogen auf Tityos an: In der Linken hält er den Bogen, wobei er mit dem ausgestreckten Zeigefinger, an den er den Pfeil anlegt, auf sein Ziel weist. Mit der Rechten zieht er die Sehne mit dem Pfeil zurück, wobei er den kleinen Finger abspreizt; sein Ellenbogen ist dabei hochgezogen. Er trägt einen kurzen Chiton mit wellig umrandetem Kolpos und an der Hüfte einen großen, mit Pfeilen gefüllten Gorytos. Tityos flieht zurückblickend. Er hält seine Lanze schräg vor den Körper (die Spitze verschwindet unter der Übermalung) und trägt ein kurzes Mäntelchen um die Schultern. Zwischen Apoll und Tityos steht eine Göttin, die einen langen Mantel über ihrem Untergewand trägt, den sie auch über den Kopf gelegt hat; die r. Hand hat sie vors Gesicht erhoben. Hermes ist nach seiner Schrittstellung gerade erst hinzugekommen. Er redet Einhalt gebietend auf Apoll ein, wobei er ihm die r. Hand mit drei ausgestreckten Fingern entgegenhält. In der Linken hält er das Kerykeion, dem jedoch die Bekrönung fehlt. Sonst ist er wie üblich mit Petasos, Zugstiefeln, kurzem Chiton und Mäntelchen bekleidet. Rot: Bart von Hermes und Tityos, Stirnhaar von Apoll und Tityos, Faltenbahnen auf allen Mänteln, Tupfen auf dem Chiton des Apoll, oberer Rand seines Gorytos, Streifen am Deckel, Haarband und Pupille der Göttin. Weiß: Punktrosetten auf allen Mänteln, einzelnes Punktkränzchen und -borten auf Hermes' Chiton und Punkte auf seinem Petasosrand; Apolls Köchergurt, jedes zweite Pfeilende, Punktrosetten und -borten an seinem Chiton.

B: Herakles, Nessos und Deianeira. Von dem Kentauren sind nur der zurückblickende satyrähnliche Kopf mit Pferdeohren und dem Ansatz des Bartes (die Zunge scheint herauszuhängen, was aber nicht eindeutig erkennbar ist), sowie die einknickenden Pferdebeine, der Bauch und das Hinterteil mit dem Schweif erhalten. Demnach war er nach rechts fliehend dargestellt. Herakles, im kurzen Chiton, folgt ihm in großem Schritt mit gezücktem Schwert, während er den Kentauren mit der Linken am Arm (?) festhält. Im Hintergrund steht puppenhaft steif Deianeira im Peplos und Mantel, den sie über den Kopf gelegt hat. Mit der Rechten zieht sie den Mantelrand etwas vor, die Linke hält sie ausgestreckt vor den Leib. Links von der Szene, groß und beherrschend, Hermes, der seinen l. Arm mit ausge-

streckter Hand aufmunternd erhoben hat. Wie auf A hält er ein Kerykeion ohne Bekrönung und trägt einen Petasos, Zugstiefel, einen kurzen Chiton und Mantel. Rot: Bärte der Männer, Stirnhaar des Herakles, einzelne Faltenbahnen der Mäntel. Weiß: Petasos, Punktrosetten auf Hermes' Mantel, einzelnes Punktkränzchen und Punktborten an seinem und Herakles' Chiton, Schwertriemen des Herakles, Punkte in den geritzten Kreuzchen auf Deianeiras Peplos.

Um 525. Umkreis des Antimenes-Malers: Augen-Sirenen-Gruppe (Beazley), Augen-Sirenen-Maler (Burow).

Zum Gefäßtypus: F 1835 ist als Halsamphora des Standardtypus konzipiert, bei welcher der Lotosknospenfries durch einen Reifenfries ersetzt ist. Diese Vereinfachung der Standarddekoration findet sich auch bei Antimenes-Maler, in seinem Umkreis und bei den nachfolgenden Gruppen, siehe Kunze-Götte, Kleophrades-Maler 1992, 22f. 51–53 mit einer Liste der Beispiele; ergänzend Burow 1997, 190. 192 Anm. 46. 48; T. Melander, CVA Thorvaldsens Museum 1, zu Taf. 18f. (Nr. 15). Ungewöhnlich sind jedoch die schwarzen Henkelzonen, die m. E. nicht als experimentelle Dekorationsform (so Burow1997, 190) zu bewerten sind, sondern eher als eine nachträgliche Veränderung der geplanten Standarddekoration; hierfür spricht die nachlässige Ausführung sowie die Übermalung des Zungenbandes am Hals und des tongrundigen Streifens unter der Standlinie. Vielleicht wollte der Maler bzw. ein Gehilfe bei F 1835 ein missglücktes Henkelornament abdecken (keine Spuren erkennbar); ebenso bei der HAm aus dem Umkreis des Antimenes-Malers in Truro: ABV 279, 4; BAPD 320205. Zur korrigierten Dekoration vgl. z. B. Pseudo-PA Kassel T 830: M. Bentz – N. Eschbach (Hrsg.), Panathenaika, Symposion Rauischholzhausen (1998) 113 Anm. 19 Taf. 30, 3–4; Lek Boston, MFA 13.199: J. V. Noble, The Techniques of Painted Attic Pottery (1965) 54 Abb. 203.

Zum Töpfer: Der Töpfer hat keine ausgeprägte Eigenart, und die Profilzeichnungen von Amphoren aus dem Antimenes-Kreis lassen sich in den publizierten Verkleinerungen schwer vergleichen; von derselben Hand könnte z. B. die HAm des Long-nose-Malers München N. I. 8518 stammen: ABV 275, 4; CVA 8 Taf. 380, 1 Beil. B, 6.

Zum Maler: Beazley (ABV 286f.; Para 125) hat um die, durch ihre Sorgfalt und Originalität im Antimenes-Kreis herausragende Amphora London B 215, die Augen-Sirenen-Gruppe zusammengestellt. Er schreibt in der Einleitung „all should be by one hand". Diese Annahme wurde von Burow 1997 bestätigt; ausgenommen hat er nur eine panathenäische Amphora in der Villa Giulia (ohne Nummer, ABV 286, 12), von der er vermutlich nicht die richtigen Fotos bekommen hat. Er konnte dafür zwei Hydrien und vielleicht ein Hydrienfragment sowie die Frgte. einer Schale (Zuschreibung von Bothmer) dem eigenhändigen Werk hinzufügen. Seine sorgfältige Untersuchung ergibt das Bild eines Malers, der in der Themenwahl, der Komposition seiner Bilder und dem Figurenstil dem Antimenes-Maler nahe verwandt ist, aber in graphischen Details eine eigene Handschrift und gelegentlich auch eigene Bildideen hatte. Die Töpferarbeit und die Ornamente, die sich im Umkreis des Antimenes-Malers wiederfinden (siehe vor allem die Amphoren mit abgerundeter Lippe, Burow 1997, 192), zeigen, dass es sich um einen Mitarbeiter der großen Werkstattgruppe um den Antimenes-Maler handelt, vgl. hier Kommentar zu F 1855, Tafel 34, 2. Die Berliner Amphora F 1835 ist mit ihren ausgeprägten Zickzackfalten dem Frühwerk des Antimenes-Malers vergleichbar. Die Zeichnung ist recht grob, fügt sich aber problemlos in das übrige Werk des Augen-Sirenen-Malers; vor allem die Figur des Hermes kehrt in mehreren Bildern sehr ähnlich wieder, wobei der Maler sonst aber nicht die Bekrönung des Kerykeions weglässt, vgl. z. B. den Hermes unter dem Henkel der Amphora London B 215: ABV 286, 1; CVA Brit. Mus. 4 III He Taf. 52, 1.

Zum Graffito: Das zweifache Graffito, ein Kappa-Alpha unter dem Fuß und ein in den Firnis der Halsinnenseite geritztes Kappa, findet sich ebenso wie bei F 1835 auch bei der namengebenden HAm der Augen-Sirenen-Gruppe, London B 215 s. o.; Johnston, Addenda 2006, 177, Subsidiary list 1 (Nr. 15) und 152f. Type 11F (Nr. 4). Diese Gemeinsamkeit bringt die beiden Amphoren des Augen-Sirenen-Malers trotz ihres Qualitätsunterschieds in einen engen Zusammenhang. Während Johnston a. O. das Kappa im Hals nur bei der HAm London B 215 kannte, ist das Kappa-Alpha unter dem Fuß nicht selten und findet sich noch bei zwei weiteren Amphoren aus dem Umkreis des Antimenes-Malers (ABV 272, 102 und 277, 19); alle vier Amphoren stammen aus Vulci. Johnston, Trademarks 1979, 227, nimmt an, dass es sich um den abgekürzten Namen des Händlers handelt.

Zu den Darstellungen. A: Zu Tityos siehe vor allem A. Greifenhagen, JbBerlMus 1, 1959, 5–32; Vollkommer 1997, 37–41 mit weiteren Hinweisen; auf diesen Beitrag beziehen sich die eingeklammerten Nummern im Folgenden. Die Bestrafung des Tityos ist in der zweiten Hälfte des 6. Jhs. ein ausgefallenes Thema und die Darstellung auf F 1835 ist die einzige im Kreis des Antimenes-Malers. Allerdings war das Thema nicht in Vergessenheit geraten, denn es findet sich auch auf Schildbändern (Nr. 23–24), auf verlorenen Monumenten wie dem amykleischen Thron (Nr. 11), auf den Metopen von Foce del Sele (Nr. 10) und vor allem auf etruskischen Denkmälern, siehe G. Camporeale, StEtr 26, 1958, 3–16; R. Hampe – E. Simon, Griechische Sagen in der frühen etruskischen Kunst (1964) 29–32. Die Darstellung auf F 1835 könnte sich daher vielleicht um eine Bestellung handeln. Die wenig überzeugende Komposition verrät zumindest, dass der Maler kein durchgestaltetes Vorbild hatte. Vor allem die große Figur des Hermes, der sich mit einem Redegestus einzumischen scheint, ist befremdlich, denn dieser tritt bei der Bestrafung des Tityos sonst nicht in Erscheinung; nur einmal ganz am Rande auf der tyrrhenischen HAm des Prometheus-Malers Louvre E 864 (Nr. 4): J. Kluiver, The Tyrrhenian Group of Black-Figure Vases (2003) 149, Nr. 27. Die verschleierte Frauenfigur lässt sich in ihrer unbeteiligten Haltung nicht sicher deuten. Ist es wie in den meisten anderen Darstellungen Leto, die Mutter des Apoll, an der sich Tityos vergehen wollte? Für diese Deutung spricht die Parallelität zu Deianeira auf der Gegenseite. Oder ist es Ge, die Mutter des

Tityos, die sich schützend vor ihren Sohn stellt? So auf der genannten Amphora des Prometheus-Malers (inschriftlich gesichert) und wahrscheinlich auch bei weiteren Darstellungen, vgl. Greifenhagen a. O. 11–15. Die Haltung des bogenschießenden Apoll mit dem hochgezogenen Ellenbogen sowie seine Ausstattung mit kurzem Chiton und Gorytos haben ihre Tradition, vgl. vor allem die HAm des Malers von Vatikan 309 in der Villa Giulia (Nr. 16): ABV 121, 6; Greifenhagen a. O. 15 Abb. 8. Der hochgezogene Ellenbogen des Apoll muss nicht von rf. Vorbildern übernommen sein, wie Burow 1997, 190, annimmt, denn diese Armhaltung ist seit der Mitte des 6. Jhs. auch im Sf. verbreitet, vor allem bei Herakles im Gigantenkampf, siehe LIMC IV (1988) s. v. Gigantes Taf. 118 Nr. 109; Taf. 119 Nr. 114 und 120; C. Albizzati, Vasi antichi dipinti del Vaticano (1924) Taf. 50 Nr. 365; vgl. Taf. 48 Nr. 361 u. a. Der bogenschießende Apoll auf F 1835 ist noch weit entfernt von dem in seiner raumgreifenden Drehung ‚programmatischen' Bogenschützen der Pioniere, vgl. Beazley, Development 1951, 82 Taf. 40.

B: Zum Nessos-Abenteuer siehe Díez de Velasco 1992, 838–846 mit der früheren Lit.; auf diesen Beitrag beziehen sich die eingeklammerten Nummern im Folgenden; F. Knauß in: R. Wünsche (Hrsg.), Herakles – Herkules, Staatliche Antikensammlungen München (2003) 275–279. Das Thema ist im Kreis des Antimenes-Malers ebenfalls ungewöhnlich; m. W. ist nur noch einmal der Kampf zwischen Herakles und einem Kentauren dargestellt (Nr. 59). Die literarischen Quellen kennen zahlreiche Fälle, bei denen Herakles einen Kentauren bestraft, der sich an einer Frau vergreifen wollte, siehe Díez de Velasco 1992, 844 f., aber die Beischriften auf archaischen Bildern dieses Themas nennen den Kentauren immer Nessos (Nr. 1. 35. 97. 98. 113), und daher können auch die Bilder ohne Beischriften zuversichtlich auf den Nessosmythos bezogen werden. Erst in klassischer Zeit gibt es eine einzelne Darstellung mit Herakles und Deianeira, bei welcher der Kentaur nicht Nessos, sondern Dexamenos benannt ist, siehe LIMC III (1986) 359 s. v. Deianeira II Nr. 2 (R. Vollkommer). Obwohl Hermes beim Nessosabenteuer sonst nur selten und ohne Funktion dargestellt ist (Nr. 1. 2. 7. 8), nimmt er bei F 1835 auffallend viel Platz ein; er hält wie auf der Gegenseite einen Stab ohne Kerykeionbekrönung und scheint mit seiner Geste Herakles anzufeuern. Herakles ist durch keines seiner Attribute kenntlich gemacht, was bei diesem Thema jedoch nicht ungewöhnlich ist. Er greift wie üblich von links an und bedroht den Kentauren mit dem Schwert, das bei den sf. Darstellungen seine häufigste Waffe ist; nicht selten benutzt er auch die Keule, aber fast nie den Bogen (Nr. 81) wie in den literarischen Quellen. Das Interesse der Vasenmaler beschränkte sich auf die Bestrafung des Nessos ohne den geringsten Hinweis auf die Fortsetzung des Mythos, der voraussetzt, dass Nessos mit vergifteten Pfeilen getötet wird. Nur so kann der sterbende Kentaur Deianeira eine Tinktur aus seinem vergifteten Blut und Sperma übergeben, die sie als Liebeszauber verwenden soll, wenn Herakles ihr untreu wird. Herakles hatte auf F 1835 mit der Linken wahrscheinlich Nessos am Arm ergriffen wie bei zahlreichen anderen Darstellungen (z. B. Nr. 26 oder 56 a). Deianeira sitzt nicht wie üblich auf dem Rücken des Kentauren oder wird von diesem in den Armen gehalten, sondern steht unbeteiligt im Hintergrund, was aber auch bei anderen Malern vorkommt: (Nr. 3. 26. 46 a. 48. 49). Ebenso sind die satyrhaften Züge des Kentaurenkopfes kein Einzelfall, vgl. B. Schiffler, Die Typologie des Kentauren (1976) 20 f. Das Nessosabenteuer auf F 1835 steht damit in einer lebendigen Tradition (vgl. vor allem Nr. 26); nur die dominante Figur des Hermes ist vom Maler hinzugefügt worden.

TAFEL 35

Tafel 35, 1–2. Siehe Tafel 34, 1.

TAFEL 36

Tafel 36, 1–2. Siehe Tafel 34, 2.

TAFEL 37

Tafel 37, 1–2. Siehe Tafel 34, 3.

TAFEL 38

Tafel 38, 1–2. Siehe Tafel 34, 4.

TAFEL 39

Tafel 39, 1–2. Siehe Tafel 34, 1.

Tafel 39, 3. Siehe Tafel 34, 2.

Tafel 39, 4. Siehe Tafel 34, 3.

Tafel 39, 5. Siehe Tafel 34, 4.

TAFEL 40

Tafel 40, 1. Tafel 41, 1–2. Tafel 45, 1–2. Tafel 56, 2. Beilage 9, 1.

F 1851. Aus Vulci (Ponte dell'Abbadia), Früher Slg. Dorow und Magnus, 1831 erworben.

Zeichnungen Gerhard'scher Apparat: IX, 38 – XIV, 32. Unter dem Fuß: mit Bleistift D. M. 20 (= Dorow und Magnus 20); mit rotem Wachsstift A-I.

ABV 383, 3 („The Acheloos Painter"); Add² 101. – Levezow, Verzeichnis 1834, 128 (Nr. 661). – Gerhard, Bildwerke 1836, 213 f. (Nr. 661). – Gerhard, AV II 1843, 107 f. Anm. 90 (c). – E. Gerhard, Etruskische und kampanische Vasenbilder (1843) 25 f. Taf. 15–16, 1–2. – O. Jahn, AZ 20, 1862, 313–315 (A). – Furtwängler 1885, 344 f. Taf. I

(Graffito). – Roscher, ML I, 2 (1886–1890) 2209 s.v. Herakles (A. Furtwängler). – F. Matz, Die Naturpersonifikationen in der griechischen Kunst (1913) 93 mit Anm. 2. – R. Boetzkes, Das Kerykeion (1913) 11 Anm. 3. – H. Möbius, AM 41, 1916, 192 Anm. 7. – S.B. Luce, AJA 27, 1923, 433 (Nr. 7). – Beazley, Sketch 1928, 46 (Nr. 3) Taf. 14, 1. = D.C. Kurtz (Hrsg.), Greek Vases, Lectures by J.D. Beazley (1989) 24 (Nr. 3) Taf. 14, 1. – P. Mingazzini, Vasi della Collezione Castellani (1930) 244 (Nr. 1). – Beazley, Development 1951, 86; ²1986, 79 Taf. 88, 1. – D. von Bothmer, JHS 71, 1951, 42. – M.F. Vos, Scythian Archers in Archaic Attic Vase-Painting (1963) 104 (Nr. 144). – H.P. Isler, Acheloos (1970) 19. 27. 103. 117. 136 (Nr. 72). – Brommer, VL ³1973, 3 (A 2). – Boardman, ABFV 1974, 111 Abb. 208. – Johnston, Trademarks 1979, 151 Type 2F (Nr. 5); Johnston, Addenda 2006, 142f. – LIMC I (1981) 27. 33f. s.v. Acheloos Nr. 250 Taf. 51 (H.P. Isler). – E. Moignard, BSA 77, 1982, 202–204. – D. von Bothmer, AntK 30, 1987, 63 mit Anm. 17. – F. Lissarrague, L'autre guerrier (1990) 255 (A116). – E.J. Holmberg, The Red-line Painter and the Workshop of the Acheloos Painter (1990) 85. 87f. Abb. 57; 91. – LIMC V (1990) 330 s.v. Hermes Nr. 532c (G. Siebert). – Kunze-Götte, Kleophrades-Maler 1992, 67 Anm. 76. – G. Schmidt, Rabe und Krähe in der Antike (2002) 69f. Abb. 17. – U. Kästner, CVA Beiheft I 2002, 139 Abb. 11–12. – U. Kästner in: M. Wullen (Hrsg.), Das abc der Bilder (2007) 28 Abb. 3.

H 40,8 cm – Dm Körper 26,8 cm – Dm Fuß 13,7 cm – Dm Lippe 18,8–19,3 cm – Volumen 9,6 l.

Graffito: 

Aus vielen Fragmenten zusammengesetzt. Größere und kleinere Fehlstellen sowie ausgesplitterte Bruchränder deutlich sichtbar ausgefüllt und teilweise farblich angeglichen. Die Gefäßform ist gesichert; alle Teile haben sich bei der Restaurierung als antik und zugehörig erwiesen (vgl. Furtwängler 1885, der den ganzen Hals für modern hielt). Bei der früheren Übermalung muss auch die Ritzung der Frauenhand auf B hinzugefügt worden sein. Während die Amphora für eine frühere Restaurierung auseinandergenommen war, sind 23 Löcher von innen in den Gefäßboden gebohrt worden, acht davon durchgehend. In den Bohrlöchern steckten Hölzchen, die in eine Füllschicht eingebettet waren. Auch an einer Bruchkante fanden sich kleine Bohrlöcher. – Oberfläche stark angegriffen, Firnis zum Teil abgelöst, vor allem am Hals, Strahlenkranz und Fuß von A, sowie in der unteren Gefäßhälfte von B. Farben weitgehend abgerieben. Auf A kleine Eindellungen an der Brust des Acheloos mit Beschädigung der Oberfläche und unterhalb von seiner l. Hand. Mehrere Kalkaussprengungen.

Halsamphora, Standardform. Wenig sorgfältige Töpferarbeit, Mündung stark verzogen. Standarddekoration ohne Mäander in der Ornamentfolge. Schmale schwarze Zone unter dem Strahlenkranz. Rot am Fußwulst direkt auf dem Tongrund zwischen tongrundigen Streifen, keine Ritzlinien. Rote Linien an der inneren und äußeren Lippenkante erkennbar.

Darstellungen. A: Herakles im Kampf mit Acheloos; Hermes als Zuschauer. Acheloos im Vordergrund hat die Gestalt eines Stieres mit dem Oberkörper und Kopf eines Mannes mit übergroßen Tierohren und Hörnern. Er hat einen mächtigen Vollbart und sehr lange Haare, die in einzelnen Strähnen über seine Schultern und seinen Rücken herabhängen. Herakles hat den Flussgott im Laufschritt eingeholt und packt ihn mit der Rechten an einem Horn, wobei er ihm den Kopf zurückzieht. Sein weitgehend verdeckter l. Arm ist so vorgestreckt, dass er Acheloos an der Schulter gepackt haben könnte. Acheloos geht schreiend (geöffneter Mund) in die Knie und gestikuliert Hilfe suchend mit den Armen. Herakles ist mit dem Löwenfell über einem kurzen Chiton, Köcher, Bogen und dem Schwert gerüstet; von seinem zurückgesetzten r. Bein ist nur der Fuß zwischen den Beinen des Hermes und dem nachschleifenden l. Hinterbein des Acheloos sichtbar. Hermes sitzt am l. Bildrand auf einem Blocksitz und verfolgt das Geschehen mit hochgerecktem Kopf. Er hat die Linke teilnehmend vor sein Kinn erhoben, in der gesenkten Rechten wäre das Kerykeion zu erwarten, das jedoch nicht dargestellt ist (die Firnispartie über seiner r. Hand ist nicht das Ende von Herakles' Schwertscheide, wie in der Zeichnung bei Gerhard 1843, sondern eher die Quaste des Löwenschwanzes). Hermes trägt einen kurzen Mantel, Laschenstiefel und einen Petasos mit hoher Spitze; seine Haare sind zu einem Krobylos aufgebunden, dessen Ende wie ein Zöpfchen absteht. Vor Acheloos wächst eine lange Ranke, die sich über den Bildgrund verzweigt und weiße Punktgruppen als Blüten trägt; am dünnen Stamm der Ranke lehnt die Keule des Herakles. Daneben, auf einer der Palmetten sitzt mit hochgerecktem Kopf ein Rabenvogel, der sich mit dem l. Fuß an der waagerechten kleinen Lotosblüte des Henkelornaments festkrallt. Am Bildgrund, locker verteilt, Buchstabenreihen, die keinen Sinn ergeben. Rot: Rand am Bart des Acheloos, Haare und Bart des Herakles, Bart und Haarband des Hermes; Herakles' Gürtel, Punkte auf dem Hals des Löwenbalgs und auf seinem Köcher; zwei Streifen, kleinere und größere Tupfen am Mantel des Hermes. Weiß: Fellpartien des Acheloos, Streifen an den Hinterbeinen und am menschlichen Bauch, Flecken an der r. Kniekehle und im Kreuz zwischen Menschen- und Stierrücken; Gebiss des Löwen (nur unten), doppelter Riemen über der Brust des Herakles und sein Schwertgriff; Blüten an den Ranken.

B: Hoplit mit einem Bogenschützen beim Abschied von der Familie. Der Hoplit, mit einem korinthischen Helm und Beinschienen gerüstet, hält einen Rundschild mit weißem Bein als Zeichen und eine Lanze. Er verdeckt zum größten Teil den Bogenschützen, der neben ihm steht und von dem nur die Skythenmütze mit hoher Spitze und hochgesteckter Nackenlasche, das untere Ende des Gorytos und seine Beine mit dem Chitonsaum und den Beinschienen teilweise sichtbar sind. Im Hintergrund steht ein Hund nach links und blickt mit zurückgewandtem Kopf zu dem Hopliten auf. Nur sein Kopf, der aufgebogene Schwanz und Spuren der Beine sind erhalten. Links vor der Gruppe steht eine Frau mit gesenktem Kopf, ganz in ihren Mantel gehüllt, den sie auch über den Kopf gezogen hat und unter dem sie beide Hände verbirgt. Die verhüllte Linke ist zum Gesicht erhoben; die parallelen Ritzlinien auf der Hand sind nicht antik. Rechts von der Gruppe steht ein Mann mit Stirnglatze und

langem weißen Haar und Bart; er ist mit einem langen Chiton und Mantel bekleidet und hält ein Zepter. Rot: Punkte am Schildrand, Streifen auf einigen Faltenbahnen und Tupfen auf den Gewändern. Weiß: Schildzeichen, Punktgruppen auf den Gewändern, Haare, Bart und Stirnschopf des alten Mannes, Punktrand am Buschträger, Streifen am unteren Buschrand.

Um 510. Leagros-Gruppe, Acheloos-Maler (Beazley).

Zu den Löchern im Gefäßboden: siehe Kästner 2002 mit Abb. Es handelt sich zweifellos um moderne Bohrlöcher für die Entnahme von Materialproben. Das ‚Chemische Laboratorium der Königlichen Museen zu Berlin' wurde schon 1888 von Friedrich Rathgen gegründet. Sehr ähnliche Bohrlöcher befinden sich im Gefäßboden der BAm Philadelphia MS 3440: H. Mommsen in: E. Christof u. a. (Hrsg.), ΠΟΤΝΙΑ ΘΗΡΩΝ, FS Gerda Schwarz (2007) 280 (Nr. 1); 289 Abb. 1–2.

Zum Deckel: Levezow 1834 schreibt, dass die Amphora mit einem Deckel versehen war, eine Angabe, die nicht bedeuten muss, dass es einen zugehörigen Deckel gab, vgl. Furtwängler 1885, X–XI. Von den Deckeln in Berlin könnten mehrere nach ihrer Größe gut zu F 1851 passen, z. B. V. I. 3167a, hier Tafel 54, 7; Beilage 12, 7; oder ex F 1872: CVA 5, 65 zu Taf. 48, 4 Beil. H. Letzterer stammt sogar aus der Slg. Dorow und Magnus wie die Amphora.

Zum Graffito: Das Graffito ist bei Johnston 1979 und 2006 unter dem Typus 2F eingeordnet, gehört jedoch zu dem Typus 13E, der auffallend häufig bei Priamos-Maler vertreten ist, siehe Johnston 1979, 139 f. 215 („This is very much a one-painter mark"); außerdem Villa Giulia 131.390: A. M. Moretti Sgubini, Veio, Cerveteri, Vulci. Mostra Roma, Villa Giulia (2001) 240 f. Es kommt aber gelegentlich auch in der Leagros-Gruppe vor: Johnston 2006, 129 f. Typus 13E, Nr. 13 und 26.

Zur Töpferarbeit: F 1851 ist weder ein typisches Beispiel der Lea-Klasse, der die meisten Hydrien der Leagros-Gruppe angehören, siehe H. Bloesch, JHS 71, 1951, 36, und auch ein Teil der Halsamphoren (ebenda 38; ABV 371, 144 und 147; 373, 179; 374, 200; 375, 213; 383, 8), noch ist sie ein Werk des Club-foot-Töpfers, der ebenfalls in der Leagros-Werkstatt tätig war (zu diesem siehe hier zu F 1860, Tafel 40, 2). Das Profil von Fuß und Lippe hat jedoch eine Verwandtschaft mit der HAm Oxford 569: ABV 374, 200 (Leagros-Gruppe); CVA 3 Taf. 18, 3–4, mit Profilzeichnung, die Bloesch der Lea-Klasse zuweist. In den Proportionen scheinen sich die beiden Amphoren ebenfalls zu entsprechen; vgl. auch die HAm Harvard 60.314: Para 169, 4bis; AJA 60, 1956, Taf. 7, 33–35 a.

Zum Acheloos-Maler: ABV 354. 382–388. 696; Para 168–170; Add² 101 f.; Beazley 1986, 79–80; H. Mommsen, CVA Berlin 5, 44 f.; E. Kunze-Götte, CVA München 9, 28; E. Moignard, BSA 77, 1982, 201–211. Der Acheloos-Maler ist einer der Hauptmeister der Leagros-Gruppe, beziehungsweise eines ihrer Flügel, der Antiope-Gruppe. Beazley 1928 hat die Berliner Amphora F 1851 zum Namenswerk des Acheloos-Malers gewählt, obwohl sie nicht gut erhalten ist (damals war sie auch noch teilweise übermalt und nur in der Gerhard'schen Zeichnung veröffentlicht), denn die Eigenart dieses Malers ist in der Wiedergabe des Acheloos-Abenteuers auf F 1851 besonders augenfällig: siehe z. B. die Art, wie die drei Figuren das bärtige Kinn vorstrecken und dabei den Kopf etwas zurücklegen, ebenso ihr auffälliges Profil mit dem kleinen Auge und der fliehenden Stirn. Herakles ist hier wie in anderen Bildern mit Kraft und Leidenschaft im Laufschritt dargestellt, vgl. z. B. Beazley, Development ²1986, Taf. 88, 2–3, während sein göttlicher Begleiter mit dem neckischen Zopf und Hütchen sich geschmeidig auf der Kante eines Blocksitzes niedergelassen hat und den Kampf begutachtet. Dieses dandyhafte Gehabe des Hermes im Gegensatz zu Herakles ist sehr spezifisch für den Acheloos-Maler, vgl. z. B. Herakles und den Eber auf der HAm Harvard 60.314: Para 169, 4bis; AJA 60, 1956, Taf. 7, 33. 35 a; – beide Seiten der SpitzAm Florenz 3871: ABV 383, 2; CVA 6 Taf. 54; – oder die Hy Amiens 3057.225.47a: ABV 384, 25; Hommes, Dieux et Héros de la Grèce, Ausstellung Rouen (1982) 244 f. (Nr. 100). Die Buchstabenreihen, mit denen der Acheloos-Maler auf anderen Vasen meist sparsamer umgeht (ABV 382–385 Nr. 8. 10. 11. 12. 19. 23. 25. 27. 29. 30. 32; Para: 168 f., 2bis), sind bei diesem Maler grundsätzlich nicht lesbar, so dass die Buchstabenfolge XΔONK über dem Raben nicht als dessen Ruf gedeutet werden kann. Nicht alle Darstellungen in seinem Werk sind so individuell wie das Acheloosabenteuer auf F 1851, der Kriegerabschied auf der Rückseite derselben Amphora gibt z. B. keine Anhaltspunkte für eine Zuweisung an diesen Maler; vgl. dagegen Holmberg 1990, 85 f. Die Vasen in der Art des Acheloos-Malers (ABV 385–388) und die Beispiele, die Beazley als nahe dem Acheloos-Maler bezeichnet oder die ihn an diesen erinnern, z. B. F 1860, hier Tafel 40, 2, zeigen, wie sehr der Meister mit dem Einheitsstil der Gruppe verschmilzt.

Zu den Darstellungen. A: Der Kampf zwischen Herakles und Acheloos ist kein Kampf um Leben oder Tod, sondern ein Wettkampf bei der Brautwerbung um Deianeira; Herakles besiegt den Rivalen indem er ihm ein Horn abbricht. Zu den literarischen Quellen, die größtenteils später sind und die Episode abweichend erzählen, Isler 1981, 12 f. Zu der göttlichen Natur des Acheloos siehe Isler 1970 passim und 1981 passim; mit der früheren Lit. 1981, 13. In der Bildkunst begegnen wir dem Mythos seit Beginn des 6. Jhs. zuerst auf Gemmen und einer Münze, seit dem 2. Viertel auch in der Vasenmalerei und auf anderen Denkmälern. In der attischen Vasenmalerei wurde das Thema nie sehr populär und daher hat sich auch weder ein verbindlicher Typus für den mischgestaltigen Flussgott noch ein festes Kampfschema herausgebildet. Der kentaurenartige Acheloos mit Stierleib und menschlichem Oberköper und Kopf (bis auf die Hörner und Ohren) ist eine Sonderform, der wir zuerst beim Long-nose-Maler auf der HAm Berlin F 1842 (ABV 327, 1; CVA 5 Taf. 26, 1) begegnen. Danach wird dieser Typus, der als einziger die Gestaltung eines Ringkampfes erlaubt, nur in der Leagros-Gruppe, in der dieser Mythos häufiger als sonst vorkommt (Isler 1981, Nr. 248–254), und auf wenigen gleichzeitigen Vasen verwendet. Der Kopf des Acheloos ist in der Regel der eines würdigen Gottes mit sehr langem Haar und Bart, worin er

mit den Tritonbildern übereinstimmt; diese Ähnlichkeit ist bei anderen Darstellungen deutlicher als bei F 1851. Eine eindeutige Anlehnung an den wesensverwandten Triton findet sich auf dem rf. Stamnos des Oltos in London E 437 (ARV 54, 5; Isler 1981, Nr. 245 Taf. 50), wo der Flussgott mit dem Leib eines Seedrachen dargestellt ist; in diesem Fall hat sein Gesicht ausnahmsweise satyrhafte Züge. Im Zweikampf greift Herakles regelmäßig nach dem Horn des Acheloos, womit der Ausgang des Kampfes angedeutet wird. Meistens stehen sich die Rivalen gegenüber, aber bei F 1851, wie bei zwei weiteren Achelooskämpfen der Leagrosgruppe (Isler 1981, Nr. 248. 251), verfolgt Herakles den nach rechts fliehenden Flussgott und packt ihn am Horn; sehr ähnlich stellt der Acheloos-Maler das Einfangen eines Stieres dar, vgl. die Lek Palermo G.E. 1896.2: ABV 385, 30; Haspels, ABL 1936, Taf. 15, 4; Hy Berlin F 1900: ABV 385, 27; B. Schröder, Der Sport im Altertum (1927) Taf. 44 oben. Beazley hat dem Acheloos-Maler noch eine weitere Darstellung des Themas auf einer Kalpis in Venice (CA) E 738. 2938: ABV 366, 83; Para 162; Isler 1970, 136, Nr. 76 Taf. 7, zugewiesen, bei der sich die Rivalen gegenüberstehen. Zu dem ‚Knieschema' des Acheloos siehe Isler 1981, 31. 33. Hermes ist bei diesem Abenteuer relativ selten zugegen, siehe Isler 1981 Nr. 244. 248–252. – Zu dem Raben auf der Palmette vgl. von Bothmer 1987; Kunze-Götte 1992; siehe außerdem Epinetron Athen, NM 2185: P. Badinou, La laine et le parfum (2003) 144 (E 18) Taf. 11. Raben bei Heraklestaten: Schmidt 2002, 69–72; sie deutet den Raben als Unheilsverkünder; siehe außerdem Sky Bremen, Antikenmuseum am Schnoor, mit drei Raben: M. Steinhart, Töpferkunst und Meisterzeichnung (1996) 81–85 (Nr. 16). Ob der mantisch begabte Rabe in diesem Zusammenhang eine besondere Bedeutung hat oder nur das Ornament belebt, muss offen bleiben, vgl. hier zu F 1868, Tafel 40, 4; 44, 1.

B: Der Kriegerabschied ist in dieser Form ein Standardmotiv auf den Rückseiten der spätsf. Amphoren zwischen 520 und 500 v. Chr., siehe Kunze-Götte 1992, 118–120. Gewöhnlich steht im Zentrum des Bildes ein zum Aufbruch gerüsteter Hoplit nach links und neben ihm im Hintergrund, zum größten Teil verdeckt, ein Bogenschütze in ‚skythischer' Tracht, der sich meist umblickt und dadurch eine Verbindung zu der hinter ihm stehenden Figur herstellt. Rechts und links wird die Familie durch einen weißhaarigen Mann, häufig mit Stab oder Zepter, und eine Frau vertreten, die beide in lange Mäntel gehüllt sind. Der Hund im Hintergrund, der meist zu den Kriegern aufblickt, gehört zum Oikos; typisch für diese Szene ist auch das weiße Bein als Schildzeichen, vgl. F 1868, hier Tafel 40, 4; 44, 2; F 1857, hier Tafel 46, 3; 49, 2 (ohne Bogenschütze). Zur Entstehung des handlungslosen, auf die nächsten Angehörigen konzentrierten Abschiedsbildes siehe hier S. 124 zu F 1718, Beilage 21, 2–3. Der ‚skythische' Bogenschütze ist erst später, wahrscheinlich im Kreis des Antimenes-Malers, hinzugekommen (Liste der Darstellungen bei Lissarrague 1990, 251–255), denn im letzten Viertel des 6. Jhs. werden Bogenschützen in ‚skythischer' Tracht oder zumindest mit der charakteristischen Mütze, dem Gorytos und dem Reflexbogen, außerordentlich häufig den Hopliten, auch mythischen Helden, als Gefolgsleute beigegeben. Nicht selten sind sie kleiner und mit unedlen Gesichtszügen dargestellt, z.B. beim Antimenes-Maler, siehe J. Burow, Der Antimenesmaler (1989) Taf. 3 B. 16. 17. 31 a. 49 B. 52 A–B. 67 B. 103 B. Welches Verhältnis diese exotischen Bogenschützen zu echten Skythen und ihrer Tracht oder zur Wirklichkeit der attischen Kriegführung hatten, welche Bedeutung sie im Bildzusammenhang haben und weshalb der Zeitraum ihrer Popularität so begrenzt ist, wird seit langem sehr kontrovers diskutiert, siehe zuletzt R. Osborne in: C. Marconi (Hrsg.), Greek Vases: Images, Contexts and Controversies (2004) 41–54; A.I. Ivanchik, AncCivScytSib 12 (2006) 197–271 (Hinweis W. Raeck); H.A. Shapiro in: D. Yatromanolakis (Hrsg.), An Archaeology of Representations (2009) 325–340 (jeweils mit zusammenfassender Diskussion der früheren Lit.).

Die Geste der Frau, die ihre ganz in den Mantel gehüllte Hand zum Gesicht erhebt, ist auch erst im letzten Viertel des 6. Jhs. aufgekommen. Sie ist für die Szenen des Kriegerabschieds charakteristisch und wurde daher als Ausdruck des Weinens oder der Trauer gedeutet, siehe H. Kenner, Weinen und Lachen in der griechischen Kunst (1960) 16f. Dem steht entgegen, dass diese Geste in Szenen des Totenkults fast nie vorkommt, ausgenommen auf dem Pinax Athen, Kerameikos Mus. 690: Kerameikos VII, 2, Grab 466 Taf. 78,1; und dem Phormiskos Bologna: CVA 2 Taf. 24, 3. Außerdem begegnen wir dieser Geste auch in Szenen, in denen eine Trauergeste unpassend wäre, vgl. hier zu F 1828, Tafel 14, 3; 15, 2; Kenner a.O. 17 Anm. 63; die dort genannten Beispiele lassen sich leicht vermehren, siehe z.B. E. Kunze-Götte, CVA München 8 Taf. 377, 1; 399, 1; 404, 1. 4, vgl. S. 79, wo die Deutung erweitert ist: „Ihr Sinn liegt in ihrer Wendung nach innen, so dass sie zugleich Ergriffenheit und Trauer veranschaulicht". Die Bedeutung der Geste, die nur bei Frauen vorkommt, lässt sich demnach nicht auf eine bestimmte Gefühlsregung festlegen, sondern umfasst einen größeren Bereich, und ihre Deutung ist abhängig von dem Zusammenhang, in dem sie dargestellt ist, ähnlich wie früher das Vorziehen des Mantels hinter dem Gesicht.

Tafel 40, 2. Tafel 42, 1–2. Tafel 45, 3. Tafel 54, 6. Tafel 56, 4. Beilage 9, 2.

F 1860. Aus der Umgebung von Tuscania (Toscanella). Früher Slg. v. Bartholdy, 1827 erworben.

Zeichnung Gerhard'scher Apparat XIV, 26a–b.

ABV 372, 163 („The Leagros Group. Recalls the Acheloos Painter"). – G. Micali, Antichi monumenti per servire all'opera intitolata l'Italia avanti il dominio dei Romani ^{2}(1821) 14 Taf. 66. – Th. Panofka, Il Museo Bartoldiano (1827) 72f. (Nr. 3). – G. Micali, Storia degli antichi popoli italiani III (1832) 162 Taf. 93. – Levezow, Verzeichnis 1834, 134f. (Nr. 680). – Gerhard, Bildwerke 1836, 220–222 (Nr. 680). – Ch. Lenormant – J. de Witte, Élite des monuments céramographiques I (1844) 16 Taf. 10. – Furtwängler 1885, 351 Taf. I (Graffito). – H. Bloesch, JHS 71, 1951, 38 (Club-foot Potter Nr. 1). – F. Vian, Répertoire des Gigantomachies (1951) 57 (Nr. 215). – LIMC II (1984)

274 s. v. Apollon Nr. 728 (unzutreffende Beschreibung; G. Kokkorou-Alewras). – LIMC IV (1988) 224 s. v. Gigantes Nr. 233 b (F. Vian und M. B. Moore). – E. J. Holmberg, The Red-line Painter and the Workshop of the Acheloos Painter (1990) 67 Anm. 50; 91 Anm. 97.

H 40,4 cm – Dm Körper 27,1–27,2 cm – Dm Fuß 13,5–13,6 cm – Dm Lippe 17,6–17,8 cm – Volumen 9,95 l.

Unter dem Fuß Graffito: 

Die Amphora hat zwei Deckel: Einen inneren aus Alabaster, der mit der unteren Wölbung gut in die Mündung der Amphora passt, siehe hier F 1860 b, Tafel 54, 6; Beilage 12, 4; darüber lag ein Tondeckel, F 1860 a, siehe hier Tafel 54, 5; Beilage 12, 3, der weder in der Größe noch nach dem Stil zu dieser Amphora passt. Beide Deckel waren jedoch schon in der Slg. Bartholdy mit der Amphora F 1860 verbunden, siehe Panofka 1827, und auch auf der Zeichnung des Gerhard'schen Apparates XIV, 26 a–b sind beide Deckel abgebildet.

Aus großen Bruchstücken zusammengesetzt; Henkel r. von A fehlt, am oberen Ansatz Bohrlöcher von einer modernen Flickung; der untere Ansatz ist ausgebrochen und wurde bei der Restaurierung geglättet. Einige Fehlstellen und Bruchränder deutlich sichtbar ausgefüllt und farblich angeglichen. Auf A auf der Brust der Göttin rechts Delle mit roter Brandverfärbung. Oberfläche mit Farben sonst gut erhalten.

Halsamphora, Standardform: Standarddekoration ohne Mäander in der Ornamentfolge. Rote Linie nur auf der Außenkante der Lippe erkennbar. Kein Rot und keine Ritzung im Halsornament; im Zungenfries keine roten Zungen.

Darstellungen. A: Der Kithara spielende Apollon zwischen einem Göttinnenpaar links und einer einzelnen Göttin rechts, die seinem Saitenspiel lauschen. Apollon sitzt auf einem Klappstuhl mit nach innen gekehrten Löwenfüßen und hat sein Himation so umgelegt, dass die rechte Schulter frei bleibt; sein Haar war kurz oder hochgebunden. Den Kopf leicht zurückgelegt, wie ein Sänger, hält er die Kithara schräg vor den Körper, wobei er sie auf den Oberschenkel stützt, und greift mit der Linken in die Saiten, während die Rechte das Plektron führt. Die beiden Göttinnen links, in langem Chiton und Mantel, stehen so, dass die vordere die hintere weitgehend verdeckt. Ihre beiden Profile sind durch einen schwarzen Streifen voneinander abgehoben. Sie haben beide eine Hand erhoben (grotesk überlängt), die andere flach ausgestreckt. Die Göttin vor Apollon (Artemis ?) steht nach rechts, wendet sich aber mit ausdrucksvoller Gestik ihrer überlangen Hände zurück; die Rechte ist waagerecht vor der Brust ausgestreckt, die Linke weist flach ausgestreckt nach unten. Im Hintergrund bewegt sich ein männliches Hirschkalb auf Apollon zu. Zwischen ihnen wächst eine Ranke senkrecht nach oben und verzweigt sich am Bildgrund; zwei unabhängige Ranken kommen links hinter dem Göttinnenpaar hervor. Rot: Haarbänder der Frauen, Halteband der Kithara, Tupfen auf den Gewändern, kurze Streifen am Faltensaum von Apollons herabhängendem Mantelende. Weiß: obere Hälften der Kitharaarme und Ornamentglieder, Ringe um die Gelenke des Klappstuhls, Schnauze und Brust des Hirschkalbs, Streifen unter seinem Kinn und unter dem Schwanz; Punktgruppen auf den Gewändern.

B. Gigantomachie. Athena stürmt mit ausgestecktem Arm in großem Schritt heran und ist im Begriff, einen ins Knie gesunkenen Giganten mit der Lanze von oben in die Brust zu stechen. Dieser wendet sich Hilfe suchend nach dem von rechts mit gesenkter Lanze angreifenden Giganten um. Athena trägt einen attischen Helm mit hohem Busch und die Ägis mit Schlangensaum über dem Chiton. Der zusammenbrechende Gigant trägt einen korinthischen Helm mit doppeltem Busch, einen kurzen Chiton, Beinschienen, ein Schwertgehänge an doppeltem Riemen mit langen Fransen und einen Schild mit zwei Kreisflächen als Zeichen. Der angreifende Gigant hat eine Hundeprotome als Schildzeichen, trägt ein Schwertgehänge über dem kurzen Chiton und einen korinthischen Helm. Rot: Gürtel, Band um den Helm und Tupfen auf Athenas Chiton; Rand der Helmbüsche von Athena und ihrem Gegner, Schildrand des mittleren Giganten, Tupfen auf seinem Chiton, Punkt am Schildrand des r. Giganten. Weiß: Schildzeichen, Schwertriemen, Ortbänder, Punktreihen auf den Trägern der Helmbüsche, Punktgruppen auf allen Chitonen; beim mittleren Giganten Schwertgriff und oberer Rand der Scheide, Punktborte am Armausschnitt; bei Athena Punkte in den Zwickeln der Kreuze auf der Ägis und in denen der Sterne auf den Schulterklappen, Punktreihen um die Schulterklappen.

Um 510. Leagros-Gruppe, erinnert an den Acheloos-Maler (Beazley). Club-foot-Töpfer (Bloesch).

Zum Fundort: Die Amphora wurde nach Gerhard 1836 gleichzeitig mit F 1855, hier Tafel 34, 2, gefunden; der Fundort wird jedoch unterschiedlich angegeben, siehe hier zu F 1855.

Zur Gruppe: DNP 6 (1999) 1203 s. v. Leagros-Gruppe (H. Mommsen) mit weiteren Hinweisen. Zum Acheloos-Maler, an welchen F 1860 erinnert, siehe hier zu F 1851, Tafel 40, 1. Zu Apoll mit den Frauen vgl. z. B. Würzburg L 216: ABV 383, 13; LIMC II (1984) 274 s. v. Apollon Nr. 727 Taf. 244. Auffallend sind der Schwung und die Leichtigkeit der Darstellungen von F 1860 bei dem sonst eher gewichtigen Figurenstil der Leagros-Gruppe. Das etwas hybride Henkelornament ist in der Leagros-Gruppe nicht selten vgl. z. B. CVA Leiden 1 Taf. 51, 9; CVA Berlin 5 Taf. 39, 1–2; CVA München 9 Taf. 17, 5; 23, 3. 6.

Zum Töpfer: Bloesch 1951, 36–38, hat 6 Hydrien und 5 Halsamphoren zusammengestellt, die er seinem Club-foot-Töpfer zuweist. Die Liste der Halsamphoren kann inzwischen erweitert und mit neuer Lit. ergänzt werden. Um die bei Beazley zitierten Nummern Bloeschs (1–5) nicht zu ändern, sind die neuen Zuweisungen hinten angefügt, wobei die zeitliche Reihenfolge nicht eingehalten werden konnte.

1. Berlin F 1860: ABV 372, 163 (Leagros-Gruppe); dieses Stück.
2. Würzburg L 210: ABV 373, 178 (Leagros-Gruppe); Langlotz, Würzburg 1932 Taf. 52; T. Rönne-Linders, MedelhavsMusB 3, 1963, 60 Abb. 8–9.

3. München 1549: ABV 383, 12 (Leagros-Gruppe; Acheloos-Maler); CVA 9 Taf. 12, 3; 15; 17, 5; Beil. C 3.
4. München 1531: ABV 336, 20 (Rycroft-Maler); CVA 9 Taf. 24, 3; 27; 23, 6; Beil. E 3.
5. Paris, Cab.Méd. 232: ABV 395, 9 (Nahe Maler von München 1519); CVA 1 Taf. 43, 3–6.
6. Berlin F 1848: hier Tafel 34, 1; 35; 39, 1–2; 56, 1; Beilage 7, 3 (Nahe Three-line-Gruppe).
7. Berlin F 1845: ABV 370, 136 (Leagros-Gruppe); CVA 5 Taf. 29, 3; 32; 39, 1–2; Beil. E (Acheloos-Maler).
8. Berlin F 1853: CVA 5 Taf. 29, 4; 33; 28, 6; Beil. E (Leagros-Gruppe; Red-line-Maler).
9. Rom, Villa Giulia 50631 (M 488): ABV 603, 64 (Leagros-Gruppe; Red-line-Maler); Holmberg 1990, 8–11 Abb. 1–4; 67 f. Abb. 47.

Charakteristisch für den Club-foot-Töpfer, der hauptsächlich für die Leagros-Gruppe arbeitet, sind der hochgestellte Fuß und die sehr flach ausgekehlte Lippe; vgl. Bloesch 1951, 36 Abb. 12 und 16, hier Beilage 7, 3; 9, 2. Auch die auffallende Form des ganzen Gefäßes mit den schräg abfallenden Schultern kehrt bei den anderen Halsamphoren dieses Töpfers mehr oder weniger ausgeprägt wieder, vgl. Nr. 1. 2. 3. 4. 5. 7.

Zu den Ornamenten: Obwohl die Halsamphoren des Club-foot-Töpfers verschiedenen Malern zugeschrieben werden, stimmt die Ausführung der Ornamente so weitgehend überein (abweichend ist nur die frühere Amphora Nr. 6), dass sie alle von einer Hand ausgeführt sein müssen, möglicherweise vom Töpfer selbst.

Zum Graffito: Das weit ausladende Gekritzel auf der Fußunterseite ist so unbestimmt, dass man es kaum als Graffito identifizieren kann. Es ist bei Johnston 1979 und 2006 nicht aufgenommen. Am ehesten könnte man ein M herauslesen, Johnstons Typus 13B (Johnston 2006, 80–82), der auch in der Leagros-Gruppe vertreten ist. Ähnlich ausgreifend und unbestimmt ist der größte Teil des Graffitos der nahe verwandten Amphora München 1549, siehe oben Nr. 3, das im CVA 9 S. 24 aber nur in Umzeichnung abgebildet ist.

Zu den Darstellungen. A: Die apollinische Trias verwandelt sich im letzten Viertel des 6. Jhs. nicht selten zu einem Bild des Kithara oder Leier spielenden Apoll mit einer wechselnden Zahl von Zuhörerinnen, siehe Kokkorou-Alewras 1984, 268–274. Es können Musen sein, Mänaden mit Krotalen oder Nymphen, auch Artemis und Leto könnten sich unter ihnen verbergen, aber meist sind sie nicht benennbar; vgl. F 1868, hier Tafel 40, 4, wo rechts von Apollon zwei Göttinnen mit einem Hirschkalb stehen. Wichtiger scheint die Atmosphäre des Bildes, das vom göttlichen Saitenspiel beherrscht wird; die gebannten Zuhörerinnen und die laubenartig sich verzweigenden Ranken unterstützen die besondere Stimmung. Apollon wird stehend oder sitzend dargestellt; wenn er sitzt, umgeben ihn die Zuhörerinnen in der Regel stehend, wenn er steht, stehen sie auch oder sitzen, vgl. F 1867, hier Tafel 40, 3. Motivisch nahe verwandt mit F 1860 und F 1868, hier Tafel 40, 4, sind in der Leagros-Gruppe die folgenden Darstellungen: Würzburg L 216: ABV 383, 13 (Acheloos-Maler); LIMC II (1984) 274 s.v. Apollon Nr. 727 Taf. 244 (G. Kokkorou-Alewras); – Orvieto, Faina Inv. 2731: ABV 372, 162 (Leagros-Gruppe); M.R. Wójcik, Museo Claudio Faina di Orvieto, Ceramica attica a figure nere (1989) 217 Abb. 103.2; – Denver (Col.) AN-107: Para 166, 181 quater (Leagros-Gruppe); Heperia Art Bull. I, 1957, lot 23; – Aberdeen 64015: CVA 1 Taf. 13, 2; 14, 2 (m.E. auch Leagros-Gruppe). Wenn der Gott im Sitzen spielt, wie auf den genannten Darstellungen, trägt er sein Himation schräg umgelegt, so dass der rechte Arm frei bleibt. – Zur Vorliebe für gestaffelte Frauen im späten 6. Jh. siehe E. Kunze-Götte, CVA München 9, 56 mit weiteren Hinweisen. – Zum Hirschkalb bei Apollon (eigentlich gehört es zu Artemis) siehe LIMC II (1984) 223 s.v. Apollon (W. Lambrinudakis); G. Jurriaans-Helle in: H.A.G. Brijder u.a. (Hrsg.), Enthousiasmos, FS J.M. Hemelrijk (1986) 111–120. Da Rehe keinen Schwanz haben und Damwild in Mittelgriechenland sehr selten ist, muss es sich um Rotwild handeln, siehe E. und H.-J. Böhr in: E.M. Moormann – V.V. Stissi (Hrsg.), Shapes and Images, Studies in Honour of Herman A.G. Brijder, BABesch Suppl. 14 (2009) 137–144.

B: Unter den Einzelkämpfen zu Fuß ist die Gigantomachie der Athena gegen ein oder zwei Giganten besonders häufig, siehe Vian 1951, 48–67 (Nr. 159–297); Vian 1988, 222–226 (Nr. 205–267). 255 f. In der Leagros-Gruppe findet sich das Kampfschema mit zwei Giganten, wie bei F 1860, ähnlich auf Hydrienschultern, siehe z.B. ABV 366, 72; Vian 1988, 223 Nr. 232a Taf. 129. – ABV 365, 61; AEphem 1890, Parenthetos Pinax 5. – ABV 366, 77; Vian 1988, 224 Nr. 233d Taf. 130. – ABV 365, 69; CVA Genf 2 Taf. 60, 5. Zu den Halsamphoren mit dieser Kampfgruppe siehe H. Mommsen, CVA Berlin 5, 48 zu Taf. 34, 1; von demselben Maler m.E. auch ABV 386, 12 (Art des Acheloos-Malers); CVA New Zealand 1 Taf. 17, 3. Vgl. auch ABV 341,2 (Gruppe von London B 250); Kunze-Götte 1992, Taf. 46, 1. – Der häufigste Gegner der Athena im Gigantenkampf heißt Enkelados, siehe LIMC III (1986) 742 f. s.v. Enkelados (F. Vian).

Tafel 40, 3. Tafel 43, 1–2. Tafel 45, 5–6. Tafel 56, 3. Beilage 9, 3.

F 1867. Aus Etrurien. Nachlass Gerhard (davor Rom, G. Basseggio), 1867 erworben.

ABV 371, 148 („The Leagros Group"); Para 162; Add² 99. – Gerhard, AV III 1847, 101–104, Taf. 198, 3–4. – J. Overbeck, Gallerie heroischer Bildwerke I (1853) 458 f. (Nr. 118). – H. Luckenbach, Das Verhältnis der griechischen Vasenbilder zu den Gedichten des epischen Kyklos, Jahrbücher für classische Philologie, Hrsg. A. Fleckeisen, Suppl. 11 N.F. (1880) 500 f. (C). – Furtwängler 1885, 356 f. – A.A. Schneider, Der troische Sagenkreis (1885) 27(E). 29 f. – Hackl, Merkantile Inschriften 1909, 25 (XI, 106). – W.H. Roscher, Neue Omphalosstudien, AbhLeipzig 31, 1 (1915) 88 Taf. 7, 3. – E.M.W. Tillyard, The Hope Vases (1923) 38. – K. Bulas, Les illustrations antiques de l'Iliade (1929) 18–20 (g). – Neugebauer 1932, 45. – E.T. Vermeule, BMusFA 63, 1965, 42 Abb. 12; 51 Anm. 8. 11. –

K. Friis Johansen, The Iliad in Early Greek Art (1967) 147. 265 (B 18 g). – K. P. Stähler, Grab und Psyche des Patroklos (1967) 50. 63. 65. 68 (Nr. 2) Abb. 2. – Brommer, VL ^{3}1973, 345 (A 2). – Johnston, Trademarks 1979 Type 25B (Nr. 4), vgl. 199; Johnston, Addenda 2006, 92. – G. Siebert, Méthodologie iconographique, Actes du colloque de Strasbourg, 27–28 Avril 1979, Etudes et Travaux IV (1981) 65. 73 (Verwechslung mit London B 239) Taf. 16, 2. – LIMC I (1981) 139 s. v. Achilleus Nr. 585 (A. Kossatz-Deissmann). – LIMC III (1986) 58 s. v. Automedon Nr. 7 (A. Kossatz-Deissmann). – M. Halm-Tisserant, Ktema 13, 1988, 235 Abb. 1. – E. Peifer, Eidola (1989) 76. 329 (Nr. 30) Taf. 2 Abb. 3. – E. Grabow, Schlangenbilder (1998) 151 f. 304 (K 98) Taf. 21. – M. Recke, Gewalt und Leid (2002) 291 (Nr. 1). – A. Schöne-Denkinger, CVA Beiheft III 2007, 22 f. Abb. 3. – E. Hatzivassiliou, Athenian Black Figure Iconography between 510 and 475 B. C. (2010) 30 f. 138 f. (Nr. 437).

H (ergänzt) 46 cm – Dm Körper 30–30,2 cm – (Dm Fuß 15,7 cm) – Dm Lippe 21,4–21,7 cm – Volumen ca. 14,1 l.

Der Fuß ist antik, aber wahrscheinlich nicht zugehörig: Er passt nirgends unmittelbar an Fragmente des Gefäßkörpers an, und der Rotton des Scherbens ist etwas intensiver. Da der Fuß aber in Form und Größe gut zu dieser Amphora passt, wurde er bei der Restaurierung wieder angefügt. Vier moderne Bohrlöcher am Bruchrand des Fußes innen, drei davon nach außen durchstoßend. Der flache Zwischenring ist rot und auf der Fußkante roter Streifen. Unter dem Fuß Graffito: 

Aus vielen Fragmenten zusammengesetzt. Der Henkel links von A fehlt; er war antik, aber nicht zugehörig und wurde deshalb nicht wieder angesetzt. Große Partien des Halses, der Lippe und des Gefäßkörpers deutlich sichtbar ergänzt und farblich angeglichen. Auf A ein verwischter Firnisklecks vor dem Helmbusch des Kriegers rechts; weitere kleine, teilweise verwischte Kleckse am Bildgrund. Oberfläche bestoßen und verkratzt; großer Kratzer unter den Pferdeköpfen (vor dem Brand). Graue Brandverfärbung der Henkelseite links von A. Grünliche Verfärbung des Firnisses an den Pferden. Rote Flecken zum Teil durch ungleichmäßigen Auftrag des Firnisses, zum Teil durch Brandfehler. Farben relativ gut aber unvollständig erhalten. Bevor das Gefäß auseinandergenommen und gereinigt wurde, waren die originalen Partien schwer zu erkennen, so dass auch Furtwänglers Beschreibung teilweise unzutreffend ist.

Halsamphora, Standardform: Standarddekoration ohne Mäander in der Ornamentfolge. Rote Linie nur an der Außenkante der Lippe erkennbar. Im Halsornament sind die Palmettenkerne, die Kerne der Lotosblüten und deren Mittelblatt rot. Die Darstellung der Seite A dehnt sich soweit aus, dass auf beiden Seiten die Volutenarme des Henkelornaments weggelassen sind.

Darstellungen. A: Viergespann, das am Grab des Patroklos mit dessen geflügelter Psyche vorübergaloppiert; ein Krieger stürmt den Pferden in schnellem Lauf entgegen. Die Pferde sind in gestrecktem Galopp mit durchhängenden Zügeln wiedergegeben (Vorzeichnung an den Pferdehälsen), und der Wagenlenker mit seinem Kentron lehnt sich weit nach vorne. Er ist bärtig und trägt zum langen weißen Chiton einen korinthischen Helm mit anliegendem, über der Stirn zurückwehendem Busch und, auf den Rücken gebunden, einen böotischen Schild mit zwei Kreisflächen als Zeichen. Der hohe, oben abgerundete Grabbau ist mit breitem Pinselstrich in verdünntem Firnis vorgezeichnet und war weiß abgedeckt. Das Weiß ist teilweise abgegerieben, vor allem an der oberen Rundung (über dem Deichselende) und am l. Rand des Tymbos. Auf den Grabbau ist eine große Schlange gemalt, die mit ihren Windungen den Boden nicht berührt. Über den Zügeln fliegt die Psyche des Patroklos in voller Rüstung nach links: Beinschienen, korinthischer Helm, kurzer Chiton, Schild mit einem Bein als Zeichen, und Speer, zu dessen Spitze der Firnisrest vor dem Schild gehört. Der Krieger vor dem Gespann hat den r. Arm weit vorgestreckt, wobei seine Hand hinter den Pferdehälsen verschwindet, obwohl er im Vordergrund läuft; in der Linken hält er einen Rundschild mit einem Panther als Zeichen und zwei Speere; außerdem trägt er einen korinthischen Helm mit hohem Busch, Beinschienen, einen kurzen Chiton und einen Mantel. Rot: Streifen auf dem Wagenkasten zwischen den Speichen, einer der Pferdeschweife, Mähnen soweit sichtbar, Brustband des r. Beipferds, alle Schildränder, drei rote Partien am Helmbusch des Kriegers und Streifen an seinem Mantel, Streifen am äußeren Rand des Helmbusches beim Wagenlenker am inneren Rand beim Eidolon; Streifen am Flügel des Eidolons. Weiß: Chiton des Wagenlenkers (gravierte Sternchen übermalt), Tymbos (Weiß direkt auf den Tongrund gemalt), alle Schildzeichen, Punktborte auf allen Buschträgern, Blütenanhänger an den Brustgurten der Pferde.

B. Der Leier spielende Apollon mit Panther (?) zwischen zwei Göttinnen mit Ranken und Kranz. Apoll hat den Kopf zurückgelegt wie ein Sänger und hält die siebensaitige Leier schräg vor die Brust, wobei er mit den gespreizten Fingern der Linken in die Saiten greift und mit der Rechten das Plektron führt. Das um das Handgelenk geschlungene Halteband ist am Leierarm befestigt, von dem ein breiter Stoffstreifen herabhängt. Apoll ist bekränzt, seine Haare sind zu einem großen Krobylos aufgebunden, und er ist mit einem langen Mantel über dem Chiton bekleidet. Das Tier, dessen Kopf nicht erhalten ist, richtet sich auf den Hinterbeinen zu Apollon auf; die Vorderbeine verschwinden hinter seinem Gewand. Die beiden Göttinnen tragen lange Mäntel über ihren Chitonen. Die stehende links (Artemis?) hält einen großen Ring (Kranz) und eine hängende Ranke, die sich verzweigt. Die Göttin vor Apollon (Leto?) sitzt auf einem Blocksitz mit Torusprofil am oberen Rand und hält zwei Ranken, deren eine nach oben weist, während die andere im Bogen nach unten hängt. Alle Ranken sind teilweise oder ganz kahl. Rot: Haarbänder der Frauen, einzelne Streifen und Tupfen auf den Gewändern, Hals des Tieres. Weiß: Punktgruppen auf den Gewändern, Bauchstreifen des Tieres.

510–500. Leagros-Gruppe (Beazley).

Zur Gruppe: DNP 6 (1999) 1203 s. v. Leagros-Gruppe (H. Mommsen) mit weiteren Hinweisen.

Zu den Darstellungen. A: Zur Schleifung Hektors siehe vor allem Vermeule 1965, 34–52; Friis Johansen 1967, 138–153; Stähler 1967; Kossatz-Deissmann 1981, 138–147; mit der Überlieferung und der früheren Lit. 138; seither: Recke 2002, 72–74. Katalog 291 f., auf den sich die im Folgenden zitierten Nummern beziehen; hinzu kommt die Lek Würzburg K 2347: I. Wehgartner in: C. Weiß – E. Simon (Hrsg.), Folia in memoriam Ruth Lindner collecta (2010) 27–37 Abb. 1–6. Das Thema kommt in der attischen Vasenmalerei erst 520/510 v. Chr. auf und ist in seiner Drastik charakteristisch für die Leagros-Gruppe. Zehn der achtzehn ausschließlich sf. Darstellungen sind dieser Gruppe zugewiesen, die übrigen, vorwiegend auf Lekythen, reichen noch bis etwa 490 v. Chr., aber danach erlischt das Interesse an dem Thema ganz. Die Darstellung auf F 1867 war bisher nur in der Zeichnung bei Gerhard 1847 veröffentlicht, bei der die Komposition in der oberen Bildhälfte sehr auseinandergezogen ist, außerdem ist sie in Einzelheiten nicht zuverlässig, z. B. war der Tumulus viel höher als dort, er reichte bis über das Deichselende hinaus. Auf F 1867 fehlt der Leichnam des Hektor – wahrscheinlich aus Platzgründen –, so dass die Darstellung ohne Kenntnis der anderen Bilder nicht als Schleifung Hektors zu erkennen wäre. Auch andere Maler haben bei diesem Thema auf den Leichnam Hektors verzichtet (Recke Nr. 8. 9. 11), einzigartig ist jedoch, dass der voll gerüstete Krieger dem Gespann entgegenstürmt. Es kann sich nur um Achill handeln, der in dieser Szene nicht fehlen darf, aber gewöhnlich läuft er neben dem Gespann in gleicher Richtung, manchmal steht er auch im Wagen neben dem Lenker oder besteigt diesen gerade. In keiner der Darstellungen scheint Achill den Wagen selbst zu lenken wie in der Ilias, denn der Wagenlenker trägt in den Darstellungen regelmäßig seine Berufstracht, den langen weißen Chiton. Ein Kennzeichen des Themas ist das Eidolon des gerüsteten Patroklos, das über dem Grabhügel fliegt, denn Patroklos gilt die Totenehrung, wie sie in der Ilias (24, 14–17) beschrieben wird; auf F 1867 ist es etwa so zu ergänzen wie auf der Hydria in Boston (Recke Nr. 2). In anderen Schleifungsbildern ist es zweimal durch eine Namensbeischrift individualisiert (Recke Nr. 2. 7) und einmal als Psyche bezeichnet (Recke Nr. 11). Es ist immer voll gerüstet wie Patroklos bei seinem Tod und fliegt mit oder ohne Flügel nahe bei seinem Grabhügel. Das Seelenfigürchen ist in dieser Szene nicht neu (vgl. Stähler 1967, 43 und Peifer 1989, 73), denn geflügelte und ungeflügelte Eidola erscheinen schon vorher auf Unterweltsbildern, vgl. W. Felten, Attische Unterweltsdarstellungen (1975) 40–44 Abb. 10–11. – Zum weißen Tymbos und zur Schlange, die in den meisten Darstellungen wiederkehrt, siehe Grabow 1998, 147–157.

Die Kommentare zu dem Thema beschäftigen sich vor allem mit dem Verhältnis der Darstellungen zum Text der Ilias (Overbeck 1853; Luckenbach 1880; Bulas 1929; Friis Johansen 1967), wobei F 1867 nicht gut abschneidet (Friis Johansen 1967, 147: „totally degenerate“), aber auch mit der zeitgeschichtlichen Bedeutung des Themas in seiner befristeten Beliebtheit sowie mit seiner Aussage für den Charakter der Leagros-Gruppe (Vermeule 1965). Dabei ist auch die verkürzte Wiedergabe des Mythos auf F 1867 und die umgekehrte Laufrichtung des Achill, der zusammen mit dem Wagenlenker die Komposition abrundet, für diese Gruppe bezeichnend. Vermeule hat auch gezeigt, dass auf der Hydria in Boston (Recke Nr. 2) nicht eine bestimmte Situation aus dem Epos dargestellt ist, sondern ein eigenes Bild aus verschiedenen Motiven der Erzählung zusammengefügt ist, was partiell auch für andere Darstellungen zutrifft. Stähler 1967, 20–41, und Peifer 1989, 85–102 betonen die Abweichungen zwischen dem homerischen Eidolon, das dem lebenden Menschen täuschend ähnlich ist und verspricht, nach seiner Bestattung nicht mehr zurückzukehren, und der verkleinerten Totenseele in den Schleifungsszenen, die sich auch nach der Bestattung am Grabhügel zeigt; sie deuten diese Widersprüche als unterschiedliche Glaubensvorstellungen. Siebert 1979 erklärt die Unterschiede überzeugender mit dem Bestreben der Vasenmaler, einen eigenen Darstellungsmodus für die Totenseele zu finden, der sie von den lebenden Kriegern unterscheidet, um die Lesbarkeit der Darstellung zu ermöglichen.

B: Zur apollinische Trias siehe H. Knell, Die Darstellung der Götterversammlung in der att. Kunst des VI. und V. Jhs. v. Chr. (Diss. Freiburg 1965) 29–46. 107–110; LIMC II (1984) 261–265 s. v. Apollon (Nr. 360–661) (M. Daumas); ebenda 706–709 s. v. Artemis (Nr. 1105–1140) (L. Kahil) mit weiteren Hinweisen; seither G. Jurriaans-Helle in: H. A. G. Brijder – A. A. Drucker – C. W. Neeft (Hrsg.) Enthousiasmos, FS J. M. Hemelrijk (1986) 111–120; H. Mommsen in: N. Kreutz – B. Schweizer (Hrsg.), Tekmeria, FS Werner Gauer (2006) 205–221. Die feierliche Dreiergruppe mit dem Kithara spielenden Apollon zwischen Artemis und Leto ist gegen 540 v. Chr., wahrscheinlich von Exekias, als selbständiges Bildmotiv eingeführt worden und wurde in der Folgezeit sehr beliebt. Gelegentlich spielt der Gott wie bei F 1867 die Leier anstelle der Kithara. Zu der Trias gesellen sich nicht selten auch noch weitere Götter als Zuhörer, vor allem Hermes, Dionysos und Poseidon, und am Ende des 6. Jhs. werden die Zuhörerinnen vervielfältigt, wobei sie ihre Individualität verlieren, vgl. F 1860, hier Tafel 42, 1 und F 1868, hier Tafel 44, 1. Meistens sind die Göttinnen um Apollon stehend dargestellt, sie können aber auch sitzen; dass nur eine der Göttinnen sitzt, wie auf F 1867 die rechte, ist selten, vgl. z. B. Louvre F 252: LIMC II (1986) 263 s. v. Apollon (Nr. 640) Taf. 234. Vielleicht unterscheidet das Sitzen die Mutter von der Tochter, obwohl Leto sonst meist links von Apollon dargestellt wird. Das unvollständig erhaltene Tier, das den Gott von hinten anspringt, hat Pfoten und ist daher kein Hirschkalb wie in so vielen Darstellungen der apollinischen Trias. Da Hunde in der Gesellschaft des Apollon nicht vorkommen, ist es eher ein Panther, der – wie bei Panthern üblich – seinen Kopf dem Betrachter zugewandt hatte. Panther sind in apollinischem Zusammenhang nicht ganz selten, gehören aber eher zu Artemis als zu ihrem Bruder; vgl. London E 256: ARV² 168 (erinnert an den Bowdoin-eye-Maler); LIMC II (1986) 707 s. v. Artemis (Nr. 1122) Taf. 535; – London B 258: ABV 402, 9 (sehr späte Standard-HAm); LIMC II (1986) 278 s. v. Apollon (Nr. 760 b) Taf. 249; – Rom, Villa Giulia 44314: ebenda 261 f. (Nr. 630 q); CVA 3 Taf. 18, 1; – Brüssel R 256: ebenda 273 (Nr. 719) Taf. 244.

Die unvollständigen Blattreihen an den Ranken sind wie bei anderen Malern der eiligen Zeichenweise des Malers zuzuschreiben, vgl. z. B. CVA München 9 Taf. 47, 2; oder CVA Brit. Mus. 4 Taf. 66, 3 a.

Zum angesetzten Fuß: Der sorgfältig getöpferte Fuß hat die charakteristische Form des Club-foot-Töpfers, der hauptsächlich für die Leagros-Gruppe gearbeitet hat, siehe hier zu F 1860, Tafel 40, 2; vgl. Beilage 9, 2. Da das Lippenprofil von F 1867 jedoch nicht die flache Kehlung des Club-foot-Töfers aufweist, kann diese Zuweisung nicht die Zugehörigkeit des Fußes zu der Amphora F 1867 stützen. Zum Graffito siehe Johnston 1979 und 2006; es ist in der Leagros-Gruppe bisher nicht nachgewiesen. Zu den modernen Bohrlöchern siehe Schöne-Denkinger 2007; vgl. F 1851, hier Tafel 40, 1.

Tafel 40, 4. Tafel 44, 1–2. Tafel 45, 4.

F 1868 (Inv. 32025). Aus Tarquinia (Corneto). Früher Slg. Dorow und Magnus, 1831 erworben.

Zeichnung Gerhard'scher Apparat: IX, 7–8.

ABV 372, 161; 696 („The Leagros Group"); Add² 99. – Levezow, Verzeichnis 1834, 139 f. (Nr. 693). – Gerhard, Bildwerke 1836, 225 (Nr. 693). – Gerhard, AV IV 1858, 36–38 Taf. 265, 1–2. – Furtwängler 1885, 358. – P. Mingazzini, Vasi della Collezione Castellani (1930) 244 (3). – M. Pallottino, MonAnt 36, 1937, 37 Anm. 3; 271 (Nr. 170 in der Anm.). – W. v. Massow – E. Rohde (Hrsg.), Baukunst der römischen Kaiserzeit. Staatliche Museen zu Berlin (1954) Teil II, Antike Kleinkunst 55. 58–61 Abb. 7–8; 90 f. Nr. 10 (E. Rohde). – Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung ³(1957) 87. 89 Abb. 49; 116 f. Nr. 11 (E. Rohde). – M. F. Vos, Scythian Archers in Archaic Attic Vase-Painting (1963) 103 (Nr. 130). – E. Rohde, FuB 20/21, 1980, 51 f. Abb. 12–13. – LIMC II (1984) 269. 274 s. v. Apollon Nr. 730 (G. Kokkorou-Alewras). – A. B. Spieß, Der Kriegerabschied auf attischen Vasen der archaischen Zeit (1992) 207 (B 95). – E. J. Holmberg, The Red-line Painter and the Workshop of the Acheloos Painter (1990) 88. 91–93. Abb. 60–61; 101. – F. Lissarrague, L'autre guerrier (1990) 254 (A 104).

H (ohne Mündung und Fuß) 39,5 cm – Dm Körper 28,7–29,3 cm – Volumen 12,6 l.

Fuß und Mündung mit oberem Teil des Halses fehlen, sonst ungebrochen. Auf B rötliche Brandverfärbung in der l. Bildhälfte und am Schild in der Mitte; Firnis in großen Partien abgelöst, verkratzt und bestoßen. Ritzlinien vielfach ausgesplittert. Kalkaussprengungen und zwei durchgehende Löcher: auf A im Strahlenkranz, auf B am Hundeohr.

Halsamphora, Standardform. Standarddekoration ohne Mäander in der Ornamentfolge. Unter dem Strahlenkranz tongrundige Zone, von einem umlaufenden Firnisstreifen unterteilt. Im Halsornament Palmettenkerne rot und rote Punkte am Ansatz der Lotosblüten sowie im oberen Kelch. Im Zungenmuster ist jede zweite Zunge rot (direkt auf dem Tongrund).

Darstellungen. A: Apollon mit Kithara zwischen je zwei Frauen rechts und links, die seinem Saitenspiel lauschen. Er sitzt auf einem Klappstuhl mit nach innen gekehrten Löwenfüßen und trägt seinen Mantel über dem Ärmelchiton so, dass die r. Schulter frei bleibt; der r. Unterarm ist zu dünn geraten. Den Kopf mit lang herabfallendem, lockigen Haar leicht zurückgelegt wie ein Sänger, hält er die siebensaitige Kithara schräg vor den Körper, wobei er sie auf den Oberschenkel stützt. Mit der Linken greift er in die Saiten, während die Rechte das Plektron hält. Die Frauen stehen auf beiden Seiten so, dass von der hinteren nur jeweils die ausgestreckten Hände, der Hinterkopf und die Füße sichtbar werden (von der Frau links im Hintergrund sind nur zwei dünne schwarze Striche an Stelle der Hände oder Arme erhalten, da die weiße Übermalung verloren ist). Die Frauen im Vordergrund haben jeweils eine Hand Anteil nehmend erhoben, die andere liegt bei der linken ausgestreckt, bei der rechten geschlossen mit abgespreiztem Daumen vor dem Leib. Sie tragen einen Mantel über dem langen Gewand. Hinter dem r. Göttinnenpaar steht abgewandt ein Hirschkalb. Vor Apollon wächst eine Ranke senkrecht empor und verzweigt sich in der oberen Bildhälfte; über der Kithara sitzt ein Rabe in den Ranken. Rot: Haarbänder der Göttinnen (links mit langen Enden) und des Apollon, Halteband der Kithara, Tupfen und Streifen auf allen Gewändern. Weiß: die oberen Teile der Kitharaarme und die Zwischenglieder, Ringe um die Gelenke des Klappstuhls, Punktgruppen auf den Gewändern und Zwickelpunkte in den geritzten Kreuzchen.

B: Hoplit mit einem Bogenschützen verabschiedet sich von seinen Eltern. Der Hoplit ist mit einem korinthischen Helm und Beinschienen gerüstet, sein übriger Körper wird von einem Rundschild mit einem weißen Bein als Zeichen verdeckt. Er hält eine Lanze, deren Spitze in das Zungenornament ragt. Der Bogenschütze im Hintergrund hat den Kopf mit der spitzen ‚Skythen'-Mütze umgewandt, wodurch ein Kontakt zu der Frauenfigur rechts hergestellt wird. Sonst sind von ihm nur ein Ellenbogen, das untere Ende des Gorytos und die Beine sichtbar. Er trägt lange, mit ovalen Elementen gemusterte Hosen. Ein großer Hund mit Halsband steht im Hintergrund und blickt mit zurückgewandtem Kopf zu dem Hopliten auf. Links steht der Vater mit langem weißem Haar und stützt sich auf einen Stab, der zepterartig mit einer Lotosblüte bekrönt ist. Er trägt einen Mantel über dem langen Chiton. Rechts steht die Mutter mit gesenktem Haupt und hat die l. Hand zum Gesicht erhoben. Sie überragt alle anderen Personen und trägt auch einen Mantel über dem langen Untergewand. Rot: Schildrand, Hundehalsband, Stirnbänder bei Vater und Mutter, Streifen und Tupfen auf den Mänteln, Tupfen auf den Untergewändern. Weiß: Haar und Bart des Vaters, Schildzeichen, Punktreihe am Helmbuschträger, Punktgruppen auf dem Mantel und Chiton der Mutter.

Um 510. Leagros-Gruppe (Beazley).

Zum Schicksal der Vase: Rohde 1980, 52 Anm. 96: „Die Amphora war im Jahre 1925 von R. Zahn im Tausch abgegeben worden. Sie wurde 1950 zurückgekauft und als F 1868 identifiziert." Es ist nicht bekannt, an wen die Amphora abgegeben wurde, aber im Text heißt es, dass sie aus

dem Kunsthandel erworben und unter der Nummer 32025 inventarisiert wurde. Erst später stellte sich heraus, dass sie mit F 1868 identisch ist.

Zum Fundort: siehe Pallottino 1937, passim.

Zum Deckel: Nach Levezow 1834 und der Abbildung bei Gerhard 1858 trug die Amphora einen Deckel. Diese Angaben sind jedoch nicht unbedingt zuverlässig, vgl. Furtwängler 1885, X–XI. (Bei der Gerhard'schen Abbildung 2 ist über dem Lotosknospenfries auch irrtümlich ein Mäander eingefügt.) Da die Mündung von F 1868 ergänzt war, ist ein zugehöriger Deckel sehr unwahrscheinlich.

Zur Gruppe: siehe DNP 6 (1999) 1203 s.v. Leagros-Gruppe (H. Mommsen) mit weiteren Hinweisen. Form und Ornamente von F 1868 haben zahlreiche Parallelen in der Gruppe, vgl. z.B. F 1867, hier Tafel 40, 3; oder München 1528: ABV 372, 168: CVA 14 Taf. 15, 4.

Zu den Darstellungen. A: Zu dem Kithara spielenden Apoll zwischen gestaffelten Zuhörerinnen, siehe hier zu F 1860 A, Tafel 40, 2. Einzigartig an der Darstellung auf F 1868 ist der rabenartige Vogel in den Ranken über Apollon, der in diesem Zusammenhang sonst nicht vorkommt. Der Rabe, dem mantische Fähigkeiten zugeschrieben werden, steht in vielfacher Beziehung zu Apollon, siehe G. Schmidt, Rabe und Krähe in der Antike (2002) 11–28. 159. Gegen die dort vertretene Auffassung, dass der Rabe das heilige ‚Attributtier' des Apollon gewesen sei, lässt sich jedoch einwenden, dass in den unzähligen Darstellungen des Gottes, dieser fast nie von einem Raben begleitet wird. Der Rabe auf F 1868 könnte als Beleg dienen, wenn nicht derartige Rabenvögel in der gleichen Zeit allzu oft die verschiedensten Szenen und Ornamente bevölkerten, vgl. hier zu F 1851, Tafel 40, 1.

B: Zum Abschied des Kriegers mit Bogenschützen von seinen Eltern, siehe hier zu F 1851 B, Tafel 40, 1. Zur Themenkombination vgl. die HAm Philadelphia, Markt: Para 122 (Mitte); Hesperia Art Bulletin XXI Nr. 273.

TAFEL 41

Tafel 41, 1–2. Siehe Tafel 40, 1.

TAFEL 42

Tafel 42, 1–2. Siehe Tafel 40, 2.

TAFEL 43

Tafel 43, 1–2. Siehe Tafel 40, 3.

TAFEL 44

Tafel 44, 1–2. Siehe Tafel 40, 4.

TAFEL 45

Tafel 45, 1–2. Siehe Tafel 40, 1.

Tafel 45, 3. Siehe Tafel 40, 2.

Tafel 45, 4. Siehe Tafel 40, 4.

Tafel 45, 5–6. Siehe Tafel 40, 3.

TAFEL 46

Tafel 46, 1. Tafel 47, 1–2. Tafel 51, 1. Beilage 10, 1.

F 1850. Aus Sizilien. Alte Königliche Sammlung, vorher Slg. Gibson, Anfang des 19. Jh. erworben.

Zeichnungen Gerhard'scher Apparat: IX, 2. XIV, 20. Unter dem Fuß: AK. 580.

Th. Panofka, Il Museo Bartoldiano (1827) 71 (zu Nr. 2). – Text zu Eduard Gerhard's Antiken Bildwerken I. Prodromus mythologischer Kunsterklärung (1828) 138 Anm. 69. – Levezow, Verzeichnis 1834, 124 (Nr. 653). – Gerhard, Bildwerke 1836, 210f. (Nr. 653). – Gerhard, AV II 1843, 46 Anm. 34 c. – Gerhard, AV IV 1858, 17 Taf. 248, 3–4. – Furtwängler 1885, XIIIf. 343 f. – W. Klein, Euphronios (1886) 87 (b). – S.B. Luce, AJA 28, 1924, 322 (Nr. 60). – Neugebauer 1932, 45. – H. Bloesch, JHS 71, 1951, 30 Anm. 4. – Brommer, VL ^{3}1973, 47 (Nr. 5).

H 41,3 cm – Dm Körper 27,6 cm – Dm Fuß 15,8 cm – Dm Lippe 19,3–19,5 cm – Volumen 10,7 l.

Zwei große Fragmente auf A eingefügt, ausgebrochenes Loch im Gefäßboden, wo sich der Ton in Schichten abgelöst hat; sonst ungebrochen erhalten. Abgeplatzte Oberfläche zwischen Herakles und Iolaos sowie an der Schulter und dem Oberschenkel des Iolaos. Abgescheuerte Oberfläche zwischen Herakles und dem Eber sowie vor Herakles' Schienbein und hinter Iolaos. Zahlreiche abgesplitterte Partikel im Innern des Halses. Abgelöster Firnis am Fuß, linke Hälfte von B. Fußkante und Lippenrand leicht bestoßen. Fehlstellen und Bruchränder deutlich sichtbar ausgefüllt. Farben weitgehend abgerieben. Die antiken Spuren von Weiß waren übermalt, die moderne Farbe wurde bei der Restaurierung entfernt.

Halsamphora, Standardform. Standarddekoration ohne Mäander in der Ornamentfolge. Kein plastischer Fußring; über dem roten Band zwischen Fuß und Gefäßkörper tongrundige Zone mit schwarzer Mittellinie. Rote Linie auf dem Halsring und auf der Außenkante der Lippe. Zungenornament mit schwarzen und roten Zungen (Rot direkt auf dem Tongrund). Kein Rot im Halsornament. Auf A fehlen an den Enden des Zungenornaments eine bzw. zwei rote Zungen; am l. Ende ein Klecks roter Farbe. An den Überschneidungen wird deutlich, dass das Zungenornament um den Halsansatz und die Henkelornamente nach den Figurenbildern gezeichnet sind.

Darstellungen. A: Herakles mit dem Eber vor Eurystheus, der sich in den im Boden vergrabenen Pithos geflüchtet hat. Herakles hat seinen l. Fuß mit großem Schritt auf

den Rand des Pithos gesetzt und hält den Eber mit dem Kopf nach unten senkrecht über den Pithos. Herakles' Linke greift von hinten um den Bauch des Tieres, die Rechte liegt geschlossen vor dessen Schulter. Er droht, den Eber auf Eurystheus herabfallen zu lassen. Dieser streckt schreiend den Kopf aus dem Pithos und erhebt flehend die Hände; er hat einen langen Bart und gesträubte Stirnhaare, sein Mund ist geöffnet. Herakles trägt das Löwenfell über dem Chiton – der Löwenschwanz ist unter den Gürtel gesteckt – und den Köcher und Bogen hinter dem Rücken. Seine Keule hält der hinter ihm stehende Iolaos über der Schulter. Iolaos ist wesentlich kleiner als Herakles, bärtig mit kurzem lockigem Haar, und trägt über dem Chiton einen Brustpanzer (?) sowie ein Schwert an der Hüfte. Rechts von der Szene steht Athena, unbewegt im langen Gewand, mit attischem Helm, Schild mit dem Kopf eines Ketos als Zeichen und Lanze; vor und über ihrem Kopf Firnisklecksе. Rot: Bärte, Hals des Ebers, Rand von Athenas Schild, Band um den Helm und Rand am Helmbusch; Tupfen auf allen Gewändern und auf der Keule. Weiß: Schwertgriff des Iolaos, doppelte Schwertriemen, Löwengebiss, Hauer des Ebers, Schildzeichen, Punktkränzchen auf Athenas Gewand.

B: Jugendlicher Reiter von vorne zwischen zwei Frauen. Der Reiter hält zwei Speere und wird von einem Hund begleitet, der im Profil wiedergegeben ist und ein Halsband trägt. Zwei kurze Striche am r. Oberarm des Reiters deuten vielleicht ein Kleidungsstück an. Der Reiter blickt nach links, während sein Pferd den Kopf nach rechts gewendet hat, wodurch der Kontakt zu beiden Frauen hergestellt wird, die beide eine Hand grüßend oder redend erhoben haben. Die linke der beiden trägt einen Ärmelchiton mit langem, etwas unförmigem Kolpos, die rechte hat einen langen Mantel umgelegt, unter dem sie einen Chiton trägt. Rot: Streifen am inneren Rand der Pferdemähne, Stirnhaar des Pferdes, Haarbänder der Frauen, Tupfen auf ihren Gewändern. Weiß: Punktrosetten auf dem Mantel der r. Frau und Punkte in den geritzten Kreuzchen der linken, Zähne des Pferdes und Punkte auf den Zügeln.

Um 510. Art des Antimenes-Malers

Zum Schicksal der Vase: Die Amphora F 1850 wurde in Sizilien gefunden, und zwar vor den spektakulären Vasenfunden in Etrurien (Vulci: Frühjahr 1828) und war eine der ersten attischen Vase der Berliner Sammlung, siehe Furtwängler 1885, XIII. Sie war bisher nur in den Zeichnungen bei Gerhard 1858 veröffentlicht.

Zur Gefäßform: Die Fußform und der gerundete Gefäßkörper von F 1850 haben Parallelen unter den Amphoren des Kanu-Töpfers, vgl. Bloesch 1951, 33 Abb. 18–20; 38 Taf. 19, d–f; Kunze-Götte, Kleophrades-Maler 1992, 30–34. 148–152, der auch in der Atalante-Werkstatt tätig war. Die Profile der Vasen, die diesem Töpfer zugeschrieben wurden, sind jedoch nicht sehr spezifisch und auch nicht sehr einheitlich (vgl. z. B. F 1844, hier Tafel 46, 4; Beilage 11, 1), so dass eine Zuweisung von F 1850 an den Kanu-Töpfer hier nicht mit Überzeugung vertreten werden kann. Der unartikulierte Übergang zwischen der Fußunterseite und dem Gefäßboden ist ungewöhnlich; das Loch im Gefäßboden könnte durch die abgeplatzten Tonschichten entstanden sein.

Zum Maler: Zum Antimenes-Maler siehe hier den Kommentar zu F 1855, Tafel 34, 2; zu den Nachfolgern des Antimenes-Malers siehe Kunze-Götte, Kleophrades-Maler 1992. Das Henkelornament von F 1850 ist charakteristisch für den Umkreis des Antimenes-Malers s. u., und auch die Motive und der Figurenstil haben die engsten Parallelen in diesem Kreis. Die Zeichnung wirkt etwas unbeholfener: auf A die Charakterisierung des Löwenfells mit dichten kurzen Strichen anstelle der sonst locker verteilten kürzeren Strichpaaren und auf B die linke Frau mit dem unförmigen Kolpos sowie das Missverhältnis zwischen der Pferdebrust und den Beinen. Die folgenden Vasen aus dem Umkreis des Antimenes-Malers können jedoch die Zugehörigkeit von F 1850 zu diesem Kreis bestätigen. BAm Br. Mus. B 161: ABV 279, 47 (Art des Antimenes-Malers); CVA 3 Taf. 31, 1 a–b; LIMC II (1984) 1004 s. v. Athena Nr. 518 Taf. 758 (P. Demargne); vgl. Eberabenteuer, Kopf des Eurystheus, Bekleidung des Iolaos mit einem Brustpanzer, der aber nur den unteren Rand eines Panzers hat, während er oben wie ein Chiton gezeichnet ist, Ketos-Schildzeichen auf B; – KeKr Wien 3618: ABV 280, 56 (Art des Antimenes-Malers); K. Masner, Die Sammlung antiker Vasen und Terracotten im K. K. Oesterreich. Museum (1892) 30 f. (Nr. 237) Taf. 4; vgl. die ungewöhnliche Binnenzeichnung der frontalen Pferde; – HAm Adolphseck 4: Para 123, 12ter (Art des Antimenes-Malers); CVA 1 Taf. 6. 8, 1–2. 4; vgl. Gefäßform mit dem gerundeten Körper und alle Ornamente; – HAm Kopenhagen, Thorvaldsen Mus. H. 552: CVA 1 Taf. 18–19 Nr. 15 (Gruppe von Toronto 305); vgl. Reiter in Frontalansicht, Ketos-Schildzeichen, rahmende Frauen, Henkelornament.

Zum Henkelornament: siehe Kunze-Götte a. O. 22. 36. 39. 142–145 Taf. 66; eadem, CVA Beiheft I 2002, 105. E. Kunze-Götte bezeichnet dieses Ornament, da es in der Gruppe von Toronto 305 (ABV 282 f. The Antimenes Painter and his Circle) besonders häufig anzutreffen ist, als ‚Toronto-Ornament', das auch bei verschiedenen anderen Vasenmalern aus dem Kreis des Antimenes-Malers vorkommt, siehe den Katalog bei Kunze-Götte a. O. 142–145. Es ist die ältere typische Form des Henkelornaments in der von ihr definierten ‚Atalante-Werkstatt' und die Vorform des Kleophrades-Ornaments.

Zu den Darstellungen. A: Zu Herakles mit dem Eber bei Eurystheus siehe hier zu F 1855 A, Tafel 34, 2. Die Wiedergabe des Abenteuers ist bei F 1850 etwas einfallslos und steif. Iolaos links und Athena rechts sind die häufigsten rahmenden Figuren, aber selten sind sie so teilnamslos wiedergegeben wie hier; vgl. HAm Luzern, Kunsthandel: Para 120, 52bis (Antimenes-Maler); J. Burow, Der Antimenesmaler (1989) 100 (U 11) (Umkreis des Antimenes-Malers); – Ars Antiqua Auktion 2 (1960) Nr. 140 Taf. 56; – München 1566: Para 123, 12[6] (Art des Antimenes Malers); CVA 8 Taf. 407, 3; 410, 2. Auffallend ist der weite, energische Schritt des Herakles, der aber auch im Antimenes-Kreis vorkommt, vgl. München 1561: CVA 8 Taf. 407, 4; 411, 1 (Schule des Antimenes-Malers); R. Wünsche (Hrsg.), Herakles – Herkules, Staatliche Antikensammlungen und

Glyptothek München (2003) 98; vgl. auch den hochgesteckten Löwenschwanz. Zum Schildzeichen der Athena, dem geflügelten Ketoskopf vgl. hier zu F 1698, Tafel 3, 2. Zu den weißen Ketosköpfen wie auf F 1850 siehe auch M. Robertson, Greek, Etruscan and Roman Vases in the Lady Lever Art Gallery, Port Sunlight (1987) 25 f. (Nr. 14) Taf. 13 b mit Kommentar; LIMC IV (1988) 221 s. v. Gigantes Nr. 185 Taf. 126 (F. Vian und M. Moore); Art of the Ancient World XI, 2000, lot 84; CVA Kopenhagen, Thorvaldsen Mus. 1 Taf. 19 (Nr. 15 B); CVA Erlangen 2, 27 f. Taf. 8, 7 mit weiteren Beispielen; Jean David Cahn Auktionen 6, Nov. 2011 Nr. 76.

B: Der frontale Reiter zwischen zwei Begleitfiguren gehört zu den zahlreichen Varianten vom Abschied eines ausziehenden Kriegers bzw. Jägers, die auf spätsf. Amphoren außerordentlich beliebt sind. Es ist ein statisches Rückseitenthema, bei dem vor allem das Motiv des frontalen Reiters die Aufmerksamkeit auf sich lenkt, siehe Kunze-Götte Kleophrades-Maler 1992, 117 f., vgl. Taf. 26, 2.

Tafel 46, 2. Tafel 48, 1–2. Tafel 51, 2. Beilage 10, 3

Inv. 1993.214. Früher Slg. Brommer (Nr. 251), 1986 dem Museum vermacht.

M. Krumme, Kunst und Archäologie. Die Sammlung Brommer, Sonderausstellung Antikenmuseum Berlin 1. 7.–1. 10. 1989 (1989) 37 f. 54.

H (ohne Fuß): 39,2 cm – Dm Körper 27,4–27,6 cm – Dm Lippe 17,7–17,9 cm – Volumen 10,2 l.

Aus vielen Fragmenten zusammengesetzt. Ein antiker, aber nicht zugehöriger Echinusfuß (Bauchamphorenfuß) wurde abgenommen. Der Gefäßkörper ist nicht ganz bis zum Fußansatz erhalten, der Zwischenring fehlt, die Bruchränder sind waagerecht abgefeilt. Fehlende Partien, vor allem in A, und Bruchrillen sind ausgefüllt und farblich angeglichen; stellenweise schwer erkennbar. Oberfläche verkratzt und berieben, vor allem auf A, wo auch die Farben schlechter erhalten sind als auf B.

Halsamphora, Standardform. Standarddekoration ohne Mäander in der Ornamentfolge. Schwache Spuren von roten Linien an der äußeren und inneren Lippenkante; keine Spuren von Rot auf dem Halsring. Halsornament ohne Rot und ohne Ritzung.

Darstellungen: A. Herakles mit dem Eber vor Eurystheus, der sich in einen Pithos geflüchtet hat. Herakles trägt das zappelnde Tier mit den Beinen nach oben und dem Kopf nach hinten über der l. Schulter und hält es mit der Rechten am Hinterschenkel. Er hat den l. Fuß auf den Rand des Pithos gesetzt und droht den Eber auf Eurystheus herabzuwerfen, dessen bärtiger Kopf und gestikulierende Arme aus dem Pithos hervorschauen; die Arme sind auffallend dünn. Herakles ist unbekleidet, er trägt nur das Schwert an der Seite und ein Band um das Haar; seine Keule lehnt an einer imaginären Wand hinter ihm. Die Binnenritzung auf seinem Körper ist in unterschiedlich starken Linien ausgeführt. Rechts von der Szene steht Athena mit den Füßen nach rechts, wendet sich jedoch zurück und hält ihren Helm mit der Rechten zwischen Herakles und Eurystheus, so als wollte sie den König im letzten Moment vor dem Tod bewahren (der Eber ist vor dem Helmbusch, Herakles' l. Arm hinter diesem gezeichnet). Das Fragment mit dem Helm passt nirgends Bruch an Bruch, ist jedoch mit Sicherheit zugehörig. Der Helm hat einen hohen Busch, welcher der Göttin zugekehrt ist, eine Stirnpartie mit plastisch gearbeiteten Locken und Aussparungen für die Ohren; die schwarze Partie unter den Locken muss zu einem Wangenschutz gehören, an dem die Göttin den Helm hält. Athena hat ihr Haar hochgebunden und das Ende des Krobylos kommt unter einem Diadem hervor. Sie trägt einen Peplos und über beiden Schultern einen halblangen Mantel; neben den Schultern winden sich zwei Schlangen, obwohl keine Ägis dargestellt ist. Ihr Schild lehnt an ihrem Oberschenkel, während die Lanze waagerecht im Hintergrund schwebt; die Haltung ihrer l. Hand vor der Brust lässt vermuten, dass sie die Lanze eigentlich schräg vor der Brust halten sollte. Rot: Punkte auf dem Hals des Ebers; Bart und Stirnband des Herakles, Bart und Stirnhaare des Eurystheus, Diadem der Athena, Streifen am Schildrand. Weiß: Schwertgriff, doppelter Riemen und Ortband, Bauchlinie und Hauer des Ebers, Punktgruppen und Einzelpunkte am Gewand der Athena.

B. Kriegers Abschied von einer Frau mit Hund. Zwei bewaffnete Hopliten nach links; sie sind weitgehend von ihren Schilden verdeckt, die links eine Löwenprotome, rechts eine Stierprotome als Zeichen haben (der obere Rand des Stierkopfes ist ergänzt, das weiße Horn als Schatten noch erkennbar). Sie tragen korinthische Helme, links mit anliegendem, rechts mit hohem Busch, Beinschienen, kurze Mäntel und halten jeweils zwei Speere waagerecht. Die Frau zwischen ihnen ist dem rechten Krieger zugewandt. Sie trägt über dem Untergewand einen weiten Mantel, unter dem sie auch beide Arme verborgen hat; die eine verhüllte Hand hat sie zum gesenkten Haupt erhoben. Der Hund im Hintergrund trägt ein Halsband und hat den Kopf zum r. Krieger erhoben; sein hinterer Teil ist im Verhältnis zur Schulter sehr hoch. Rot: Rand des l. Schildes, Punkte auf dem Rand des r. Schildes, Streifen am r. Helmbuschrand, an den geschwungenen Mantelsäumen der Frau und des r. Kriegers, Tupfen am Mantel der Frau und ihr Haarband. Weiß: beide Schildzeichen, Punktreihen am inneren Rand der Helmbüsche, Bauchstreifen des Hundes.

500–490. Kleophrades-Maler.

Zur Werkstatt: E. Kunze-Götte hat in ihrer Monographie ‚Der Kleophrades-Maler unter Malern schwarzfiguriger Amphoren' (1992) die Werkstatt, in der die sf. Amphoren des Kleophrades-Malers entstanden sind, überzeugend rekonstruiert und ihr den Namen ‚Atalante-Werkstatt' gegeben. Wichtige Anhaltspunkte sind dabei die Henkelornamente und die Gefäßformen. Das Henkelornament von Inv. 1993. 214 vertritt die typische Form des ‚Kleophrades-Ornaments' mit geöffneter hängender Knospe, das nicht nur bei diesem Maler vorkommt, sondern auf Amphoren mehrerer verschiedener Maler, also von einem Spezialisten in dieser Werkstatt gezeichnet wurde, Kunze-Götte a. O. 36–41 Taf. 69, 4; 70; vgl. eadem in: CVA Beiheft I 2002,

97–110. Die Gefäßform lässt sich wegen des fehlenden Fußes nicht sicher zuordnen; vergleichen wir jedoch die ausladenden Lippenprofile mit der tiefen Kehlung bei den Halsamphoren der ‚Kleophrades-Gattung', Kunze-Götte a. O. 32–35. 153–156, sind diese auffallend ähnlich und auch die Proportionen stimmen gut überein. Die HAm des Kleophrades-Malers in St. Louis (Missouri): ABV 405, 19; W. G. Moon – L. Berge, Greek Vase-Painting in Midwestern Collections (1979) 138f. (Nr. 78); Kunze-Götte a. O. 135 (Nr. 21). 154 Abb. 2. Taf. 10. 70, 1, ist in der Gefäßform wie mit allen Ornamenten der Berliner HAm Inv. 1993.214 besonders nahe verwandt; sogar die schräge Mittelkette im Halsornament, sowie die besonders dünnen Ranken des Henkelornaments kehren dort wieder.

Zum Maler: Der Kleophrades-Maler ist für seine rf. Vasenbilder berühmt. Die wenigen sf. Halsamphoren von seiner Hand begleiten seine Aufträge zur Bemalung Panathenäischer Preisamphoren, deren Bilder er gewöhnlich sorgfältiger ausführt. Die Berliner HAm Inv. 1993.214 ist die fünfte der bisher bekannten sf. HAm dieses Malers. E. Kunze-Götte, a. O. 57–76 hat die Eigenart dieses Malers so eingehend beschrieben, dass an der Zuweisung der Berliner Amphora kein Zweifel besteht: da findet sich die Unterscheidung von schwächeren und stärkeren Ritzlinien in der Binnenzeichnung wie am nackten Körper des Herakles, die Angabe des Hüftgelenks durch zwei senkrechte, einander zugekehrte Klammern von typischer Form, und der abknickende Bogen über der Hüfte (vgl. Kunze-Götte a. O. Taf. 9, 2; 19. 20, 2). Auch die lineare Umrandung der Lippe wie bei Herakles (Unterlippe) und die ungeschickte Zeichnung der Hände (Herakles, Eurystheus) gehören zu den Erkennungszeichen. Charakteristisch ist auch die Stofflichkeit und Schwere der Mantelfalten, die der Maler mit einfacher Linienführung erreicht.

Zu den Darstellungen. A: Zu Herakles mit dem Eber bei Eurystheus siehe hier zu F 1855 A, Tafel 34, 2; dort auch zu den wenigen Beispielen, bei denen Herakles den Eber wie hier mit dem Kopf nach oben, bzw. nach hinten hält. Das Eberabenteuer auf der Berliner HAm Inv. 1993.214 ist kein originelles Thema und auch nicht sorgfältiger gezeichnet als auf anderen spätsf. Amphoren, trotzdem verrät die souveräne Gestaltung einen großen Meister. Die übliche Rahmung der Szene durch Athena, Iolaos, Eurystheus' Mutter oder Vater, Hermes und andere Götter ist weggelassen, nur seine Schutzgöttin Athena steht Herakles gegenüber und ist durch ihre Geste in das Geschehen einbezogen. Sie greift nicht tätlich ein, aber die Art wie sie den Helm zwischen Herakles und Eurystheus hält, macht deutlich, dass sie dem Racheakt Einhalt gebietet. Auch trägt der besonders große athletische Held den Eber so über der Schulter, dass er dessen Absturz unter Kontrolle hat. Zur Helm-haltenden Athena siehe N. Kunisch, AM 89, 1974, 85–104, mit einer Liste von 108 Beispielen. Er deutet das Abnehmen des Helms als Geste der Epiphanie, als Geste, mit der sich Athena zu erkennen gibt und dadurch auch Beistand leistet. Die Göttin greift nie aktiv ein, aber im späten 6. und frühen 5. Jh. hat sie oft eine bewegte Haltung, die Kunisch a. O. 86 als ‚stürmischen Beistand' bezeichnet; vgl. z. B. Hy Reading 30.301.1: ABV 282, 1 (Alkmene-Maler); A. Steiner, Hesperia 73, 2004, 431f. Abb. 2. 4. Auch bei der Berliner Amphora ist die Art, wie die Göttin den Helm über Eurystheus hält, kein aktives Eingreifen, sondern nur ein Zeichen. Die Helm-haltende Athena begegnet uns am häufigsten bei den Abenteuern des Herakles, bei Herakles mit dem Eber z. B. auch auf SKr Villa Giulia 814: CVA 2 III He Taf. 15, 3–4; – und HAm Baltimore, Walters Art 48.253: S. Albersmeier (Hrsg.), The Art of Ancient Greece, The Walters Art Museum (2008) 54f. (Nr. 13). Eine Besonderheit des Helms auf der Berliner Amphora sind die plastisch gearbeiteten Locken über der Stirn, die sonst nur auf rf. Vasen vorkommen, vgl. vor allem die Oin Leiden PC 84: ARV² 410, 60 (Briseis-Maler); CVA 4 Taf. 187, 1; – siehe auch Sch Wien, Kunsthist. Mus. 3695: ARV² 429f., 26 (Duris); CVA 1 Taf. 11, 1; – Sky ebenda 3710: ARV² 380, 171 (Brygos-Maler); E. Simon, Die griechischen Vasen (1976) 147 oben; – Sch Berlin F 2294: ARV² 400f., 1 (Erzgießerei-Maler); G. Zimmer, Antike Werkstattbilder (1982) Taf. 9; vgl. OlBer 9 (1994) 31f. 42f. 54f. Taf. 12. 23f.

B: Zum Kriegerabschied siehe hier zu F 1851, Tafel 40, 1; dort auch zu der Geste der Frau. Der Kleophrades-Maler hat das alte Schema des Kriegerabschieds aufgegeben und die Figuren umgeordnet. Hier sind es zwei Hopliten, die von einer Frau mit Hund verabschiedet werden, auf der HAm desselben Malers, New York 41.162.189: Kunze-Götte a. O. Kat. I, 19 Taf. 9, 1, sind es ein Hoplit und ein Bogenschütze, die von einer Frau mit einer Trankspende verabschiedet werden, eine Hündin gehört auch hier zum Oikos; vgl. seine rf. BAm München 2305: R. Lullies, Griechische Vasen der reifarchaischen Zeit (1953) Taf. 49. Die Schildzeichen der beiden Hopliten, Löwe und Stier, die kämpferischsten und mächtigsten Tiere, sind sehr verbreitet und kommen auch sonst gemeinsam vor, z. B. auf dem Makron-Skyphos, Boston, MFA 13.186: E. Simon, Die griechische Vase (1976) Taf. 166.

Tafel 46, 3. Tafel 49, 1–2. Tafel 51, 3. 5. Tafel 56, 7. Beilage 10, 2.

F 1857. Aus der Region Sabina. Früher Rom, G. Basseggio. 1841 durch Gerhard erworben.

ABV 359. 370, 135 („The Leagros Group", „The Painter of London B 228"). – Gerhard, Neuerworbene Denkmäler III 1846, 15f. (Nr. 1707). – Gerhard, AV I 1840, 141 Anm. 207 (h). – E. Gerhard, Trinkschalen und Gefäße des Königlichen Museums zu Berlin II (1850) 30f. Taf. 15, 3–4; 30, 12. – H. Heydemann, Griechische Vasenbilder (1870) 3 zu Taf. III, 2 Anm. 20 (1707). – Furtwängler 1885, 348f. – H. Möbius, AM 41, 1916, 172 Anm. 6. – P. Mingazzini, Le rappresentazioni vascolari del mito dell'apoteosi di Herakles, MemLinc 6, 1925, 463 (Nr. 200). – G. M. A. Richter, AJA 45, 1941, 370 Anm. 15. – H. Knell, Die Darstellung der Götterversammlung in der attischen Kunst des VI. und V. Jhs. v. Chr. (1965) 117 (Nr. 25). – Brommer, VL ³1973, 100 (A 2). – K. Schauenburg, JdI 94, 1979, 64 Anm. 57. – I. Beck, Ares in Vasenmalerei, Relief und Rundplastik (1984) 16 Anm. 55. 141 (b26). – LIMC IV (1988) 812 s. v. Herakles Nr. 1462 Taf. 541 (J. Boardman). – E. J.

Holmberg, The Red-line Painter and the Workshop of the Acheloos Painter (1990) 97. 99–101 Abb. 67–68. – M. Söldner in: B. Schmaltz (Hrsg.), IΔEAI, Konturen des griechischen Menschenbildes, Kunsthalle Kiel (1994) 140–142. 144. 159 f. 196 (Nr. 42). – LIMC Suppl. I (2009) 521 s. v. Zeus add. 113 Taf. 244 (W. Felten).

H 44 cm – Dm Körper 27,6–27,8 cm – Dm Fuß 15,5–15,6 cm – Dm Lippe 19,1–19,3 cm – Volumen ca. 11,3 l.

Unter dem Fuß Spuren eines Dipintos: 

Bis auf ein großes Fragment von der Mündung auf A (ca. 1/4) vollständig und ungebrochen erhalten (keine verfüllten Brüche und keine Übermalungen, wie Söldner 1994 irrtümlich angibt). Ein Riss am Fußansatz auf B ist nicht durchgehend. Auf A ist die Oberfläche in der Bildzone und am Fuß durch die Lagerung im Boden sehr angegriffen. Eindellung und grünliche Brandverfärbung an der Hüfte von Zeus. Hinter Athenas Rücken leichte Delle mit Brandverfärbung (in der Mitte rot, Umgebung olivfarben), ebenso am Handgelenk des Kriegers. Der Firnis ist matt, hat sich in kleinen Partikeln abgelöst (größere Partien am Mantel des Zeus), und auch der Tongrund ist stellenweise berieben, vor allem vor Zeus und in der Umgebung seines Klappstuhls. Ausgesplitterte Ritzlinien z. B. an der r. Hand des Herakles.

Halsamphora, Standardform. Standarddekoration ohne Mäander in der Ornamentfolge. Fußring flach und ohne Rot. Rote Linie nur an der äußeren Lippenkante erkennbar. Halsornament ohne Rot und ohne Ritzung.

Darstellungen: A. Herakles als Kitharaspieler vor Zeus. Zeus sitzt auf der Vorderkante eines Klappstuhls, den Oberkörper zurückgelehnt und den Kopf vorgestreckt. In der Rechten hält er einen großen Blitz in Form von zwei sich öffnenden Lotosknospen, die mit dem Stielansatz zusammengefügt sind, seine Linke ist unter dem Mantel verborgen, den er sich fest umgeschlungen hat. (Sein r. Unterarm war ursprünglich dicker, aber in diesem Bereich ist die Oberfläche sehr berieben, teilweise mit dem Firnis) Vor ihm steht Herakles in seiner vollen Ausrüstung mit Löwenfell über dem Chiton, Köcher mit offener Klappe, Bogen und Schwertgehänge. Er spielt die große Konzertkithara, die er mit dem Halteband um das l. Handgelenk an die Brust zieht, während er mit der Rechten das Plektron führt; hinter dem Instrument hängt ein Tuch in Falten herab. Links am Bildrand steht Athena, deren Anteilnahme durch die nach unten ausgestreckte Hand zum Ausdruck gebracht wird. Sie trägt die Ägis mit Schlangensaum über einem Chiton mit langem Kolpos, einen attischen Helm mit hohem Busch, dessen Träger in einem Entenkopf endigt. Mit der Linken stützt sie sich auf ihre Lanze, während ihr Schild mit einem Dreifuß als Zeichen an ihren Knien lehnt. Rechts hinter Zeus steht noch ein Krieger, der jenem aufmerksam über die Schulter schaut. Er trägt einen korinthischen Helm mit anliegendem Busch, einen kurzen Mantel, Beinschienen und zwei Speere. Rot: je ein Streifen auf dem Stirnhaar und Bart des Zeus; Gürtel des Herakles, Punkt auf seinem Stirnhaar; Gürtel und Band um den Helm der Athena, Punkte am Schildrand. Tupfen auf allen Gewändern. Weiß: je ein Punkt auf den Gelenken des Klappstuhls, obere Hälfte der Kitharaarme, ornamentale Verbindungsteile, unterer Rand, Gebiss des Löwen, doppelter Schulterriemen und Ortband des Herakles; Schildzeichen der Athena, Punktreihe am Ansatz ihres Helmbuschs, weiße Partien am Helmbusch des Kriegers und Punktrand am Ansatz des Busches. Punktgruppen auf allen Gewändern.

B. Kriegers Abschied. Der bärtige Krieger wird nicht wie gewöhnlich von einem Bogenschützen begleitet, sondern nur von einem großen Hund mit Halsband, dessen überlängter Körper recht unproportioniert ist. Er hat den ungewöhnlich hohen korinthischen Helm mit anliegendem Busch zurückgeschoben, trägt einen Schild mit einem Bein als Zeichen, Beinschienen und zwei Speere, deren Spitzen hinter dem Kopf des alten Mannes verschwinden. Ihm gegenüber steht der Vater mit langem weißem Haar und hat seine l. Hand mit sprechender Geste erhoben; in der anderen hält er einen kurzen Stab. Er trägt einen halblangen Mantel über dem langen Chiton. Einen kurzen Stab hält auch die Mutter oder Ehefrau, die hinter dem Krieger steht und mit der ausgestreckten Rechten ihre Anteilnahme bezeugt; auch sie trägt einen halblangen Mantel über dem langen Chiton, außerdem ein Haarband, das im Nacken lang herabhängt. Über ihrem Kopf mehrere Firniskleckse. Rot: Tupfen auf dem Bart des Kriegers, Punkte am Schildrand, Hundehalsband, Haarband der Frau, Tupfen auf allen Gewändern. Weiß: Haare des Vaters, Schildzeichen, doppelte Punktreihe am Ansatz des Helmbuschs, Streifen an der Brust und dem Bauch des Hundes, Punktgruppen auf den Gewändern.

Um 500. Leagros-Gruppe. Maler von London B 228 (Beazley).

Zum Dipinto: Keine Parallele bei Johnston.

Zur Gruppe und zum Maler: Zur Leagrosgruppe siehe hier zu F 1860, Tafel 40, 2. Die A-Seite von F 1857 ist eine Replik zu der B-Seite der HAm London B 228 (ABV 370, 122; Holmberg 1990, Abb. 69) mit der sie auch in der Figurenzeichnung, der Gefäßform und den Ornamenten weitgehend übereinstimmt. Die Bilder der Berliner Amphora sind allerdings flüchtiger ausgeführt und die Figuren sind auffallend disproportioniert, was vor allem bei dem überlängten, kraftlosen Körper des Zeus mit dem vorgeschobenen Kopf (auf A) sowie dem Hund und dem Krieger (auf B) deutlich wird. Beazley hat noch eine dritte Amphora desselben Malers hinzugefügt (Boulogne 413: ABV 370, 137) und zwei weitere diesem angenähert (ABV 359). Zur Gewanddrapierung und Faltenzeichnung vgl. auch HAm München 1568: ABV 371, 145; CVA 9 Taf. 20, 2; – HAm Vatikan 384: ABV 374, 194; C. Albizzati, Vasi antichi dipinti del Vaticano (1925–1939) Taf. 54 Mitte (Nummer verwechselt). Das charakteristische Henkelornament mit der schmalen durchbrochenen Lotosknospe ist in der Leagros-Gruppe nicht selten und findet sich bei verschiedenen Malern: z. B. ABV 371, 147; 372, 165; 374, 186; CVA Leiden 1 Taf. 51, 8. 11; CVA Berlin 5 Taf. 39, 3. 4. 5; CVA München 9 Taf. 17, 3. 6; Taf. 23, 1; CVA Malibu 1 Taf. 34, 7–8.

Zu den Darstellungen. A: Zu Herakles mit Kithara siehe Schauenburg 1979, 49–76; Boardman 1988, 810–817 mit der früheren Lit.; Söldner 1994 mit weiteren Hinweisen. Das Motiv kommt gegen 530 auf, hat eine kurze Blüte und verschwindet nach 490 fast vollständig. Basierend auf

Brommer 1973, 100 f. hat Schauenburg 38 Beispiele zusammengestellt; siehe außerdem HAm Kunsthandel Basel: Jean-David Cahn Auktionen 2, 26. Juni 2000, Nr. 32; – Sky Bremen, Slg. Zimmermann: M. Steinhart, Töpferkunst und Meisterzeichnung (1996) 6. 81–85 (Nr. 16). Sie sind alle schwarzfigurig und etwa ein Drittel gehört in die Leagros-Gruppe. Auch als Kitharaspieler ist Herakles mit Vorliebe in Bewegung dargestellt, meistens besteigt er gerade ein Bema wie zu einem feierlichen Auftritt. Seine göttlichen Zuhörer sind vor allem Athena und Hermes, aber gelegentlich auch andere Götter; ausgenommen Apollon, der mit seiner Kithara den Auftritt des Helden in den Schatten gestellt hätte. F 1857 gehört zu einem Typus, bei dem Herakles zwischen Göttern schreitet oder steht, siehe Schauenburg 1979, 55 (Typ 4). Zeus ist noch einmal auf dem Fragment Akropolis 1207: Graef – Langlotz I 1925, 133 f. Textabb., vertreten, sitzend wie auf F 1857, allerdings nicht durch einen Blitz gesichert. Auf der Replik London B 228 s. o. ist der sitzende Gott mit einem Dreizack als Poseidon ausgewiesen. Die behelmte Figur am r. Bildrand stimmt bei beiden Amphoren überein, aber es besteht keine Einigkeit ob es sich um Ares oder Iolaos handelt, hierzu Richter 1941; Beck 1984; Söldner 1994, 160. Iolaos ist in diesem Zusammenhang nur einmal eindeutig zu erkennen, Boardman 1988 Nr. 1460.

Die Idee, den Bezwinger gefährlicher Ungeheuer, der schon als Knabe seinen Musiklehrer erschlagen hat (Boardman 1988, 833 f.), in voller Ausrüstung als Kithara-Virtuosen vor den olympischen Göttern auftreten zu lassen, erscheint abwegig, und auch die kurze Blüte dieses Motivs und sein Verschwinden im frühen 5. Jh. verlangt nach einer Erklärung. Die verschiedenen Vorschläge sind im CVA Berlin 5, 45 zu Taf. 32, 1 zusammengestellt. Seither hat Schauenburg 1979, 49–76, das Thema ausführlich behandelt und kommt in Anlehnung an J. Boardman (RA 1972, 69; JHS 95, 1975, 10 f.) zu dem Schluss, dass das Thema, von den musischen Agonen Sterblicher abgeleitet, mit einer Neuordnung der Panathenäen durch die Peisistratiden in Verbindung zu bringen ist. Außerdem vermutet Schauenburg, wie vor ihm Beazley (Development ^{2}1986, 70), dass Herakles in einem verlorenen Gedicht als Freund der Musen besungen wurde. C. Miquel in: A.-F. Laurens (Hrsg.), Entre hommes et dieux (1989) 69–79, schlägt vor, dass Herakles sich durch das apollinische Kitharaspiel die Harmonie mit den olympischen Göttern und ihre Anerkennung erringt. Söldner 1994, 142, bringt das Kitharaspiel in Zusammenhang mit dem agonalen resp. athletischen Charakter des Herakles, der als mythischer Stifter der olympischen Spiele ein Vorbild für alle Wettkämpfer, auch für die musischen, sein musste; so schon M. Wegner, Das Musikleben der Griechen (1949) 23 f. vgl. H. Kotsidu, Die musischen Agone der Panathenäen in archaischer und klassischer Zeit (1991) 113–115. Der Ansatz von C. Dugas, REG 57, 1944, 61–70, der den musizierenden Herakles auf pythagoreischen Einfluss zurückführt, wird neuerdings von F. Fontana, ArchCl 55 (n. s. 5), 2004, 305–324, weiterverfolgt. Zur zurückgelehnten Haltung des Zeus siehe Möbius 1916.

B: Zum Kriegerabschied siehe hier zu F 1851, Tafel 40, 1. Die Darstellung auf F 1857 ist ungewöhnlich, da hier der Bogenschütze fehlt; auch der Helm des Hopliten ist sonst nicht hochgeschoben und die Mutter oder Ehefrau hält sonst keinen Stab in der Hand. Zum fehlenden Bogenschützen vgl. z. B. München 1572: CVA 9 Taf. 46, 2; – Malibu, Getty 86.AE.83: CVA 1 Taf. 32, 2. E. Kunze-Götte weist mich darauf hin, dass der hochgeschobene Helm ein Zeichen relativ später Entstehungszeit (5. Jh.) ist.

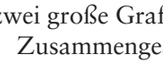
Tafel 46, 4. Tafel 50, 1–2. Tafel 51, 4. Tafel 56, 5. Beilage 11, 1.

F 1844. Aus Vulci (Ponte dell'Abbadia). Früher Slg. Dorow und Magnus, 1831 erworben.

Zeichnung Gerhard'scher Apparat: XV, 18.

ABV 392, 2 („The Nikoxenos Painter"); Add^{2} 103. – Levezow, Verzeichnis 1834, 135 f. (Nr. 684). – Gerhard, Bildwerke 1836, 222 (Nr. 684). – Furtwängler 1885, 338 f. Taf. I (Graffito). – Hackl, Merkantile Inschriften 1909, 34 (Nr. 309). – Beazley, Sketch 1928, 48 (Nr. 2). – Neugebauer 1932, 47. – H. Bloesch, JHS 71, 1951, 38 (Canoe Potter Nr. 5). – A. Peschlow-Bindokat, JdI 87, 1972, 77 Abb. 4; 145 (V 39). – E. E. Bell, The Attic Black-figured Vases at the Hearst Monument, San Simeon (1977) 84. – Johnston, Trademarks 1979, 73 Type 8A (Nr. 2) 187; Johnston, Addenda 2006, 47 (die CVA Angabe gehört zu Nr. 5). – M. R. Wójcik, Museo Claudio Faina di Orvieto. Ceramica attica a figure nere (1989) 249 (zu Nr. 125). – Kunze-Götte, Kleophrades-Maler 1992, 31. 34. 65 Anm. 67; 157 Abb. 3. – E. M. Langridge, The Eucharides Painter and His Place in the Athenian Potters' Quarter (1993) 291. 465 f. (NA2) Taf. 96 rechts (Maler von Neapel RC 192). – LIMC VII (1994) 783 s. v. Sisyphos I Nr. 8 Taf. 564 (J. H. Oakley). – LIMC VIII Suppl. (1997) 972 s. v. Persephone Nr. 282; 976 (G. Güntner). – A. Backe, Die Stiere des Zeus (2006) 33 Abb. 22; 46 (Nr. 22). – J. Pohlenz in: K. Schade – S. Altekamp (Hrsg.), „Zur Hölle!" Eine Reise in die antike Unterwelt, Ausstellungskatalog Berlin (2007) 95–97 (Nr. 21). – R. Schlesier – A. Schwarzmaier (Hrsg.), Dionysos, Verwandlung und Ekstase, Ausstellungskatalog Berlin (2008) 168–170 (Kat. 19) (U. Kästner).

H 44 cm (max) – Dm Körper 29,5–29,8 cm – Dm Fuß 14,5 cm – Dm Lippe 18,4–18,6 cm – Volumen 13,5 l.

Unter dem Fuß zwei große Graffiti: 

Zusammengesetzt. Schulter von B fehlt fast vollständig, Bruchstücke in beiden Bildfeldern am Hals und in der Ornamentzone deutlich sichtbar ausgefüllt und farblich angeglichen. Im Halsornament sind auf beiden Seiten kleinere Partien ergänzt. Die Gefäßform ist gesichert, allerdings ist sie sehr verzogen. Auf B ist die Oberfläche angegriffen, Firnis stellenweise abgelöst, vor allem am Unterkörper der Frauen rechts und der Umgebung sowie am Gefäßfuß. Firnis tiefschwarz und metallisch glänzend; rötliche Brandverfärbung an Dionysos und dem Stierkalb; ebenso am Gefäßfuß darunter. Mehrere kleine Beschädigungen der Oberfläche vor oder während des Brandes, vor allem über der Hand des Sisyphos (leichte Eindellung).

Halsamphora, Standardform. Kein plastischer Ring zwischen Fuß und Gefäßköper. Standarddekoration ohne Mäander in der Ornamentfolge. Hals innen 11 cm gefirnisst (nicht bis zum unteren Rand). Je ein rotes Band am Fuß um den unteren Firnisrand, um den Halsring, auf der Außenkante der Lippe und unter der inneren Lippenkante. Unter dem Strahlenkranz breite tongrundige Zone mit doppeltem Firnisstreifen. Kein Rot im Zungenornament um den Hals.

Darstellungen. A: Unterwelt mit Persephone und Sisyphus. Persephone sitzt auf einem Thron mit Löwenfüßen und Schwanenkopflehne; in der Linken hält sie ein Zepter, in der Rechten hielt sie drei Ähren, von denen nur die Halme erhalten sind. Sie trägt einen langen Ärmelchiton unter dem schräg umgelegten Mantel. Ihr Palast ist durch eine Säule und einen Teil des Architravs mit Regula und Guttae angedeutet. Rechts davon wälzt Sisyphus einen großen runden Stein auf einen schmalen Felsturm, wobei er sich mit dem r. Fuß in einer Spalte abstützt. Sein r. Arm war erhoben, die Linke stützt den Stein von unten (Hand unvollständig geritzt). Er trägt ein kurzes zusammengelegtes Mäntelchen über der l. Schulter. Neben der Säule sprießt ein dünner Stamm aus dem Boden, der sich in lange Ranken teilt, die sich am Bildgrund verbreiten und runde weiße Früchte tragen. Rot: Tupfen auf den Gewändern. Weiß: Streifen für die Felsstruktur, Regula mit Guttae, Früchte, kleine Tupfen auf den Gewändern.

B: Dionysos mit Stierkalb zwischen zwei Mänadenpaaren. Der efeubekränzte Gott im langen Ärmelchiton und schräg umgelegtem Himation steht nach rechts, wendet sich jedoch zurück. In der erhobenen Linken hält er einen von der Seite gesehenen Kantharos, in der Rechten einen Rebzweig, dessen Ranken sich auf dem Bildgrund ausbreiten und mit weißen Trauben behängt sind. Im Hintergrund läuft das Stierkalb mit erhobenem Kopf und geöffnetem Maul nach rechts. Beide Mänadenpaare sind nach rechts gerichtet und sie stehen jeweils so dicht nebeneinander, dass die vordere die hintere weitgehend verdeckt. Nur an den Köpfen, wo die Gesichter durch einen schwarzen Rand getrennt sind, und an den Händen und Füßen wird deutlich, dass es sich um jeweils zwei Frauen handelt. Sie tragen einen langen Chiton mit schräg umgelegtem Mantel darüber. Die Mänade im Vordergrund hat jeweils die Rechte ausgestreckt vor die Brust gelegt, während die übrigen Hände der Paare in Brusthöhe ausgestreckt und erhoben sind und sich kaum zuordnen lassen. Rot: Bartrand des Dionysos, Punkte auf den Efeublättern seines Kranzes, Tupfen auf allen Chitonen und Mänteln, Haarbänder der Mänaden. Weiß: Trauben, Maul der Stierkalbs, Fellzeichnung an seinen Beinen, vereinzelte Punkte und Punktgruppen auf den Gewändern, Punktrand am Chitonsaum der vorderen Frau links. Das Weiß deckt nicht immer die schwarze Grundierung vollständig ab, stellenweise fehlt die Grundierung, wie bei den Trauben. Die Stirnlocken der Frauen sind mit kurzen senkrechten Firnisstrichen aufgehöht; sie haben Firnispunkte in den Augen.

500–490. Leagros-Gruppe, Nikoxenos-Maler (Beazley).

Zur Gruppe und zum Maler: Zur Leagros-Gruppe siehe DNP 6 (1999) 1203 s.v. Leagros-Gruppe (H. Mommsen) mit weiteren Hinweisen. Zum Nikoxenos-Maler: ABV 392f. 395. 696; Para 172; Add² 103; J.D. Beazley, BSA 19, 1912/13, 229–247; EAA V (1963) 489 s.v. Nikoxenos (E. Paribeni); Langridge 1993, 65–81. 288–291. 414–443; zuletzt O.E. Borgers – H.A.G. Brijder, CVA Amsterdam 5, 44f. Taf. 261f. Er ist benannt nach einer Lieblingsinschrift auf einer rf. Amphora panathenäischer Form in Mississippi, Univ.: ARV² 221, 6; CVA Baltimore, Robinson 2 Taf. 24, 1; 25. Der Nikoxenos-Maler hat sowohl die sf. wie die rf. Technik verwendet, allerdings nie auf derselben Vase. Seine sf. Vasen gehören nach ihrem Zeichenstil und der Themenwahl in die Leagros-Gruppe und sind den rf. überlegen. Die sf. Kalpis dieses Malers aus dem Grabhügel der Athener in Marathon, Marathon K 762α: ABV 393, 18; CVA Marathon Taf. 1–3, ist ein wichtiger Anhaltspunkt für die absolute Datierung seines Werkes. Er war der Lehrer des Eucharides-Malers, dessen sf. Vasen so nahe verwandt sind, dass Beazley (ABV 395) auch erwogen hat, sie der gleichen Hand zuzuweisen. Er hat in ABV und Para 13 die sf. HAm der Standardform vom Nikoxenos-Maler zusammengestellt; siehe außerdem San Antonio 86.134.43a, b: H.A. Shapiro – C.A. Picon – G.D. Scott III, Greek Vases in the San Antonio Museum of Art (1995) 112f. (Nr. 55); – New York L 1983.71.1: Langridge 1993, 423 (N20); – Kunsthandel: Royal-Athena Galleries Nr. 73, Art of the Ancient World IX, January 1997, lot 89 (identisch mit Sotheby 6th July, 1995, lot 73?). Langridge 1993 hat die Berliner HAm F 1844 irrtümlich aus dem Werk des Nikoxenos-Malers ausgeschieden und dem von ihr zusammengestellten Werk des Malers von Neapel RC 192 zugewiesen, was sich wohl damit erklären lässt, dass ihr nur die alten dunklen Fotos mit irreführenden Übermalungen zur Verfügung standen. In gereinigtem Zustand erfüllt die Vase genau die Kriterien, die sie selbst als charakteristisch für den Nikoxenos-Maler beschreibt: vor allem die Faltenzeichnung und die Besonderheit des überlappenden Chitonärmels in der Armbeuge, oder die ausgebuchtete Brustlinie und andere Inskriptionen. Eigenartig bei diesem Maler sind auch die Hände mit dem zurückweisenden Gelenkknöchel; vgl. z.B. Brüssel A 200: ABV 392, 7; LIMC II (1984) 278 s.v. Apollon Nr. 766b Taf. 250 (G. Kokkorou-Alewras). Zu dem Stierkalb vgl. Langridge 1993: N12. N13. N17, zu den weißen Trauben: N9. N13. N14. N22, zu Sisyphus: N21. Wenn die Henkelornamente abgebildet sind (N14. N17. N18), entsprechen sie der Berliner HAm F 1844. Schließlich hat F 1844 auch das ausgefallene Graffito, das für die HAm des Nikoxenos-Malers kennzeichnend ist.

Zum Graffito: siehe Johnston 1979 und 2006. Die Kombination der großen Buchstaben mit den Trennungszeichen findet sich ausschließlich bei den sf. Halsamphoren des Nikoxenos-Malers, Johnston 2006 hat 14 Beispiele zusammengestellt; bei zwei oder drei der HAm dieses Malers ist nicht bekannt, ob sie mit einem Graffito versehen waren, und in einem Fall ist nur das Graffito veröffentlicht, der Maler unbekannt (Johnston 2006, Nr. 13), trotzdem liegt es nahe anzunehmen, dass alle sf. Halsamphoren des Niko-

xenos-Malers auf diese Weise für den Export nach Etrurien gekennzeichnet waren.

Zum Töpfer: Bloesch 1951 hat F 1844 dem Kanu-Töpfer zugewiesen. Kunze-Götte 1992, hat im Rahmen der Atalante-Werkstatt die Beipiele von Bloeschs Kanu-Töpfer noch mal genau untersucht und durch weitere Zuschreibungen erweitert; dabei hat sie die HAm F 1844 ausgeschieden, da ihr Profil von denen des Kanu-Typus abweicht. Der breit ausgebauchte Gefäßkörper, der unter den Amphoren des Kanu-Töpfers befremdlich ist, bestätigt ihre Beobachtung.

Zu den Darstellungen. A: Zu Unterweltsdarstellungen siehe W. Felten, Attische Unterweltsdarstellungen (1975). – Zu Persephone: Peschlow-Bindokat 1972, 60–157. – Güntner 1997, 956–978 mit weiteren Hinweisen. – Zu Sisyphus: E. Simon, NüBlA 10, 1993–1994, 31–40; Oakley 1994, 781–787 mit den Quellen und der Lit. Die Darstellung auf F 1844 A lässt sich zuverlässig nach der Amphora desselben Malers in Orvieto ergänzen, Inv. 2805: ABV 392, 1; Wójcik 1989, 248–250 (Nr. 125), bis auf den Kerberos, der auf F 1844 nicht dargestellt war. In der r. Hand hält Persephone nur noch die Halme, die mit drei Ähren ergänzt werden müssen, in der Linken hielt sie ein Zepter. Zum Gegensatz zwischen der strafenden und der Segen spendenden Persephone siehe Peschlow-Bindokat 1972, 76. Sisyphos ist auf F 1844 kleiner und steht weniger aufrecht, aber sonst stimmen seine Haltung sowie die Stilisierung des Abhangs und Felsbrockens überein. Für die attischen Vasenmaler werden Unterweltsthemen erst im letzten Viertel des 6. Jhs. interessant und sie konzentrieren sich vor allem in der Leagrosgruppe (Oakley 1995, Nr. 7–12). Zu den möglichen Gründen hierfür siehe Felten a. O. 44 f. Zur Wiedergabe des Abhangs und des Felsbrockens siehe N. Dietrich, Figur ohne Raum? (2010) 35–37.

B: Dionysos ist hier von zwei ruhig stehenden Frauenpaaren umgeben, wie wir sie in der Leagrosgruppe auch aus dem Gefolge des Apollon kennen, vgl. F 1860, hier Tafel 42, 1; F 1868, hier Tafel 44, 1. Bei F 1844 sind die Frauenpaare weder durch Attribute noch durch ihr Verhalten als Mänaden gekennzeichnet, nur durch ihre Nähe zu Dionysos. Ein ähnliches Frauenpaar im Gefolge des Dionysos findet sich beim Nikoxenos-Maler noch auf der HAm Brüssel A 200: ABV 392, 7; LIMC II (1984) 278 s. v. Apollon Nr. 766 b Taf. 250 (G. Kokkorou-Alewras), wo eine von ihnen eine Fackel hält. Eine fast identische Darstellung wie auf F 1844, mit zwei nach rechts gerichteten Frauenpaaren, kehrt auf der HAm San Simeon, Hearst 5563, wieder: ABV 392, 6; Bell 1977, 21–23 (Nr. 12) Taf. 34–37; dort hält eine der 4 Frauen Krotalen, eine andere eine Fackel; auch Dionysos ist in übereinstimmender Haltung wiedergegeben, aber er wird nicht von einem Stierkalb, sondern wie üblich von einem Ziegenbock begleitet. Das Stierkalb wird vom Nikoxenos-Maler auch in Apollons Gesellschaft dargestellt: auf San Simeon, Hearst s. o. auf der A-Seite; und mehrfach begleitet es Athena: München 1527: ABV 392, 5; CVA 9 Taf. 9, 2; dort ist es ausnahmsweise durch eine weiße Binde am Horn als Opfertier gekennzeichnet; – London B 238: ABV 392, 9; CVA 4 Taf. 58, 2b; – Kunsthandel: Royal-Athena Galleries Nr. 73, Art of the Ancient World IX, January 1997, lot 89.

TAFEL 47

Tafel 47, 1–2. Siehe Tafel 46, 1.

TAFEL 48

Tafel 48, 1–2. Siehe Tafel 46, 2.

TAFEL 49

Tafel 49, 1–2. Siehe Tafel 46, 3.

TAFEL 50

Tafel 50, 1–2. Siehe Tafel 46, 4.

TAFEL 51

Tafel 51, 1. Siehe Tafel 46, 1.

Tafel 51, 2. Siehe Tafel 46, 2.

Tafel 51, 3. 5. Siehe Tafel 46, 3.

Tafel 51, 4. Siehe Tafel 46, 4.

KLEINE HALSAMPHOREN

TAFEL 52

Tafel 52, 1. 3. Tafel 53, 1. 3. Farbtafel 4, 1. Beilage 11, 2.

F 1847. Aus Tarquinia (Corneto). Früher Slg. Dorow und Magnus, 1831 erworben.

Zeichnung Gerhard'scher Apparat: IX, 17.

ABV 320, 2 („The Three-line Group"). – Levezow, Verzeichnis 1834, 138 (Nr. 690). – Gerhard, Bildwerke 1836, 224 (Nr. 690). – Furtwängler 1885, 341. – G. Loeschcke in: Bonner Studien, Aufsätze aus der Altertumswissenschaft. Reinhard Kekulé gewidmet (1890) 252 (VII, b). – A. D. Corey, De amazonum antiquissimis figuris (1891) 79. – Neugebauer 1932, 47. – M. Pallottino, MonAnt 36, 1937, 37 Anm. 3; 271 (Nr. 168 in der Anm.). – D. von Bothmer, Amazons in Greek Art (1957) 81 (Nr. 106). – Bisher nicht abgebildet.

H 28,7 cm – Dm Körper 18,9 cm – Dm Fuß 10,5–10,6 cm – Dm Lippe 13,7 cm – Volumen 3,5 l.

Außer einem angesetzten Lippenfragment und geringfügigen Ausbesserungen an Lippe und Hals vollständig und ungebrochen. Oberfläche gut erhalten, nur am Helm des l. Reiters auf A abgeplatzte Partien, Kratzer über dem Gesicht des Jünglings hinter dem Pferd auf B; Weiß teilweise abgerieben. Im Inneren des Gefäßköpers und unter dem Fuß versintert. Intensiv rötlicher Tongrund, teilweise streifig grau, besonders im Ornament links von B. Firnis teilweise metallisch verfärbt, vor allem die A-Seite, der l. Jüngling auf B und der Gefäßfuß.

Kleine Halsamphora, Standardform. Sehr sorgfältige Töpferarbeit. Der Hals ist auffallend weit und die Henkelbögen niedriger als gewöhnlich. Über dem Strahlenkranz linksgerichteter Schlüsselmäander und stehender Lotosknospenfries, von jeweils drei Firnislinien begrenzt. Henkelornament des Hängetypus. Rot: im Halsornament Kelch und Mittelblatt der Lotosblüten, Kern der Palmetten, jede zweite Zunge um den Halsansatz (direkt auf dem Tongrund), Fuß- und Halsring (zum Teil über Firnis). Je ein roter Streifen auf der äußeren und inneren Lippenkante und innen unter der Kehlung, an der oberen Fußkante und in der Mitte der waagerechten Fläche. Verwendung der Relieflinie im Halsornament, im Zungenfries und im Lotosknospenfries.

Darstellungen. A: Amazonomachie. Zwei Reiter, ein Grieche links und eine Amazone rechts kämpfen über einer gefallenen Amazone gegeneinander; die sich aufbäumenden Pferde überschneiden sich mit den erhobenen Vorderbeinen. Der Grieche hält in der gesenkten Rechten eine Lanze stoßbereit, in der Linken die Zügel und die zweite Lanze. Bei der Amazone sind die Arme vertauscht, so dass sie mit der Linken im Hintergrund die stoßbereite Lanze führt, mit der Rechten im Vordergrund die Zügel und die zweite Lanze hält (ihre Hand fasst in der Ritzung um die Lanze, in der weißen Übermalung ist sie jedoch höher ausgeführt und hält nur die Zügel). Die gefallene Amazone ist nach hinten gesunken, stützt sich noch mit dem r. Arm, und hält den Schild, mit einem Dreifuß als Zeichen, über ihren Körper. Beide Amazonen tragen einen Chiton, einen Brustpanzer und einen attischen Helm. Die berittene Amazone hat außerdem noch ein Schwert umgehängt. Der langhaarige und bärtige Hoplit trägt Chiton, Brustpanzer, Beinschienen und einen korinthischen Helm. Rot: Pferdeschweife, Faltenbahnen an den Chitonen des Hopliten und der gefallenen Amazone, Chiton der reitenden Amazone, Bänder um die Helme der Amazonen, Schildrand und Panzerrand der gefallenen, Abschnitte am Helmbusch der berittenen Amazone. Weiß: Schwertriemen, Schildzeichen, Helmbusch des Griechen, Schwertgriff, Ortband und oberer Rand der Scheide, Punktreihe am Panzerrand des Griechen, senkrechte Punktreihe auf dem Panzer der gefallenen, auf beiden Helmbuschträgern und am Chitonrand der berittenen Amazone. Einzelne Punkte auf den Zügeln, Punktrosetten am Chiton der gefallenen, Pferdezähne.

B: Jünglinge mit zwei Pferden vor einem sitzenden Alten. Die beiden Pferde in der Mitte haben geritzte Schmuckbänder und werden von einem Jüngling in kurzem Himation mit zwei Speeren geführt. Vor ihnen sitzt ein weißhaariger Mann in langem Himation auf einem Klappstuhl und hält einen Stab. Hinter den Pferden steht ein Jüngling mit grüßend erhobener Hand, das kurze Himation schräg umgelegt. Rot: Streifen auf den Mähnen, Stoffbahnen an allen Mänteln, Stirnhaar der Jünglinge, breite Ringe um die Brustwarzen des Linken. Weiß: Haare und Bart des alten Mannes, Punkte in den geritzten Kreuzchen auf seinem Mantel; Punktgruppen und -kränzchen auf den schwarzen Mantelbahnen der Jünglinge; Pferdezähne und einzelne Punkte an den Trensen und Zügeln.

Um 520. Three-line-Gruppe (Beazley).

Zur Gruppe: ABV 320 f. 693 f. 700; Para 140. 317 f.; Add² 86 und BAPD (bei den Nummern 6224 und 10075 handelt es sich um dieselbe Amphora); A. Clark, CVA Malibu 1, 30 zu Taf. 30, 1–2 mit weiteren Zuweisungen. Siehe außerdem die HAm Heidelberg 72/3, A: Parisurteil, B: Kampf zwischen Theseus und Minotauros gerahmt von einem Mädchen und einem Jüngling (unveröffentlicht); und F 1848, hier Tafel 34, 1 (Nähe). – Die Three-line-Gruppe besteht in ihrem Kern aus kleinen, sorgfältig getöpferten Amphoren mit einem auffallend weiten Hals, dünnen dreigliedrigen Henkeln, die in einem niedrigen weiten Bogen geführt sind, und einem flachen Scheibenfuß. Nach den Detailformen, soweit sie veröffentlicht sind, lassen sich diese Amphoren jedoch nicht unbedingt einem einzigen Töpfer zuweisen. Die Dekoration ist sehr einheitlich: Die gegenständige Lotosblüten-Palmetten-Kette am Hals ist meist etwas mager und hat keulenförmige Palmettenblätter. Die Ornamente über dem

Strahlenkranz, ein nach links orientierter Schlüsselmäander und darüber ein Lotosknospenfries mit besonders dicht stehenden Knospen, werden von jeweils drei Firnislinien eingefasst, denen die Gruppe ihren Namen verdankt. Bei dem Henkelornament (Standardtypus) sind die Ranken meist sehr steil, nahezu senkrecht geführt, und in die Mittelraute ist ein Punkt gesetzt. Alle diese Merkmale kommen auch in anderen Werkstätten vor, sind aber in ihrer Kombination für die Gruppe kennzeichnend. In den Figurenbildern fällt eine Neigung auf zu altmodisch faltenlosen Peploi mit verschiedenen Karomustern, zu eingeschlagenen Enden bei den Mantelteilen, die über die Schulter oder den Arm herabhängen, zu Oberschenkelschienen, zu sitzenden Figuren und zu verschiedenen Lieblings- und anderen Inschriften. Charakteristische Beispiele sind die Amphoren ABV 320, 1–2. 5–7; Para 140, 6bis und die HAm Heidelberg 72/3 s.o. Beazley (ABV 320) schreibt: „The drawing sometimes recalls the Lysippides Painter"; vgl. z.B. die Sch München 2080: ABV 256, 22 (Lysippides Painter); CVA 13 Taf. 10–11, FarbTaf. 3, mit Berlin F 1841: ABV 320, 6; hier S. 130f. Beilage 27; – oder die Hy Florenz 3790: ABV 260, 30 (Manner of the Lysippides Painter); H.A. Shapiro, Art and Cult under the Tyrants in Athens (1989) Taf. 24 a–b, mit der HAm Rom, Villa Giulia: A Passion for Antiquities, Ancient Art from the Collection of Barbara and Lawrence Fleischman, The J. Paul Getty Museum (1994) 83–86 Nr. 35.

Durch zahlreiche Neuzuweisungen wurde die Gruppe erweitert und mit verschiedenen Malern in Verbindung gebracht. Schon von Bothmer und Beazley (ABV 700 zu p. 479; Para 141) haben einen Zusammenhang mit dem Edinburgh-Maler festgestellt; – E. Kunze-Götte, CVA München 9, 69 zu Taf. 60, 1, mit dem Chiusi-Maler; dieser Zusammenhang wird m.E. durch die Übereinstimmung der Brettspieler auf der kleinen HAm der Three-line-Gruppe, New York, Theodorakopoulos (Para 140, 6 ter) mit denen auf der BAm des Chiusi-Malers, Berlin V.I. 1962.28 (CVA 5 Taf. 10, 1) bestätigt. – A. Clark, CVA Malibu 1, 30 zu Taf. 30, 1–2, betont die Verwandtschaft mit der Medea-Gruppe. – F. Utili, CVA Mannheim 2, 19 zu Taf. 8 rechnet eine Amphora des Bareiss-Malers zur Three-line-Gruppe. – Der Maler von F 1847 ist zweifellos derselbe, der auch die HAm der Three-line-Gruppe München 1502 A: ABV 321, 10; CVA 8 Taf. 379, mit Reiterkämpfen bemalt hat. Diese ist kleiner (22 cm), hat höhere Henkelbögen und eine weniger ausgeprägte Schulter; auch die Ornamente sind vereinfacht und die Zeichnung flüchtiger, aber die Reiterkämpfe verraten in jedem Detail dieselbe Hand.

Zu den Darstellungen. A: Das Kampfschema steht, nach Loeschcke 1890, in der Tradition der Pferdebändigerszenen mit zwei sich gegeneinander aufbäumenden Pferden, vgl. hier zu F 1829 B, Tafel 16. Als Kampf zweier berittener Krieger über einem Gefallenen ist es erst seit dem Jahrzehnt 530–520 v.Chr. belegt; das früheste Beispiel scheint auf der Amphora des Schaukel-Malers Malibu 86.AE.64: Para 134, 21: CVA Malibu 1 Taf. 7, 1, erhalten zu sein; siehe Ch. Ellinghaus, Aristokratische Leitbilder – demokratische Leitbilder (1997) 82. Gleichzeitig wird dieses Schema auch für den Amazonenkampf verwendet, siehe von Bothmer 1957, 80–82; – außerdem HAm Ragusa, Museo 6525 (früher Slg. Purrmann): Para 141, 5 (Medea-Gruppe); K. Schauenburg, JdI 76, 1961, 62 Abb. 15–17; – verschollen, früher Slg. Peiresc: M. Flashar (Hrsg), Europa à la grecque – 1798. Vasen machen Mode (1999) 14 Abb. 2. Auf der oben genannten HAm München 1502 A, mit übereinstimmender Darstellung, hat derselbe Maler die Gegner inschriftlich als Achill und Penthesilea bezeichnet. Diese Benennung kann nicht ohne weiteres auf die Kämpfenden von F 1847 übertragen werden, da die Darstellung des Achill als Reiter der Überlieferung widerspricht und auf der Münchener Amphora einzigartig ist. Zur Unterscheidung von Lanze und Speer siehe M. Schäfer, Zwischen Adelsethos und Demokratie (2002) 63–65.

B: Das Motiv des Pferdeführers wurde seit den Bildschöpfungen des Exekias (F 1720 B, hier Tafel 32, 2; 33, 3–4; Farbtafel 3, mit Kommentar; und der Vatikanamphora: ABV 145, 13; E. Simon, Die griechische Vase [1976] Taf. 74) sehr beliebt, vor allem für Abschiedsszenen, siehe A.B. Spieß, Der Kriegerabschied auf attischen Vasen der archaischen Zeit (1992) 64–66. 69f. 230f. 235f. (die Beispiele lassen sich vermehren; bei den Nummern B 245 und B 277 gehören die Pferdeführer allerdings zu den Anschirrungsszenen der Hauptseite). Es gibt jedoch auch zivile Pferdeführer in verschiedenen Varianten, siehe z.B. Villa Giulia 24998: ABV 255, 9 (Lysippides-Maler); BCH 102, 1978, 57 Abb. 8; – Malibu, Getty Museum 86.AE.79: CVA 1 Taf. 32, 3; – St. Petersburg, Hermitage B.69.157: CVA 3 Taf. 26; siehe auch E. Böhr, Der Schaukelmaler (1982) Taf. 22 A und 76 B. Ungewöhnlich ist bei F 1847, dass der Jüngling zwei Pferde führt; hierzu vgl. London B 274: ABV 272, 95; J. Burow, Der Antimenesmaler (1989) Nr. 103 Taf. 102 B. Der sitzende Mann im Mantel vor den Pferden ist schon von den frühen Ausfahrtszenen bekannt, vgl. W. Wrede, AM 41, 1916, 270–277. Der gezackte Zierriemen um Hals und Schultern der Pferde hat seine Vorbilder auch bei Exekias, siehe Moore, Horses 1971, 393–395; vgl. F 1720, hier Tafel 32, 2; 33, 3–4; Farbtafel 3.

Tafel 52, 2. 4. Tafel 53, 2. 4. Beilage 11, 3.

Inv. 32075. Früher Slg. Helfferich, Berlin, 1954 erworben.

K.A. Neugebauer (Hrsg.), Antiken in deutschem Privatbesitz (1938) 38 (Nr. 158) Taf. 66. – Auktionskatalog Gerd Rosen, Berlin, 26. Mai 1954, Nr. 2782 (n.v.). – Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung ^{3}(1957) 87f. Abb. 48; 116 Nr. 10 (E. Rohde). – Brommer, VL ^{3}1973, 119 (Nr. 6) (Inventarnummer verschrieben). – E. Rohde, FuB 20/21, 1980, 55f. Abb. 16–17.

H 30,6 cm – Dm Körper 21,3–21,5 cm – Dm Fuß 11,7 cm – Dm Lippe 15–15,4 cm – Volumen 4,75 l.

Unter dem Fuß breite rote Pinselstriche, kein erkennbares Dipinto.

Zusammengesetzt, vollständig erhalten. Brüche und kleine Fehlstellen ausgefüllt und farblich angeglichen. Tongrund in der r. Hälfte von A verfärbt. Rot und Weiß nur noch in Spuren sichtbar. Firnis nicht gleichmäßig dicht aufgetragen, teilw. durchscheinend, teilw. blasig.

Kleine Halsamphora, Standardform. Sehr ausladend.

Standarddekoration in nachlässiger Ausführung; das freie Band unter der Standlinie fehlt, stattdessen schmales Hakenband zwischen zwei und drei Firnislinien. Halsornament und Henkelornamente ungewöhnlich grob und ganz ohne Ritzung und Zusatzfarben. Verwendung der Relieflinie für die Bögen im Halsornament und im Lotosknospenfries sowie zwischen den Zungen auf der Schulter. Fuß- und Halsring rot (teilw. direkt auf dem Tongrund); je eine rote Linie unter der oberen Fußkante an der äußeren und inneren Lippenkante sowie innen unter der Lippenkehle. Jede zweite Zunge im Zungenfries rot (direkt auf dem Tongrund).

Darstellungen. A: Herakles im Kampf mit dem Löwen zwischen Iolaos links und Athena rechts. Herakles würgt den Löwen mit dem l. Arm, den er um dessen Hals geschlungen hat, während er mit der Rechten die l. Vorderpranke festhält. Der Löwe packt mit der r. Vorderpranke Herakles' Schulter und schlägt mit der r. Hinterpranke nach seinem Knie. Herakles hat sein Schwert umgegürtet, sein mit Pfeilen gefüllter Gorytos liegt mit geöffneter Klappe auf dem Boden zwischen seinen Beinen. Iolaos trägt seinen kurzen Mantel wie ein Schutzschild um den l. Arm geschlungen; hinter seinem Rücken wird die Schwertscheide sichtbar; in der Rechten hält er die Keule des Herakles bereit (die Palmetten hinter seinem r. Arm und Bein sind vorher gemalt und scheinen durch den dünnen Firnis hindurch). Athena entfernt sich zurückblickend nach rechts. Sie trägt einen faltigen Chiton unter einem engen Ependytes und eine geschuppte Aegis mit Schlangensaum. Ihr Schild, mit einem Dreifuß als Zeichen, ist im Profil so dargestellt, dass man schräg hineinsehen kann; der sehr langen, schräg gehaltenen Lanze fehlt die Spitze. Athena reicht weit in den Bereich des Henkelornaments, so dass der Maler bei der oberen Ranke die zweite Volute und die Palmette weggelassen hat, ebenso wie die waagerechte Lotosknospe in der Mitte. Nach diesem Befund waren die Figurenbilder vorgezeichnet, denn die Henkelornamente sind vorher ausgeführt worden s. o. Rot: Löwenmähne und -zunge, Stirnhaar und Bärte der Männer, Bahnen am Mantel des Iolaos und am Chiton der Athena, Punkte am Schildrand. Weiß: Schildzeichen, Gebiss und Bauchstreifen des Löwen, Löwenkrallen auf der Schulter des Herakles, Schwertriemen des Herakles und Iolaos, Punktgruppen am Chiton der Athena und am Mantel des Iolaos, Punktreihe auf dem Helmbuschträger.

B: Wendendes Gespann im Kampf. Die Pferde galoppieren nach links über einen gefallenen Bogenschützen in ‚skythischer' Tracht hinweg. Von links greift ein Hoplit mit gefällter Lanze an. Er ist mit einem Brustpanzer über dem Chiton, Beinschienen, Oberschenkelschienen, korinthischem Helm, Rundschild und Schwert gerüstet. Sein Gefährte, der Bogenschütze, ist nach hinten gestürzt, hält sich aber noch über dem Boden indem er sich auf den ausgestreckten l. Arm und das r. Bein stützt, während sein Auge schon geschlossen ist. Er trägt ein Trikot mit langen Beinen und Ärmeln, das mit Paaren von kurzen Ritzlinien verziert ist, eine ‚Skythenmütze' mit langer steifer Spitze und einen Gorytos. In dem Wagen mit spitzoval verkürzten Rädern steht der Lenker mit einem böotischen Schild an der Seite, das eine Doppelblüte als Zeichen hat, und mit einer Lanze ohne Spitze. Neben ihm im Hintergrund steht ein Hoplit im Wagen, von dem nur ein Teil des korithischen Helms und seine beiden Lanzen (ohne Spitzen) sichtbar sind. Die Darstellung reicht auf beiden Seiten so weit in das Henkelornament hinein, dass der Maler an den unteren Ranken jeweils die zweite Volute und die Palmette weggelassen hat. Rot: Brustgurte, Mähnen und Stirnschopf der Pferde, Streifen auf dem Schweif des l. Beipferds, Helmpartie des l. Hopliten und Bahnen an seinem Chiton, Rand des böotischen Schildes. Weiß: Gekreuzte Gurte über der Brust des l. Hopliten, Punktgruppen an seinem Chiton, je ein Punkt in den Voluten der Oberschenkelschienen, Palmetten an den Enden des Schildbandes, Punktreihe auf dem Buschträger, Blessen auf der Stirn der beiden Deichselpferde, Anhänger an den Brustgurten, Punkte auf den Trensen und Zügeln, Schildzeichen des Wagenlenkers.

Um 520.

Zur Werkstatt: Es besteht eine Diskrepanz zwischen den detaillierten Darstellungen und den sehr groben Ornamenten. Zum Henkelornament vgl. Göttingen K 225: CVA 3 Taf. 25. Der Doppelwinkelfries unter der Bildzone ist bei einer spätsf. Halsamphora ein sehr ungewöhnliches Ornament, auf früheren Gefäßen ist er jedoch nicht ganz selten: z. B. auf Sianaschalen des Heidelberg-Malers, siehe H. A. G. Brijder, Siana Cups II (1991) 350 Abb. 89a–b; 373 Abb. 94a–b; z. B. Taf. 122. 137a–b; oder beim Amasis-Maler, siehe von Bothmer, Amasis Painter 1985 Nr. 24. 25. 41; vgl. auch London B 208: ABV 260, 29 (Art des Lysippides-Malers); Schefold, GuH 1978, 55 Abb. 59.

Zu den Darstellungen. A: Zum Herakles-Löwenkampf siehe hier zu F 1720, Tafel 31. Auch im Kampfschema von Inv. 32075 ist das Vorbild des Exekias noch deutlich erkennbar, aber die Komposition ist in Bewegung geraten und die Spannung hat sich gelöst. Die Bekleidung der Athena mit einer glatten, vorzugsweise karierten Ependytes über einem faltenreichen Chiton ist für den Andokides-Maler bezeichnend, der fast alle seine Athenafiguren auf diese Weise ausstattet, siehe z. B. E. Simon, Die griechischen Vasen (1976) Taf. 82. 87. 90. Sie sind allerdings nie in einer gedrehten Haltung wie auf unserer Amphora wiedergegeben; zu dieser Haltung vgl. z. B. die beiden Amphoren des Longnose-Malers Würzburg L 203: ABV 328, 6; Langlotz, Würzburg 1932 Taf. 43; und München 1412: ABV 328, 9; R. Wünsche (Hrsg.), Herakles – Herkules, Staatliche Antikensammlungen München (2003) 79 (10.29).

B: Zum wendenden Viergespann siehe hier zu F 1714, Tafel 27, 3. Zum Kampfmotiv, das im Kreis des Antimenes-Malers beliebt wird, vgl. z. B. Berlin F 1896: ABV 277, 11; CVA 7 Taf. 17–18; oder Kyoto, Slg. Hashimoto, CVA Japan 2 Taf. 6. Zum Bogenschützen in ‚skythischer' Tracht vgl. hier zu F 1851 B, Tafel 40, 1.

TAFEL 53

Tafel 53, 1. 3. Siehe Tafel 52, 1. 3.

Tafel 53, 2. 4. Siehe Tafel 52, 2. 4.

DECKEL

Die bedeutende Rolle, die ein Deckel für die Architektur der Vase haben kann, hat D. von Bothmers geniale Entdeckung des originalen Deckels der Berliner Andokidesamphora gezeigt: BerlMus 14, 1964, 38–42; idem in: H. A. G. Brijder – A. A. Drukker – C. W. Neeft (Hrsg.), Enthousiasmos, FS J. M. Hemelrijk (1986) 83–91; siehe auch M. Denoyelle, Chefs-d'œuvres de la céramique grecque, Louvre (1994) 82 f. (Nr. 36); CVA München 4 Taf. 173; H. Bloesch, AntK 5, 1962, 18–29. Zugleich hat von Bothmer aber auch beschrieben wie außerordentlich schwierig, ja hoffnungslos es ist, die über Jahrhunderte verstreuten Deckel den richtigen Amphoren zuzuweisen. Schon in der Antike wurden Amporendeckel ausgetauscht oder ersetzt, wie der Affecterdeckel F 1860a, hier zu Tafel 54, 5, auf einer Amphora der Leagros-Gruppe beweist. Die in ihrer Sorgfalt leicht erkennbaren Deckel des Affecter können stellvertretend für die Schicksale anderer Deckel zeugen. Von den 11 bekannten Deckeln dieses Meisters liegen drei auf Affecteramphoren, für die sie offenbar nach Maß angefertigt worden sind, siehe H. Mommsen, Der Affecter (1975) Nr. 14. 85. 91. Zwei liegen ebenfalls auf Affecteramphoren, für die sie aber zu klein sind: Mommsen Nr. 35 mit Nr. 116; CVA Bochum 1 Taf. 25 Beil. 8. Die übrigen 6 Affecterdeckel sind isoliert wie Nr. 114 oder liegen auf Amphoren anderer Maler, Mommsen Nr. 112. 113. 115. 117 und F 1860a, hier Tafel 54, 5, teilweise seit Jahrhunderten wie Nr. 115 oder F 1860a.

Am häufigsten sind maßgefertigte Deckel bei den repräsentativen Bauchamphoren des Typus A, während es bei den Halsamphoren und den Bauchamphoren des Typus B offenbar weniger darauf ankam, wie weit der Deckel das Gesamtbild des Gefäßes mitbestimmt hat. Bezeichnend ist hierfür, dass die Deckel seit etwa 530 v. Chr. zum größten Teil einen Einheitstypus vertreten, der sowohl für Halsamphoren wie für Bauchamphoren verwendet wurde, vgl. CVA Zürich 1, 23 zu Taf. 16, 1–2, wo H. P. Isler eine Hals- und eine Bauchamphora mit dem zugehörigen Einheitsdeckel zitiert. Der flache Einheitsdeckel hat einen Knauf in Form eines Granatapfels, eine Efeuranke am Deckelrand, eine schwarze Zone auf der ansteigenden Fläche und meist einen Strahlenkranz um den Knaufansatz, siehe hier Tafel 54, 2–4. Eine häufige Variante ist die Dekoration mit konzentrischen Ringen über der Efeuranke, siehe hier Tafel 54, 1. 7.

Deckel mit Granatapfelknauf gibt es spätestens seit der Mitte des 6. Jhs. und zwar etwa gleichzeitig bei Amasis, siehe von Bothmer, a. O. 1986, beim Affecter, s. o., in der E-Gruppe (Töpfer Exekias), siehe H. Mommsen, CVA Beiheft I 2002, 29–36, und in der Werkstatt des BMN-Malers, siehe H. Mommsen, Der Affecter (1975) Taf. 140 und Beil. V. In dieser Zeit sind die Formen und die Dekoration der Deckel noch sehr vielfältig, eine einheitliche Form und Bemalung setzt sich erst im Werk des Exekias durch, der ihn unverändert für Bauchamphoren wie für Halsamphoren verwendet, siehe E. A. Mackay, Tradition and Originality: A Study of Exekias (2010) Taf. 4. 22. 28. 76. Danach etabliert sich der Einheitstypus mit geringen Variationen auch in anderen Werkstätten.

TAFEL 54

Tafel 54, 1. Beilage 12, 1.

ex F 1699

Auf der Unterseite: AK. 633 – mit Bleistift: 1699 – 1623 (?)

Neugebauer 1932, 41.

H 8 cm – Dm 19,8 cm.

Rand angeschlagen, sonst ungebrochen. Verkratzt und versintert.

Amphorendeckel mit Granatapfelknauf. Kaum wahrnehmbarer Absatz zum Rand, der mit einer Efeuranke bemalt ist, Mittellinie in verdünntem Firnis. Auf der schrägen Deckelfläche sechs Firnisringe in etwa gleichen Abständen (nach oben werden sie etwas weiter). Granatapfel gefirnisst, unterstes Viertel tongrundig. Rot (direkt auf dem Tongrund): Randkante, dünne Linie unmittelbar unter dem Absatz zum Rand, waagerechte Fläche der Bekrönung (?).

Zweite Hälfte 6. Jh.

Zur Zugehörigkeit: Gerhard, Neuerworbene Denkmäler III 1846, 11 f. (Nr. 1700), und Furtwängler 1885, 236–238, erwähnen bei F 1699, hier S. 106–109 Beilage 14, 3 keinen Deckel, der demnach erst später mit dieser Amphora, deren Nummer er trägt, in Verbindung gebracht worden ist, so bei Neugebauer 1932. Er liegt in den alten Aufnahmen auf dieser Bauchamphora und erscheint daher auch in allen Publikationen, in denen das ganze Gefäß abgebildet ist, siehe Beilage 15. Man sieht auf den Fotos deutlich, dass der Deckel zu klein für diese Amphora ist (um 1,2 cm). Er entspricht auch nicht den erhaltenen Deckeln auf drei Bauchamphoren der E-Gruppe, die sehr genau passen, siehe H. Mommsen, CVA Beiheft I 2002, 29–34, und sich auch mit ihrer kunstvollen Bemalung (Tierfriese und ein Jagdfries) von dem vorliegenden Deckel unterscheiden. – Der Größe nach könnte der Deckel zu F 1845 gehören: CVA Berlin 5, 43–45 zu Taf. 29, 3; Beil. E, zu der Levezow, Verzeichnis 1834, 129 f. (Nr. 665); Gerhard, Bildwerke 1836, 214 f. (Nr. 665); und Furtwängler 1885, 339, einen Deckel erwähnen. Auch in einer zwischen 1831 und 1833 entstandenen Zeichnung, einem Porträt Dorows mit dieser Amphora, trägt sie einen Deckel, siehe O. Dräger, Berichte aus dem LVR-LandesMuseum Bonn 2011 (1), 20–22 und Umschlag. Allerdings kommt F 1845 aus der Slg. Dorow und Magnus, während der Deckel nicht mit DM gekennzeichnet ist.

Comparanda: Deckel mit Ringen und einer Efeuranke am Rand sind eine geläufige Variante des Einheitstypus, der von den drei folgenden Deckeln vertreten wird, hier Tafel 54, 2–4. Gewöhnlich sind es allerdings weniger Ringe und breitere, siehe z. B. Beazley – Magi, RG 1939, 39 Taf. 18 Nr. 33; CVA Louvre 5 Taf. 58; M. R. Wójcik, Museo Claudio Faina di Orvieto. Ceramica attica a figure nere (1989) 364–368 (Nr. 202–207); CVA Leiden 1 Taf. 50, 7–8; CVA Amsterdam 5 Taf. 258, 3–4 mit weiteren Hinweisen. Der Knauf kann tongrundig, schwarz oder geringelt sein. Ein Deckel dieser Art im Fundzusammenhang mit der zugehörigen HAm: A. M. Moretti Sgubini, Veio, Cerveteri, Vulci. Mostra Roma, Villa Giulia (2001) 242 f. Zu sechs Ringen und mehr vgl. z. B. J. Burow, Der Antimenesmaler (1989) 82 f. (Nr. 27) Taf. 31 d; CVA Louvre 5 Taf. 58, 11; CVA Toledo 1 Taf. 15, 4; CVA Harrow Taf. 8, 3. Bei dem Berliner Deckel sind die Ringe besonders schmal.

Tafel 54, 2. Beilage 12, 2.

F 1871 a. Aus Tarquinia (Corneto). Früher Slg. Dorow und Magnus, 1831 erworben.

Auf der Unterseite: AK. 638 – D. M. 47 – 1871

Levezow, Verzeichnis 1834, 145 f. (Nr. 705). – Gerhard, AV IV 1858 Taf. 265, 4. – Furtwängler 1885, 360.

H 6,5 cm – Dm 19, 5 cm.

Randfragment angesetzt. Zwei kleine Absplitterungen ergänzt. Sprung im Strahlenkranz. Firnis größtenteils matt.

Amphorendeckel mit Granatapfelknauf. Der Deckelknauf ist hohl und mit einem Loch zur Deckelunterseite offen. Der Rand ist nicht plastisch abgesetzt, nur in der Bemalung mit einer Efeuranke abgehoben, Mittellinie in verdünntem Firnis. Darüber breite Firniszone, oben und unten von einem schmalen tongrundigen Ring unterbrochen. Strahlenkranz um den Knaufansatz. Knauf gefirnisst bis auf die waagerechte Fläche der Bekrönung. Rot (direkt auf dem Tongrund): Randkante, ein Streifen auf dem Ring um den Knaufansatz, waagerechte Fläche der Bekrönung. Am oberen und unteren Rand der breiten Firniszone je zwei dünne rote Linien.

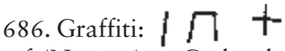
Zweite Hälfte 6. Jh.

Zur Zugehörigkeit: Die Halsamphora F 1871: Gerhard, AV IV 1858 Taf. 265, 3–4, gehört zu den Kriegsverlusten, so dass wir nicht nachprüfen können, wie gut der Deckel passt. Bei Gerhard, Bildwerke 1836, 229 (Nr. 705) ist kein Deckel erwähnt, aber bei Levezow 1834 und Furtwängler 1885 („Mit zugehörigem Deckel"), und bei Gerhard 1858 ist die Amphora mit einem Deckel abgebildet. Er stammt wie die HAm F 1871 aus der Slg. Dorow und Magnus.

Comparanda: Die Deckelform und Bemalung entspricht dem Einheitstypus, der in verschiedenen Varianten bis zum Ende der sf. Keramik die vorherrschende Form bleibt, s. o. S. 102, Einleitung. Eng verwandt mit F 1871 a ist z. B. der Deckel: M. Iozzo, La Collezione Astarita II, 1. Ceramica attica a figure nere (2002) 197 (Nr. 279) Taf. 137.

Tafel 54, 3. Tafel 55, 3–4. Beilage 12, 6.

F 1686 a

Auf der Unterseite: zu 626 – F 1686. Graffiti: 

Levezow, Verzeichnis 1834, 110 f (Nr. 626). – Gerhard, Bildwerke 1836, 198 f. (Nr. 626). – Furtwängler 1885, 224 f.

H 7,2 cm – Dm 18,5 cm.

Rand angeschlagen. Kratzer in der schwarzen Fläche. Kleine Partie des Granatapfelknaufs ergänzt. Partie des Steges auf der Unterseite angesetzt.

Amphorendeckel mit Granatapfelknauf. Auf dem abgesetzten Rand Efeuranke mit flüchtigen Blättern, Mittellinie in verdünntem Firnis, Außenkante tongrundig. Die ganze schräge Oberfläche ist gefirnisst. Der schräge Ring zwischen Knauf und Deckel ist nach unten durch eine geritzte Linie begrenzt. Granatapfelknauf schwarz, Bekrönung tongrundig (keine sicheren Spuren von Rot oben drauf). Rot: Breiter Streifen auf dem Ring zwischen Knauf und Deckel (teilweise direkt auf dem Tongrund), je ein dünner Ring im oberen Drittel und am unteren Rand der gefirnissten Fläche.

Zweite Hälfte 6. Jh.

Zur Zugehörigkeit: Bei Levezow 1834, Gerhard 1836 und Furtwängler 1885 ist die BAm F 1686 mit Deckel beschrieben, siehe hier zu Tafel 8, 1. Sie wurde bis vor kurzem auch mit dem vorliegenden Deckel, der ihre Nummer trägt, abgebildet. Der Dm des Deckels ist jedoch erheblich kleiner (ca. 2,4 cm) als der Dm der Amphorenlippe; außerdem kommt die Amphora aus der Slg. Dorow und Magnus und ist auf der Unterseite mit ‚D M' gekennzeichnet, während der Deckel dieser Kennzeichnung entbehrt. Beim Maler von Berlin 1686 hat m. W. nur die BAm im Kunsthandel (Para 129, 14 bis; MuM Sonderliste G, Nov. 1964, Nr. 2; vgl. M. Recke, Gewalt und Leid [2002] 12 Anm. 34) einen zugehörigen Deckel, der jedoch von F 1686 a grundverschieden ist.

Zu den Graffiti: siehe Johnston, Trademarks 1979, 120–122 Type 8D; 207; Johnston, Addenda 2006, 108–110. Vgl. F 1717: CVA 5 Taf. 55, 1 und ex F 2159: CVA 5 Taf. 56, 3. Ähnliche Markierungen wurden für die Zusammengehörigkeit von Deckel und Gefäß verwendet, siehe CVA Berlin 5, 64 f. zu Taf. 48, 1; die sehr zart geritzten Kreuze und Striche könnten aber auch moderne Markierungen sein; vgl. Johnston 1979, 207.

Comparanda: Der Deckel entspricht dem Einheitstypus, s. o. S. 102, Einleitung, allerdings fehlt ihm der Strahlenkranz um den Knaufansatz; nur ein doppelter roter Ring in der Größe des Strahlenkranzes ist aufgemalt. Der Strahlenkranz fehlt grundsätzlich bei den Deckeln mit den konzentrischen Ringen, aber gelegentlich auch bei den Deckeln mit der schwarzen Zone: siehe z. B. CVA Harrow Taf. 8, 4; CVA Hannover 1 Taf. 30, 5; CVA Leiden 1 Taf. 50, 4; CVA Louvre 5 Taf. 58, 6. 8; CVA Rhodos 1 Taf. 43, 2; CVA New York 3 Taf. 23, 3 (mit zugehöriger BAm Typ B).

Tafel 54, 4. Beilage 12, 5.

ex F 1849

Auf der Unterseite: AK. 634 – 14; mit Bleistift: zu 1849

H 6,6 cm – Dm 18,3 cm.

Randstück fehlt, sonst ungebrochen. Oberfläche und Farben gut erhalten, geringe Beschädigungen.

Amphorendeckel mit Granatapfelknauf. Kleiner Absatz zum Rand. Auf diesem sorgfältig gezeichnete Efeuranke mit doppelter Mittellinie in verdünntem Firnis und in Rot. Schräge Oberfläche schwarz, oben und unten von je einem tongrundigen Ring unterbrochen. Strahlenkranz um den Knaufansatz, mit tongrundigem Abstand. Rot (direkt auf dem Tongrund): Außenkante des Randes, Streifen auf dem Zwischenteil zwischen Deckel und Knauf, waagerechte Fläche der Bekrönung.

Zweite Hälfte 6. Jh.

Zur Zugehörigkeit: Der Deckel war der Amphora F 1849, hier Tafel 34, 3 Beilage 8, 2, zugeordnet, deren Nummer er trägt. Diese Amphora ist jedoch weder bei Levezow 1834, noch bei Gerhard 1836 oder bei Furtwängler 1885 mit Deckel beschrieben. Sie stammt aus der Sammlung Dorow und Magnus, während der Deckel nicht mit ‚D M' gekennzeichnet ist. Der Deckel ist daher wahrscheinlich erst später der Amphora F 1849 zugeordnet worden, unter deren Fuß „Deckel 3914" steht. Der Dm des vorliegenden Deckels ist ca. 1 cm zu groß für diese Amphora. Er liegt jetzt in der Ausstellung auf der Amphora F 1855, hier Tafel 34, 2, zu der er in der Größe gut passt. F 1855 stammt allerdings aus der Slg. Bartholdi, während sich auf dem Deckel kein derartiger Hinweis findet.

Comparanda: Der Deckel entspricht dem Einheitstypus, s. o. S. 102, Einleitung. Auffallend sind die breiten tongrundigen Ringe auf der schwarzen Fläche, vgl. z. B. CVA Toronto 1 Taf. 21, 10; Beazley – Magi, RG 1939, 39 f. (Nr. 32) Taf. 18, mit jeweils einem solchen Ring.

Tafel 54, 5–6. Beilage 12, 3–4.

F 1860a

Zeichnung Gerhard'scher Apparat: XIV, 26a. Auf der Unterseite: Bart. – zu F 1860 – 584 – 3.

Th. Panofka, Il Museo Bartoldiano (1827) 72 f. (Nr. 3). – Levezow, Verzeichnis 1834, 134 (Nr. 680). – Gerhard, Bildwerke 1836, 220 (Nr. 680). – Furtwängler 1885, 351.

H (ohne Knauf) 2 cm – Dm 15,4 cm.

Knauf und zwei Randfragmente fehlen; der Steg auf der Unterseite ist ungewöhnlich flach aber nicht abgeschliffen. Unterseite partiell versintert. Oberfläche mit Farben gut erhalten, leicht verkratzt.

Amphorendeckel, Knauf in Form einer Lotosknospe zu ergänzen. Der Knauf war hohl und mit einem Loch zur Deckelunterseite geöffnet. Auf dem abgesetzten Rand Lotosknospenfries mit Bögen in Relieflinie; zwischen den oberen Bögen Firnispunkte. Die schwarze Zone auf der ansteigenden Fläche ist von jeweils drei dünnen Firnislinien eingefasst. Um den Knaufansatz drei Firnisringe, darunter Zungenornament mit schwarzen und roten Zungen (die roten direkt auf dem Tongrund), von Relieflinien getrennt. Rote Streifen: je einer am oberen und unteren Rand der schwarzen Zone und auf der Randkante.

Zweite Hälfte 6. Jh. Affecter.

Zur Zugehörigkeit: Der Deckel stammt wie die Amphora F 1860, hier Tafel 40, 2, aus der Slg. Bartholdy und galt schon dort als zugehörig, siehe Panofka 1827; ebenso bei Levezow 1834, Gerhard 1836 und Furtwängler 1885. Der ungewöhnlich flache Steg auf der Unterseite spricht dafür, dass der Deckel vielleicht schon in der Antike für diese Amphora verwendet worden ist, denn er liegt dadurch gut auf dem Alabasterverschluss. Er passt allerdings weder in der Größe (Dm ca. 2,3 cm kleiner) noch im Stil.

Zum Töpfer und Maler: Die zierliche Töpferarbeit und Bemalung zeigen unverkennbar, dass der Deckel vom Affecter angefertigt worden ist, vgl. H. Mommsen, Der Affecter (1975) 112 Taf. 126 und Beil. R; CVA Bochum 1 Taf. 25, 1, Beil. 8. Da nur die größeren Deckel des Affecter (über 20 cm) einen Granatapfelknauf haben, muss der vorliegende Deckel, wie alle kleineren Deckel dieses Meisters mit einen Knauf in Form einer Lotosknospe ergänzt werden.

F 1860b = Sk D 4

Zeichnung Gerhard'scher Apparat: XIV, 26b.

Lit. s. o.

H 2,4 cm – Dm 14,5 cm.

Grau verfärbt und sehr bestoßen.

Dicke Alabasterscheibe, die mit der ungleichmäßig bearbeiteten Unterseite gut in die Kehlung der Amphorenlippe von F 1860, hier Tafel 40, 2 Beilage 9, 2, passt. In der Mitte hat sie ein Loch, das von einem flachen, oben abgearbeiteten Ring umgeben ist. Vermutlich handelt es sich um ein Fragment von einem Gefäß oder Gerät, das für den neuen Zweck hergerichtet wurde.

Zur Zugehörigkeit: Wie der Tondeckel F 1860a wird auch der Alabasterdeckel von Anfang an als zugehörig beschrieben, auch die Passform spricht dafür. Auf der Zeichnung im Gerhard'schen Apparat XIV, 26b, steht neben der Abbildung: „Copperchio di Alabastro orientale che si è trovato coprire questo vaso". Bei der Bearbeitung von F 1860 für den CVA hat der Alabasterdeckel anfangs gefehlt. Da er jedoch in der Literatur mehrfach erwähnt ist, hat Ursula Kaestner danach gefahndet und hat ihn schließlich bei den Skulpturenfragmenten gefunden, wo er als Sk D 4 inventarisiert war.

Tafel 54, 7. Beilage 12, 7.

V. I. 3167a

H (ohne Knauf) 3,7 cm – Dm 19,2 cm.

Aus zwei Teilen zusammengesetzt. Knauf fehlt, Bruchfläche abgefeilt. Fragment vom Rand fehlt. Deckelrand angeschlagen und an einer Randpartie Firnis abgelöst.

Amphorendeckel, wahrscheinlich mit Granatapfelknauf

zu ergänzen. Sehr flacher Absatz zum Rand, der nicht überall mit dem gefirnissten Rand übereinstimmt, zum Teil ist der Firnisrand schmaler; Deckelkante schwarz. Auf der schrägen Fläche vier breite Firnisstreifen in etwa gleichen Abständen; nach oben ist der Abstand etwas größer. Rotes Band um den Knaufansatz.

Zweite Hälfte 6. Jh.

Zur Zugehörigkeit: Die Inventarnummer V.I. 3167 gehört zu der kampanischen Amphora des Ixion-Malers (Kriegsverlust): Trendall, LCS 338 Nr. 785, Taf. 131, 2, mit der dieser Deckel vielleicht einmal in Verbindung gebracht wurde. Er gehört jedoch zweifellos zur attisch sf. Keramik. Der Größe nach passt er z.B. zu F 1851, hier Tafel 40, 1 Beilage 9, 1, zu der Levezow, Verzeichnis 1834, 128 (Nr. 661), einen Deckel anführt.

Comparanda: Zu Deckeln mit Ringen siehe hier zu ex F 1699, Tafel 54, 1. Der Deckel V.I. 3167a unterscheidet sich von diesen durch den schwarz gefirnissten Rand, eine Variante, die nicht selten ist, vgl. z.B. CVA Louvre 5 Taf. 58, 2; CVA Leiden 1 Taf. 50, 6; Langlotz, Würzburg 1932 Taf. 86, Nr. 287; CVA Harrow Taf. 8, 5; Beazley – Magi, RG 1939, 40 (Nr. 34) Taf. 18.

Tafel 54, 8. Beilage 12, 8.

ex F 1693

Auf der Unterseite: SU Nr. AK. 835

H 6,3 cm – Dm 19,3 cm.

Ungebrochen; wenige kleine Absplitterungen am Rand der Bekrönung und am Deckelrand. Firnis tiefschwarz und metallisch glänzend.

Amphorendeckel mit Granatapfelknauf. Sorgfältige Töpferarbeit. Deckelrand abgerundet. Der plastische Ring am Knaufansatz ist von zwei Rillen eingefasst. Außenseite vollkommen schwarz gefirnisst. Am Rand der Knaufbekrönung roter Streifen (?).

5. Jh.

Zur Zugehörigkeit: Der Deckel lag auf der Amphora F 1693, hier Tafel 9, 1. In der Lit. wird diese Amphora jedoch nirgends mit Deckel beschrieben, so dass er vermutlich erst in neuerer Zeit hinzugefügt wurde, da er in der Größe annähernd passt.

Comparanda: Schwarze Deckel kommen in der attischen Keramik des 6. Jhs. v. Chr. m.W. nicht vor. Die Deckel Langlotz, Würzburg 1932 Taf. 86 Nr. 300, und CVA Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek 1, Taf. 14 (Nr. 8) gehören nicht zur attisch sf. Keramik. Der andere schwarze Deckel bei Langlotz a.O. Taf. 86 Nr. 301, gehört m.E. auch nicht ins 6. Jh. v. Chr. Der herzförmige Querschnitt des Granatapfels von ex F 1693 und dessen ungewöhnlich hohe Bekrönung unterscheidet ihn von den sf. Deckeln und erinnern eher an die Deckel des Berliner Malers, siehe H. Bloesch, AntK 5, 1962, 22f. Abb. 3–4.

TAFEL 55

Tafel 55, 1. Siehe Tafel 3, 1.

Tafel 55, 2. Siehe Tafel 27, 3.

Tafel 55, 3–4. Siehe Tafel 54, 3.

Tafel 55, 5. Siehe Tafel 27, 4–5.

Tafel 55, 6. Siehe Tafel 9, 1.

Tafel 55, 7–8. Siehe Tafel 34, 4.

TAFEL 56

Tafel 56, 1. Siehe Tafel 34, 1.

Tafel 56, 2. Siehe Tafel 40, 1.

Tafel 56, 3. Siehe Tafel 40, 3.

Tafel 56, 4. Siehe Tafel 40, 2.

Tafel 56, 5. Siehe Tafel 46, 4.

Tafel 56, 6. Siehe Tafel 14, 4.

Tafel 56, 7. Siehe Tafel 46, 3.

KRIEGSVERLUSTE

BAUCHAMPHOREN

Ohne Abbildung.

F 1683. Aus Athen, früher Slg. Graf von Sack, 1826 dem Museum geschenkt.

ABV 39, 6 („Sophilos"). – Gerhard, Neuerworbene Denkmäler II 1840, 28 (Nr. 1669). – Furtwängler 1885, XIV. 222. – Neugebauer 1932, 33. – J. Burow, CVA Tübingen 3 (1980) 12 zu Taf. 4. – Miller, Verluste 2005, 113. – Es gibt bisher keine Abbildung dieser BAm.

H: 45,5 cm (mit ergänztem Fuß ?)

Fuß und der eine Henkel ergänzt.

Bauchamphora Typ B. Furtwängler 1885: „Grosses Gefäss aus schönem, etwas blassrotem Thon; Firnis vielfach rot gebrannt oder abgerieben. – Mündungsstück auf Thongr. dunkelrot bemalt. Kein Ornament um die Bildfelder. Unten weitgestellte Strahlen. – Derber grossartiger sehr archaischer Stil."

Darstellungen. A: „Zwei sich gegenüber lagernde Sphinge, Vorderbeine aufstellend; aufgeb. Flügel, Gesicht und obere Halshälfte bis zu dem Halsbande rot, Auge kreisförmig, Haare in drei langen Flechten herabfallend, hinten durch ein Band (mit gekreuzten gravierten Strichen) zusammengehalten. Zwischen ihnen eine grosse Rosette."

B: „Zwei fliegende Adler sich gegenüber, die sich um eine Schlange streiten, die beide mit den Schnäbeln gefasst halten (Flügel rot)."

590–570. Sophilos (Beazley).

Zum Töpfer und Maler: G. Bakir, Sophilos (1981); D. Williams in: Greek Vases in the J. Paul Getty Museum 1, 1983, 9–34; B. Kreuzer in: R. Vollkommer (Hrsg.), Künstlerlexikon der Antike 2 (2004) 407 f. mit weiterer Lit.; H. Schörner, CVA Jena 1 (2011) 68 f. zu Taf. 34, 1–2. Die Amphora entspricht in der Form und Dekorationsweise der Amphora Louvre E 819: ABV 38, 5; Bakir a. O. 66 (A.9) Taf. 13; bis auf den Fuß, der bei der Amphora im Louvre nicht zugehörig ist; dieser müsste konisch ergänzt werden wie bei den Amphoren Jena V 178: ABV 39, 7; Bakir a. O. 66 (A.8) Taf. 11 f.; CVA 1 Taf. 34, 1–2; – und Havanna, MN Nr. 147: R. Olmos, Vasos griegos de la Colección Condes de Lagunillas (1991) 22 f. (Nr. 7). F 1683 ist die größte der bisher bekannten Bauchamphoren des Sophilos; die rote Bemalung des vertikalen Lippenrandes zeichnet auch die anderen Beispiele aus.

Zu den Darstellungen. A: Weder Furtwängler noch Beazley schreiben, ob die antithetischen Sphingen sich anblicken oder ihre Köpfe zurückgewandt haben; für beide Möglichkeiten gibt es Beispiele bei Sophilos. Sie könnten daher den beiden Sphingen auf dem Dreifuß-Exaleiptron Boston 98.915: ABV 41, 27; Bakir a. O. 69 (A.22) Taf. 27, entsprechen oder denen auf der BAm Louvre E 819 s. o. Zum Motiv: I. Scheibler, Die symmetrische Bildform in der frühgriechischen Flächenkunst (1960) 20–42; Burow 1980, 11 f.

B: Für die beiden Adler mit der Schlange gibt es keine Parallele im Werk des Sophilos, vgl. jedoch Athen NM 16388: M. A. Τιβέριος, Προβλήματα τῆς μελανόμορφης ἀττικῆς κεραμικής (1981) Taf. 44; – München 6199: ABV 29; CVA München 3, Taf. 147, 4; – Louvre Camp. 10632: CVA 11, Taf. 124, 4. Zum Motiv des Adlers mit Schlange siehe M. Schmidt, Boreas 6, 1983, 61–71; D. Rodríguez Pérez, Boreas 33, 2010, 1–18 mit weiteren Hinweisen.

Beilage 14, 3. Beilage 15, 1–2.

F 1699. Aus Vulci. Früher Slg. Fossati, 1841 durch Gerhard erworben.

Zeichnung Gerhard'scher Apparat: XV, 17.

ABV 136, 53 („Group E"); Para 55; Add² 37. – Gerhard, AV I 1840, 5 Anm. 7 (g). 203. – L. Stephani, Der Kampf zwischen Theseus und Minotauros (1842) 66–71. 82 Beil. VI Taf. III. – Gerhard, Neuerworbene Denkmäler III 1846, 11 f. (Nr. 1700). – R. Schneider, Die Geburt der Athena. Abh. des archäologisch-epigraphischen Seminares der Universität Wien I (1880) 10 (Nr. 10). – Furtwängler 1885, 236–238. – Beazley, Sketch 1928, 29 (Nr. 1). – J. D. Beazley, BSA 32, 1931/32, 1. 6 (Nr. 32). 10. – Neugebauer 1932, 41. – W. Technau, Exekias (1936) 17 f. 23 (Nr. 1) Taf. 30. – E. Homann-Wedeking in: G. E. Mylonas – D. Raymond (Hrsg.), Studies Presented to David Moore Robinson on His Seventieth Birthday II (1953) 36. – F. Brommer, JbRGZM 8, 1961, 68 (A II a 5) Taf. 25. – R. Lullies, AntK 7, 1964, 88 Taf. 29, 2. – H. Knell, Die Darstellungen der Götterversammlung in der attischen Kunst des VI. und V. Jhs. v. Chr. (1965) 83 Anm. 39. 42. – K. P. Stähler, ÖJh 49, 1968–71, 102. – C. Isler-Kerényi, Nike (1969) 38. 136 (Nr. 32). – H. Kyrieleis, Throne und Klinen. JdI Ergh. 24 (1969) 155 (Nr. 7). 160. 195. – P. Colafranceschi Cecchetti, Decorazione dei costumi nei vasi attici a figure nere. Studi miscellanei 19 (1971/72) 23 f. (Nr. 95) Taf. 34–35 (Wiedergabe der Gewandmuster nicht zuverlässig). – S. Patitucci Uggeri, NumAntCl 4, 1975, 68–70. 69 Anm. 23 (Nr. 53). – E. H. Loeb, Die Geburt der Götter in der griechischen Kunst der klassischen Zeit (Diss. Basel 1979) 279 (II a, 4). – I. Beck, Ares in Vasenmalerei, Relief und Rundplastik (1984) 3–5. 143 (Nr. 7). – LIMC II (1984) 284 f. s. v. Apollon Nr. 819 a, Taf. 256 (E. Mathiopoulou-Tornaritou). – LIMC III (1986) 688 s. v. Eileithyia Nr. 16 b (R. Olmos). – M. Moore in: The Extramural Sanctuary of Demeter and

Persephone at Cyrene, Libya. Final Reports III (1987) Teil 2, 11 Text zu Nr. 29 und 30. – H. Mommsen, AntK 32, 1989, 120 Anm. 12. – LIMC VI (1992) 857 s.v. Nike Nr. 61 (A. Moustaka). – E. Kunze-Götte, Der Kleophrades-Maler unter Malern schwarzfiguriger Amphoren (1992) 58 Anm. 42. – N. Malagardis in: J. de La Genière (Hrsg.), Hera. Images, espaces, cultes. Colloque Lille, 29–30 nov. 1993 (1997) 99–101. – R. Vollkommer in: G.R. Tsetskhladze u.a. (Hrsg.) Periplous, FS Sir John Boardman (2000) 376 Abb. 2. – J. Bergemann, Orientierung Archäologie (2000) 86 Abb. 23 b. – H. Mommsen in: A. Clark – J. Gaunt (Hrsg.) Essays in Honor of Dietrich von Bothmer (2002) 229. – H. Mommsen in: CVA Beiheft I 2002, 31–34 Abb. 14. 14 a. – C. Servadei, La figura di Theseus nella ceramica attica (2005) Nr. 06.00028 (CD). – Miller, Verluste 2005, 98. 114 f. – H. Mommsen in: E. Christof u.a. (Hrsg.), ΠΟΤΝΙΑ ΘΗΡΩΝ, FS Gerda Schwarz (2007) 283 Anm. 15 (f). – E.A. Mackay, Tradition and Originality: A Study of Exekias (2010) 47. 49–51. 53. 170. 361 f. Taf. 11 a–b.

H 48,7 cm – Dm Körper 33,3 cm – Dm Fuß 17,8 cm – Dm Lippe 21 cm (Bloesch-Archiv).

Zu dem auf den Fotos aufliegenden Deckel siehe hier zu Tafel 54, 1.

Zusammengesetzt und ergänzt. „unterer Teil des Vasenbauches erg. und zwar fälschlich ohne Strahlen." (Furtwängler). Nach der Zeichnung von Bloesch war die Verbindung zwischen Fuß und Gefäßkörper mit dem schmalen Grat, der beim Abdrehen stehen geblieben ist, zumindest teilw. intakt. Der Fuß ist zweifellos zugehörig. Eindellung auf A in der Gegend des Zeuskopfes. Beide Bildfelder sind weitgehend ergänzt und übermalt (s.u.). Farben zum Teil gut erhalten, zum Teil nachgemalt.

Bauchamphora Typ Proto-A. Senkrechter Fußrand, seitliche Henkelränder und vertikaler Mündungsrand tongrundig. Unterseite der Henkel gefirnisst. Rote Streifen: je einer am äußeren Rand und in der Mitte der konkaven Fußoberfläche erkennbar; zwei breite Streifen unter den Bildfeldern (teilweise nachgemalt), einer über den Bildfeldern und zwei einzelne um den Hals. Auf den seitlichen, rechtwinklig aufgebogenen Henkelrändern Rosetten mit rotem Kern. Über den Bildfeldern auf A wechselständige Lotosblüten-Palmetten-Ranke, auf B gegenständige Lotosblüten-Palmetten-Kette (Kerne der Palmetten und Kelche der Lotosblüten jeweils rot).

Darstellungen. A: Geburt der Athena. In der Bildmitte thront Zeus, aus dessen Haupt die kleine Göttin in Angriffshaltung springt, wobei das eine Bein noch im Kopf des Vaters steckt. Der bärtige Zeus hat lange rote Haare. Arme und Unterkörper des Gottes, Teile des Thrones, Sitzfläche mit der Pferdeprotome, sowie Kopf, l. Arm mit l. Flügel und teilweise die Brust der Nike unter dem Thron sind ergänzt. Zeus hält in der vorgestreckten Linken einen oben gebogenen Stab, dessen unteres Ende hinter dem vorgesetzten Fuß der Eileithyia erhalten ist. Vor dem Thron steht ein Schemel, auf dem Zeus' Füße ruhten. Der Gott trägt einen Chiton und ein Himation mit roten Bahnen über beiden Schultern; vor seiner Brust sind die obersten Spitzen des senkrecht gehaltenen Blitzbündels erhalten. An den Thronbeinen weiße Palmetten. Unter dem Thron eine Nike mit Sichelflügeln und einem Peplos mit roten Partien; sie läuft mit angewinkelten Armen nach rechts. Athena ist bis auf den vorgesetzten Fuß vollständig erhalten. Sie trägt einen Peplos mit roten Partien; ein Helm ist nicht erkennbar, nur ein rotes Band über ihrem Kopf (im Ornament); ihr r. Arm ist erhoben, als ob sie eine Lanze schwingt, die aber nicht dargestellt ist; der im Profil wiedergegebene Schild liegt auf dem vorgestreckten l. Arm. Vor Zeus steht eine Eileithyia, die beide Hände zu der neugeborenen Göttin erhebt (Gürtel, Haarband und Stirnlocken rot); ihre Arme, ihr Kinn und Hals und ein Teil ihres Unterkörpers sind ergänzt. Hinter Zeus steht Apollon, von dem nur geringe Teile seines Kopfes, seines Mantels und die Arme der Kithara original erhalten sind. Der Mantel, den er über einem weißen Chiton trägt, hat unten einen Zinnenrand (rot: Mantelbahnen und Halteband der Kithara). Hinter Apollon steht Poseidon mit Dreizack im langen Chiton und Himation (rot: langes Haar und Bart, Bahnen am Mantel und unterer Bereich des Chitons). Sein Gesicht ist größtenteils ergänzt, ebenso eine Partie unter seinen Knien, sonst weitgehend intakt. Am r. Bildrand steht Ares mit korinthischem Helm (rot), großem Rundschild mit rotem Rand und einem weißen Dreifuß als Zeichen, roten Beinschienen mit weißen Punkträndern und einer Lanze, deren Spitze über dem Kopf der Eileithyia zum Vorschein kommt. Der vordere Teil seines Kopfes mit einem Fragment des Schildes ist ergänzt.

B. Theseus und Minotauros, umgeben von drei Jünglingen und drei Mädchen. Die Kampfgruppe wirkt mit den Ergänzungen sehr unbeholfen. Von Theseus ist der Kopf mit dem Hals und r. Schulteransatz original (Bart, hochgebundene Haare und Chitonrand um den Hals rot), ebenso ein Teil des Fells, des Schwertes und des roten Chitons mit dem geritzten unteren Rand, vielleicht auch der l. Oberschenkel des vorgesetzten und das Knie des zurückgesetzten Beins. Von Minotauros sind das l. Bein sowie Teile seines Körpers und l. Armes größtenteils antik, sonst weitgehend ergänzt. Das Mädchen und das Jünglingspaar links sowie der Jüngling zwischen zwei Mädchen rechts sind alle durch antike Fragmente gesichert. Die Mädchen tragen einen Peplos mit roten Bahnen, die Jünglinge sind unbekleidet. Die partiellen Ergänzungen lassen sich an dem alten Foto nicht mehr zuverlässig abgrenzen.

Lippenfries: Der Tierfries aus Stieren und Löwen am Rand der Lippe ist gut erhalten. Die Mitte von A bildet ein Stier nach l. zwischen je einem Löwen und einem Stier, alle vier der Mitte zugekehrt. Die Mitte von B bildet ein Palmettenbäumchen, das von zwei Stieren flankiert wird. Hinter diesen jeweils zwei Löwen, die rechten einander zugekehrt, die linken voneinander abgewandt. Rot: Hals der Löwen und Stiere, Kern und jedes zweite Blatt der Palmette.

Um 550 v. Chr. E-Gruppe (Beazley), Lippenfries: Exekias.

Zur Herkunft: Der Fundort von F 1699 war bisher unbekannt. Furtwängler 1885, 236 hat erwogen, ob F 1699 mit der bei Gerhard 1840, 5 Anm. 7 (g) erwähnten Athenageburt auf einer Bauchamphora: „Volcentisches des Hrn. Fossati, reich verziert: Poseidon, Apoll, Ilithyia, Ares" identisch sein könnte, lässt die Frage jedoch offen. Da bis heute

keine Darstellung der Athenageburt mit den gleichen Göttern in derselben Anordnung bekannt ist, und der Zusatz „reich verziert“ zu der ungewöhnlichen Bemalung der Mündung passt, ist die Identität sehr wahrscheinlich und wird durch die Nachträge bei Gerhard 1840, 203, wo er den seltenen Pferdekopf am Thron der besagten Amphora (g) erwähnt, bestätigt. Zu diesem Motiv s. u. Es ist vielleicht nicht bedeutungslos, dass die eng verwandten Berliner Amphoren F 1698 und F 1699 somit beide in Vulci gefunden wurden.

Zur Gefäßform und zur Gruppe: siehe hier zu F 1698, Tafel 3, 2. F 1699 ist etwas kleiner als F 1698, aber beide sind größer als in der E-Gruppe üblich und sind in den Proportionen, der Henkelführung und den Detailformen so eng verwandt, dass sie demselben Töpfer zugewiesen werden können, siehe Mommsen 2002b, 31–34, Abb. 14. 15 mit maßstabgerechten Formfotos. Darüber hinaus haben sie auch in der Dekoration Gemeinsamkeiten: Der kantige Fußrand ist bei beiden tongrundig, während er in der E-Gruppe sonst gefirnisst ist. Die Ornamentborte über den Bildfeldern verläuft bei beiden genau in Höhe des oberen Henkelansatzes (sonst tiefer), und die Rosetten auf den Henkelrändern sowie die Ornamentfriese über den A-Seiten könnten von derselben Hand stammen. Die Abweichungen im Figurenstil erlauben jedoch nicht, die Darstellungen ohne weiteres demselben Maler zuzuweisen, vor allem, wenn wir die beiden Szenen mit Theseus und Minotauros vergleichen.

Zum Tierfries am Lippenrand: Figürliche Friese an der Gefäßlippe von Bauchamphoren kommen erst um die Mitte des 6. Jhs. im Zusammenhang mit den Bemühungen um einen neuen differenzierteren Bauchamphorentypus auf. Soweit die zugehörigen Gefäße erhalten sind, handelt es sich um Amphoren des Typus Proto-A oder A. Die folgenden Beispiele sind etwa gleichzeitig mit F 1699 entstanden: Orvieto, Faina Inv. 2702 (Tierfries): ABV 296, 2 (Maler von Berlin 1686); M. R. Wójcik, Museo Claudio Faina di Orvieto. Ceramica attica a figure nere (1989) 176–178 (Nr. 90); – Kyrene Sb. 261.1 (Tierfries): Moore 1987, 11 (Nr. 29) Taf. 7; – Athen, Akr. 711 (Tierkampf) und 714 (Tierfries und Ornament, besonders ähnlich mit F 1699): Graef – Langlotz I 1925, Taf. 44; – Louvre E 733 (Tiere und Menschen): E. Pottier, Vases antiques du Louvre II (1901) Taf. 54; – Basel BS 495 (Rückführung des Hephaistos und Jagdszene): ABV Para 187, 3 (Maler von Vatikan 342); Mommsen 1989, Taf. 22; – Louvre E 733bis (Rückführung des Hephaistos und Thiasos): ABV 138, 5 (Nahe Gruppe E); LIMC IV (1988) s. v. Hephaistos Nr. 138c Taf. 394. Auch später finden sich am Lippenrand von sf. Bauchamphoren des Typus A gelegentlich figürliche Friese, siehe Kunze-Götte 1992; außerdem CVA Malibu 1 Taf. 3, 1; CVA Erlangen 2 Taf. 2, 4; CVA Bochum 1, 34 zu Taf. 21 mit weiteren Hinweisen.

Der Lippenfries von F 1699 ist stilistisch eng verwandt mit dem Tierfries auf dem waagerechten Mündungsrand eines sehr großen Kolonnettenkraters von der Akropolis, Akr. 649–650 und AP 1224 (ABV 137, 67, E-Gruppe), sowie mit den Tierfriesen auf den Exekiasamphoren in Boston 89.273 (ABV 144, 4) und München 1740 (ABV 144, 6), die allerdings etwas flüchtiger gezeichnet sind; hierzu Mommsen 2002b, 229f.; Mackay 2010, Taf. 10–11. Diese Ähnlichkeit war wohl auch der Grund, weshalb Beazley 1928 die Berliner Amphora F 1699 zunächst Exekias selbst zugewiesen hat. Wahrscheinlich stammen diese Tierfriese alle von der Hand des Exekias, denn auch die Herakles-Triton-Kämpfe auf den Henkelplatten des Kolonnettenkraters von der Akropolis stimmen in der Handschrift mit denen der signierten Exekiasamphora in Tarent überein, siehe Mommsen 2002a, Taf. 61–62; Mackay 2010 mit ausführlicher Diskussion.

Beziehungen zu dem Maler von Berlin 1686: Beazley hat 1931/32, 10, festgestellt, dass die Amphora des Malers von Berlin 1686 in Philadelphia MS 3441 (ABV 296, 3; Malagardis 1997, 105 Abb. 13) gleichzeitig mit Berlin F 1699 entstanden sein müsse, denn die beiden Darstellungen der Athenageburt sind auffallend ähnlich. Darüber hinaus gibt es noch andere Gemeinsamkeiten zwischen den frühen Amphoren des Malers von Berlin 1686 und den beiden Berliner Amphoren der E-Gruppe F 1698 und F 1699, die auf einen engen Kontakt zwischen den beiden Werkstätten schließen lassen: Erwähnt wurden schon hier zu F 1698, Tafel 3, 2, die Proto-A-Amphorenform, zum Teil noch mit Rosetten auf den Henkelrändern und ohne Palmetten am Henkelansatz, sowie die Ausführung der Lotos-Palmetten-Kette über den Bildfeldern. Hinzu kommen der Tierfries am Lippenrand von Orvieto, Faina Inv. 2702, s. o., und die Übernahme der Pferdekopf-Thronlehne auf Lentini, Mus. Arch. LE 4677 (Para 129, 3bis; Malagardis 1997, 102 Abb. 8).

Zu den Darstellungen. A: Die Quellen und die wichtigste Literatur zur Athenageburt finden sich im LIMC II (1984) 985 s. v. Athena (H. Cassimatis); ausführlicher: Loeb 1979, 14–22; seither: Mommsen 1989, 140–144; eadem 2007, 279–291; Malagardis 1997, 93–109. Das Thema ist auf attischen Vasen in der Zeit zwischen 550 und 530 v. Chr. besonders beliebt, wobei die Vasen der E-Gruppe und ihrer Nähe den Ton angeben. Allein in der E-Gruppe kennen wir inzwischen dreizehn Darstellungen der Athenageburt; zu der Liste bei Mommsen 2007, 283 Anm. 15 (auf die sich im Folgenden die Buchstaben beziehen) kommen noch zwei Amphoren hinzu: Slg. G. und A. Makéimp: ADelt 54, 1999, Chronika 1003 Abb. 1, und Sotheby's London, 11. 12. 1989, lot 135. Neu und charakteristisch für die E-Gruppe ist die Komposition des Bildfeldes, bei der Zeus jeweils von vier Göttern umgeben wird. Er thront wie üblich in der Mitte nach rechts (einmal frontal: g), während die kleine Athena bewaffnet und in Angriffshaltung aus seinem Haupt springt (einmal steht sie schon auf seinen Knien: b). Die anwesenden Götter sind alle auf die Mittelgruppe konzentriert. Eileithyia und Ares rechts sind die zuverlässigsten Teilnehmer; Ares ist nur einmal durch einen Mantelmann ersetzt (b), dafür ist Eileithyia gelegentlich verdoppelt (g. i. k. Sotheby's 1989 a. O.). Apollon als Kitharaspieler bei der Athenageburt ist in der E-Gruppe neu und fehlt dort auch selten (nur bei h. g. k. und den beiden neuen Amphoren). Er steht regelmäßig in seiner Kitharodentracht hinter dem Thron des Zeus und begleitet die göttliche Geburt mit seiner Musik; andere Maler haben diese Figur nur selten übernommen. Poseidon ist am wenigsten beständig: außer auf

F 1699 ist er nur noch dreimal vertreten (e. h. und Slg. Makéimp). Häufiger begegnen wir Hermes (a. b. c. g. j. k und Slg. Makéimp) und einmal Dionysos (i); auch eine anonyme Göttin (h) und ein nackter Jüngling (Sotheby's 1989 a. O.) kommen vor. Während Hephaistos bei den früheren Athenageburten regelmäßig dargestellt ist, fehlt er in den begrenzten Bildfeldern der E-Gruppe immer. Nur bei der experimentellen Amphora London B 147 (e), bei der sich die Bildfläche von Henkel zu Henkel ausdehnt, ist die Athenageburt ausführlicher und reicher gestaltet, wobei auch Hephaistos nicht fehlt, der am linken Bildrand zurückblickend flieht. Außer den Göttern wie auf der Berliner Amphora F 1699 gehören dort auch noch Hera und Herakles (!) zur Götterversammlung, und alle Götter sind (oder waren) durch Beischriften identifiziert. Die Maler der E-Gruppe haben demnach den Mythos in ihren Amphorenbildfeldern auf eine symmetrische Komposition verkürzt und mit wenigen Variationen nach einem festen Schema vervielfältigt. Zur Bedeutung der einzelnen Götter und ihrer Beziehung zu Athena siehe Knell 1965, 14–22; er nimmt an, dass der Bildtypus der E-Gruppe in seinem streng durchdachten Aufbau von Exekias gestaltet worden sei, wofür es jedoch keine Anhaltspunkte gibt. Trotz der umfangreichen Übermalungen wird gerade F 1699 A immer wieder als Beispiel für die Athenageburt abgebildet.

Zum Thron und dessen Darstellungsweise siehe Kyrieleis 1969, 154–160. Der Thron des Zeus wird häufig durch figürliche Verzierungen zwischen den Beinen hervorgehoben, siehe H. Mommsen, Der Affecter (1975) 65 Anm. 348. Vor allem in der E-Gruppe fehlt nie eine kleine Figur unter dem Zeusthron; zur Nike unter dem Thron siehe Isler-Kerényi 1969, 38. Phantasievolle Thronlehnen in Tiergestalt kommen zuerst in der E-Gruppe auf (außer der Schwanenhalslehne) und werden nur sehr selten von andern Malern übernommen; die Pferdeprotome auf F 1699 wirkt vollständig übermalt, ist aber wahrscheinlich nach Resten ergänzt, denn Pferdeprotomen finden sich in der E-Gruppe auch bei London B 147 (e) und Richmond 60.23 (g), siehe G. M. A. Richter, The Furniture of the Greeks, Etruscans and Romans (1966) Abb. 92. 95; außerdem beim Maler von Berlin 1686 auf Lentini, Mus.Arch. LE 4677, s. o.

B: Zum Kampf zwischen Theseus und Minotauros siehe hier zu F 1698, Tafel 3, 2. Soweit erkennbar ist das Kampfschema von F 1699 in der E-Gruppe ungewöhnlich, denn der Minotauros hat sein l. Bein sonst nie so weit nach hinten ausgestreckt, vgl. z. B. Würzburg 248: ABV 134, 18; Langlotz, Würzburg 1932 Taf. 80. Das durch geritzte Strichelung charakterisierte Fell des Minotauros kommt in der E-Gruppe nur noch einmal vor: E. Swan Hall (Hrsg.), Antiquities from the Collection of Christos G. Bastis (1987) 251–254 (Nr. 151). Bei anderen Malern trägt Theseus häufig ein Fell über dem Chiton, in der E-Gruppe ist es die Ausnahme und kommt nur noch auf F 1698, hier Tafel 6, 2; 7, 3–4, und New York 41.162.143: ABV 134, 25; CVA 3 Taf. 14, 2, vor.

Beilage 16, 1–2. Beilage 17, 1–4. Beilage 18, 1.

V. I. 3210. Aus Etrurien. 1892 erworben.

ABV 151, 21 („The Amasis Painter"); 687; Para 63; Add² 43. – A. Furtwängler, AA 1893, 83 f. – L. Adamek, Unsignierte Vasen des Amasis. Prager Studien 5 (1895) 7–22 Abb. 1 Taf. I–II. – G. Karo, JHS 19, 1899, 135–138. – G. Perrot – C. Chipiez, Histoire de l'art dans l'antiquité X (1914) 188 f. 191. – F. Weege, JdI 31, 1916, 149 f. Abb. 24. – E. Langlotz, Zur Zeitbestimmung der strengrotfigurigen Vasenmalerei und der gleichzeitigen Plastik (1920) 10. 14 f. – Pfuhl, MuZ I 1923, 260–262. – Hoppin, Black-figured Vases 1924, 42 f. (Nr. 17). – A. Gotsmich in: Ἐπιτύμβιον, FS Heinrich Swoboda (1927) 56–58. 60 f. Abb. 2. – K. Malkina, JdI 42, 1927, 170 f. – Beazley, Sketch 1928, 22. 31 f. (Nr. 1) Taf. 9, 1; 10, 1. – H. Licht, Sittengeschichte Griechenlands, Ergänzungsband (1928) Abb. S. 83. – B. Schweizer, JdI 44, 1929, 112–115 Abb. 4–5. – W. Kraiker, JdI 44, 1929, 144 Anm. 2. – J. D. Beazley, JHS 51, 1931, 269. 274. – S. Karouzou, AM 56, 1931, 108–111 (Nr. 22). – Neugebauer 1932, 40 Taf. 29. – C. Hofkes-Brukker, Frühgriechische Gruppenbildung (1935) 29 Taf. 6, 14. – H. Besig, Gorgo und Gorgoneion in der archaischen griechischen Kunst (1937) 87 (Nr. 122). – H. Diepolder, Griechische Vasen. Antiken aus den Berliner Museen, Heft 6 (1947) 20–22 Abb. 12–13. – Beazley, Development 1951, 59 f. Taf. 23, 1; ²1986, 54 f. Taf. 54, 1; 55, 1. – E. Bielefeld, Zur griechischen Vasenmalerei des 6. bis 4. Jhs. v. Chr. (1952) 6 f. 11 f. Taf. 4 Abb. 4. – S. Karouzou, The Amasis Painter (1956) 14–20. 24. 29 (Nr. 2) Taf. 25, 2; 26–27; 28, 1; 30, 1. – S. Stucchi, RIA 17, n. s. 8, 1959, 21 f. Abb. 23. – J. D. Beazley, AntK 4, 1961, 63. – K. Friis Johansen, The Iliad in Early Greek Art (1967) 259. – J. Charbonneaux – R. Martin – F. Villard, Das archaische Griechenland (1969) 86 Abb. 91; 88 f. – Boardman, ABFV 1974, 54 f. Abb. 87. – H. Mommsen, Der Affecter (1975) 20. 30. Anm. 177. 250. – J. R. Mertens, Attic White-Ground (1977) 44 Anm. 11. – J. Floren, Studien zur Typologie des Gorgoneion (1977) 48 f. (g). 53. – Schefold, GuH 1978, 196 f. Abb. 268. – E. Rohde, FuB 20/21, 1980, 46. – LIMC I (1981) 70 s. v. Achilleus Nr. 190 (A. Kossatz-Deissmann). – von Bothmer, Amasis Painter 1985, 48 f. Abb. 45 a–b; 123 Abb. 74; 128. – LIMC III (1986) 452 s. v. Dionysos Nr. 302 (C. Gasparri). – D. von Bothmer in: H. A. G. Brijder u. a. (Hrsg.), Enthousiasmos. FS J. M. Hemelrijk (1986) 91. – Th. H. Carpenter, Dionysian Imagery in Archaic Greek Art (1986) 23 Anm. 41; 51 f. 85 f. 90 Anm. 65. – M. Moore in: The Extramural Sanctuary of Demeter and Persephone at Cyrene, Libya. Final Reports III (1987) 12 (Nr. 33). – A. Henrichs in: Papers on the Amasis-Painter and His World. Colloquium Malibu (1987) 101 f. Abb. 2. – J. R. Mertens, ebenda 171. 175–177. – M. B. Moore, ebenda 154. 164. – A. Schöne, Der Thiasos (1987) 98 f. 276 (Nr. 217). – LIMC IV (1988) 299 s. v. Gorgo, Gorgones Nr. 148 Taf. 173 (I. Krauskopf). – W. Schindler, Mythos und Wirklichkeit in der Antike (1988) 31 f. Abb. 24. – A. Dierichs, Erotik in der Kunst Griechenlands, AW Sondernr. (1988) 29 Abb. 45; ²(1993) 31. 33 Abb. 40. – C. Isler-Kerényi, NumAntCl 19, 1990, 63. 73 Taf. III, 3. – H. A. G. Brijder, Siana Cups II. The Heidelberg

Painter (1991) 419. – A. B. Spieß, Der Kriegerabschied auf attischen Vasen der archaischen Zeit (1992) 41–44. 193 (B 4) Abb. 1. – G. Hedreen, JHS 114, 1994, 52 f. 59 Taf. 1 (c). – H. P. Isler, JdI 109, 1994, 111. – N. Malagardis – M. Iozzo, AEphem 1995, 197. – H. Mommsen in: Athenian Potters and Painters I 1997, 23. 26 Abb. 24–25; 28 f. – S. Moraw, Die Mänade in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jhs. v. Chr. (1998) 70 Anm. 341; 104 Anm. 446 f.; 274 (Nr. 16). – Kreuzer, Samos 1998, 66–68. – C. Isler-Kerényi, AA 1999, 562 Abb. 8. – M.-Ch. Villanueva Puig in: Céramique et peinture gecque. Modes d'emploi. Actes du colloque intern., École du Louvre, 26–28 avril 1995 (1999) 171. 177 (A 16). – C. Isler-Kerényi, Dionysos nella Grecia arcaica (2001) 128–130. 158 Abb. 69. – G. Fahlbusch, Die Frauen im Gefolge des Dionysos (2004) 18. 92 (Nr. 43). – R. Schlesier – A. Schwarzmaier (Hrsg.), Dionysos. Verwandlung und Ekstase, Ausstellungskatalog Berlin (2008) 46 f. 50 Abb. 8 (A. Schöne-Denkinger). – M.-Ch. Villanueva Puig, Ménades. Recherches sur la genèse iconographique du thiase féminin de Dionysos des origines à la fin de la période archaique (2009) 111 Anm. 6 (16); 113 f. 240 Abb. 22. – N. Malagardis in: A. Tsingarida (Hrsg.), Shapes and Uses of Greek Vases. Symposium Université libre de Bruxelles 27–29 April 2006 (2009) 264 Anm. 63.

H 44,3 cm – Dm Körper ca. 30 cm – Dm Fuß 17,4 cm – Dm Lippe 20 cm (Bloesch-Archiv).

Zusammengesetzt. Bruchränder und ergänzte Partien im Farbton angeglichen. Links von A ist ein Teil der Lippe ergänzt. Beschädigungen an den Henkelansätzen. Im Bildfeld A ist die untere Hälfte des l. Randes mit einem Teil des Unterschenkels und Fußes des Kriegers ergänzt. Das Ende seiner Lanze und seiner Schwertscheide fehlen ebenso wie das Mäanderornament am Bildrand. Von B gibt es kein Foto des ganzen Gefäßes. Vom Bildfeld B fehlt eine große Partie der r. Hälfte und ist ohne Übermalungen ausgefüllt. Beschädigungen der Oberfläche und abgeplatzte Firnispartikel vor allem auf B. Rot weitgehend erhalten, Weiß nur in Spuren (auf den Fotos nicht erkennbar).

Bauchamphora Typ A. Sonderform mit zweistufigem Fuß, bei dem der senkrechte Rand von einem Torus umgeben ist; plastischer Ring zwischen Fuß und Gefäßkörper. Weite Mündung, Henkel mit eckigem Querschnitt und hochgezogenen Seitenrändern. Auch die Dekoration ist unkonventionell. Die senkrechte Fußkante ist tongrundig, der Torus und die ansteigende Oberfläche schwarz. Über dem Zwischenring doppelter Strahlenkranz. Die Seitenflächen der Henkel sind schwarz bis auf das Zungenmuster aus zierlich umrandeten schwarzen Zungen am Henkelansatz. Die Unterseite der Henkel ist ebenfalls schwarz. Da es keine Aufnahme einer Henkelseite gibt, ist es unwahrscheinlich, dass die Außenseite der Henkel mit Ornamenten geschmückt oder dass unter dem Henkelansatz eine Palmette ausgespart war. Die Bildfelder sind weit am Gefäßhals hochgezogen, der oberste Streifen ist durch ein Flechtband abgetrennt und trägt einen figürlichen Fries. Das Flechtband wirkt wie ausgespart, da die Zwickel oben und unten schwarz ausgemalt sind. An den Seitenrändern beider Bildfelder Mäanderfriese. Alle Ornamente sowie die Miniaturfriese sind durch jeweils zwei Firnislinien umrahmt. Die Gefäßlippe ist ganz gefirnisst, auch der waagerechte obere Rand und die Innenfläche. Rote Linien sind nicht erkennbar bis auf eine über dem Strahlenkranz; auch der Zwischenring ist rot.

Darstellungen. A: Waffenübergabe. Ein gewappneter Krieger nimmt einen reich geschmückten böotischen Schild von einer Frau im Empfang, die ihm gegenüber steht und auch noch seine Lanze senkrecht aufgestützt bereithält. Er ergreift den Schild mit der Linken am untern Rand, mit der Rechten oberhalb der ovalen Aussparung. Im Hintergrund steht neben der Frau ein unbekleideter Jüngling, der dem Krieger in einer vertraulichen Geste unter das Kinn fasst. Er hat langes gewelltes Haar, einen Lockenkranz über der Stirn und eine Jünglingslocke vor dem Ohr; seine ausgestreckte Hand ist unverhältnismäßig klein. Der Krieger ist bärtig und hat lange gewellte Haare; er trägt einen korinthischen Helm mit anliegendem Busch, rote Beinschienen und einen Brustpanzer über einem in Falten gelegten Chiton, dessen verzierter Saum auch an den Oberarmen unter dem Panzer hervorschaut. Die sehr zarte Binnenritzung auf dem Panzer, die nicht durch den Firnis dringt, ist typisch für Ritzzeichnungen auf einer ursprünglich weißen Übermalung (siehe Furtwängler 1893; Adamek 1895 Taf. I). Schwach sichtbar ist auf der mit Wellenlinien gemusterten Schulterpartie ein Pantherkopf; schräg über der Brust, von r. oben nach l. unten eine Schulterklappe mit einer elfblättrigen Rosette darauf, am unteren Ende schmalerer gemusterter Rand mit einer Befestigungsvorrichtung; unter dem Brustmuskel ein umlaufendes Ornamentband (Zickzacklinie zwischen je zwei Ritzlinien); unter der mit umlaufenden Linien markierten Taille eckige Pteryges mit Zentralornamenten (Rosetten, Sterne). Über dem Panzer trägt der Krieger das Schwertgehänge, dessen Riemen vor dem Bauch eingeritzt sind. Der ovale Schild hat einen breiten roten Rand und in der Mitte zwischen den Aussparungen, quer zur Achse, ein großes Gorgoneion in einem geritzten Kreis, an dem nach rechts und links jeweils eine Löwen- und eine Pferdeprotome angebracht sind. Der Hals der Pferde und die Mähne der Löwen sind jeweils rot, ebenso das Haar der Gorgo über den geritzten Stirnlocken und ihre Zunge; ihre Ohren waren weiß. Die Frau, die den Schild überreicht, hat tongrundige Haut, die mit einer Firnislinie umrandet ist; auch die Binnenzeichnung ist mit Firnislinien ausgeführt. Sie ist sehr sorgfältig gekleidet und geschmückt. Ihr Peplos hat einen gemusterten Mittelstreifen, auf den seitlichen Partien ist jeweils eine senkrechte Reihe Rosetten, von denen nur noch die roten Mittelpunkte sichtbar sind; unten ist eine breite rote Partie durch Borten eingefasst. Sie trägt zierliche Sandalen, eine gezackte Halskette und einen Ohrschmuck in Form eines Ringes mit drei Fortsätzen; ihre gewellten langen Haare sind im Nacken zusammengefasst, und außerdem trägt sie einen Lockenkranz über der Stirn und ein rotes Band um den Kopf. Links von der Mittelgruppe steht ein Jüngling mit Lanze, im langen Mantel mit einer perückenartigen Lockenfrisur und einer Strähne vor dem Ohr, einem bärtigen Krieger gegenüber, der außer dem korinthischen Helm nur ein Schwertgehänge über dem kurzen Chiton trägt und eine Lanze hält. Der Mantel des Jünglings ist in schräge Bahnen gegliedert, zwei davon waren rot, zwei

mit Rosetten geschmückt und zwei schwarz, die halblangen Mantelenden hinter seiner Silhouette sind rot. Der Krieger hat rote Punkte auf dem in Falten gelegten Chiton. Der Krieger am r. Bildrand entspricht in seiner Haltung spiegelbildlich dem Krieger am l. Bildrand: beide haben das hintere Bein vorgesetzt, die hintere Hand nach unten ausgestreckt und den Arm im Vordergrund mit der schräg gehaltenen Lanze angewinkelt. Auch Helm und Schwertgehänge entsprechen sich, nur der Chiton ist bei dem r. Krieger ganz rot und anders drapiert.

Miniaturfries A: Bewegter Tanz von Silenen und Nymphen um Dionysos und Ariadne. Zwischen dem ruhig stehenden Götterpaar ein Aulos-blasender Silen, der sich ekstatisch zurücklehnt. Dionysos ist bekränzt und hält eine kurze Efeuranke; über dem langen Chiton trägt er einen halblangen roten Mantel. Ariadne, mit rotem Haarband, trägt einen Citon mit geritzten Sternchen und rotem Rand und hat den halblangen roten Mantel mit beiden Armen vor dem Körper ausgebreitet. Vier weitere Silene und fünf Nymphen im Wechsel umtanzen die ruhig stehenden Götter. Die Silene sind alle ithyphallisch, auch der Flötenspieler; die Nymphen tragen lange Peploi und sind bekränzt oder mit einem Haarband geschmückt. Rot sind Teile der Peploi, Haarbänder und einige Silensbärte.

B: Dionysos zwischen tanzenden Silenen, nackten und bekleideten Nymphen. Dionysos steht in der Mitte nach rechts und hält einen kleinen Kantharos. Von seinem Kopf sind nur das gewellte lange Haar und der Efeukranz erhalten. Er trägt einen langen mit Rosetten (nur die roten Kerne erhalten) und roten Tupfen geschmückten Chiton und schräg umgelegt einen rot getupften Mantel, dessen rote Enden hinter seiner Silhouette herabfallen. Rechts und links bewegen sich jeweils ein Paar aus Silen und nackter Nymphe im Tanzschritt auf den Gott zu. Die beiden links haben sich gegenseitig den Arm um die Schulter gelegt, was auch für das r. Paar anzunehmen ist, da nur jeweils ein Arm in dem erhaltenen Teil sichtbar wird und da sich die Paare auch sonst weitgehend entsprechen. Die l. Nymphe ist mit Efeu bekränzt, trägt aber keinen Schmuck; bei der r. Nymphe ist die gestrichelte Angabe des Schamhaars erhalten. An den Bildrändern bewegt sich jeweils eine bekleidete Nymphe auf den Gott zu, deren gemessener Tanzschritt sich von der lebhaften Bewegung der nackten Nymphen unterscheidet. Von der Rechten sind nur die Füße und ein Teil des Peplos erhalten (untere Partie rot). Die Linke hält in der gesenkten r. Hand einen toten Hasen an den Vorderläufen, in der anderen einen kleinen Kranz. Sie ist mit Efeu bekränzt und trägt denselben Schmuck wie die Frau auf A und außerdem einen Armreif; ihre langen Haare sind im Nacken und am unteren Ende abgebunden; der untere Teil ihres Peplos ist rechts vom Mittelstreifen rot. Die Haut der Nymphen ist auch hier tongrundig, nur von einer Firnislinie umrandet, die auch für die Binnenzeichnung verwendet wird. Wo die Umrisslinie schwarze Flächen kreuzt, wird sie außen von einer sorfältigen Ritzlinie begleitet. Die Efeukränze haben jeweils rote und schwarze Blätter.

Miniaturfries B: Sportszenen. Der Fries beginnt mit den Speerwerfern, von denen einer in weitem Schritt seinen Speer nach links aus dem Bild herauswirft; hinter ihm zwei weitere Jünglinge mit gesenkten Speeren, die darauf warten, dass sie an die Reihe kommen. Es folgt ein Boxkampf zwischen zwei kräftigen Jünglingen (Bärte sind zumindest nicht erkennbar), die sich in Schrittstellung gegenüberstehen und ihre Fäuste in Kopfhöhe gegeneinander schleudern. Links von den Boxern steht ihr bärtiger Trainer mit der Gerte im langen weißen Chiton und rotem Mantel (Kopf nicht ganz erhalten). Es folgt der Weitsprung eines Jünglings, der sich noch in der Luft befindet und seine Arme mit den Sprunggewichten vorstreckt; sein hochgebundener Haarschopf fliegt im Sprung nach oben. Links vom Weitspringer sein Trainer, der die l. Hand aufmunternd hochhält; wie üblich mit Gerte, bärtig und mit langem Chiton und Mantel bekleidet. Zum Schluss zwei Jünglinge nach links mit ausholenden Armen, wie Kurzstreckenläufer, die jedoch mit beiden Füßen in Schrittstellung auf dem Boden stehen. Hinter ihnen ein Mann oder Jüngling in langem Chiton und Mantel und ein Jüngling mit kurzem Mantel in der gleichen Haltung wie die ‚Läufer'. Die Sportler haben kurze oder lange Haare und die wartenden Speerwerfer eine Haarsträhne vor dem Ohr.

Um 540. Töpfer Amasis und Amasis-Maler (Furtwängler).

Zur Gefäßform: Zur Töpferarbeit des Amasis siehe von Bothmer 1985, 37–39; Isler 1994, 93–114; Mommsen 1997, 17–34 (die Maßstäbe sind beim Druck z.T. nicht eingehalten, Abb. 7: 10 mm zu hoch; Abb. 33: 10 mm zu niedrig; Abb. 34: 7 mm zu hoch). Amasis war auf kleine kompakte Gefäße in sehr sorgfältiger Ausführung spezialisiert, vgl. hier zu F 1690, Tafel 2. Die Amphora V.I. 3210 ist die größte der bisher bekannten Amasisamphoren, annähernd gleichgroß ist nur die 44 cm hohe BAm Basel Kä 420: Para 65; CVA 1 Taf. 29. Der Bauchamphorentyp A mit kantigen Henkeln und kantigem Fuß ist erst um die Jahrhundertmitte, wahrscheinlich in der E-Gruppe entwickelt worden, vgl. hier zu F 1698 Tafel 3, 2. Amasis übernimmt den neuen Amphorentypus nicht unverändert, sondern gibt ihm seine eigenen Proportionen und einen zweigliedrigen Fuß, der in der E-Gruppe noch nicht vertreten ist, aber schon bei den frühen Bauchamphoren Typ A des Malers von Berlin 1686 vorkommt (ABV 296, 1 und 3; bei 2 ist der Fuß ergänzt), und später für den Typ A kanonisch wird. Eine zweite gut erhaltene Bauchamphora des Typus A im Werk des Amasis, Würzburg L 265: ABV 151, 22; Karouzou 1956 Taf. 25 (beide Am nebeneinander), ist entschieden kleiner und hat eine ganz individuelle und harmonisch durchgestaltete Form, die für eine spätere Entstehung spricht. Zu den Fragmenten weiterer BAm Typ A des Amasis siehe ABV 151, 18–20; von Bothmer 1985 Nr. 18 und 18bis.

Zur Dekoration: Auch in der Bemalung sucht der Amasis-Maler seinen eigenen Weg gegenüber den Vorläufern der E-Gruppe: die Bildfelder von V.I. 3210 sind schmaler und höher angebracht, mit der Unterkante näher am größten Dm, und dehnen sich am Hals weiter nach oben aus. Die oberste schmale Partie ist abgetrennt und mit einem separaten figürlichen Fries bemalt. Miniaturfriese über den Bild-

feldern finden sich mehrfach beim Amasis-Maler, siehe Karouzou 1956 Taf. 30, 2–3; von Bothmer 1985 Nr. 18bis und 19; gelegentlich aber auch bei anderen Malern, z. B. von Bothmer 1985, 47 Abb. 42 (m. E. BMN-Maler, siehe hier S. 127 zu F 1671, Beilage 24, 2); ebenda 50 Abb. 47; Kairo 26.175: ABV 249, 8 (m. E. Affecter); Reggio: Para 187, 4 (Maler von Vatikan 342); S. Fortunelli – C. Masseria (Hrsg.), Ceramica attica da santuari della Grecia, della Ionia e dell'Italia. Convegno Perugia 2007 (2009) 395 Abb. 2. Die Seitenflächen der Henkel tragen kein Ornament wie bei Bauchamphoren des Typus A üblich, nur ein schmaler Ansatzstreifen ist jeweils mit einem Zungenornament versehen, hierzu Mommsen 1975, 19 f. Den doppelten Strahlenkranz verwendet der Amasis-Maler nur bei hervorgehobenen Gefäßen, siehe Mommsen 1975, 30 f. Das Flechtband über den Bildfeldern kehrt bei den Frgt. in Samos, Karouzou 1956 Taf. 30, 2–3, wieder (geringe Reste) und bei der Oin im Vatikan: von Bothmer 1985 Nr. 38. Zur seitlichen Rahmung der Bildfelder vgl. das Frgt. in New York: von Bothmer 1985 Nr. 18, wo der Rahmen mit schrägen Zickzacklinien gefüllt ist. Mäander sind beim Amasis-Maler an dieser Stelle sonst nicht überliefert, kommen jedoch gelegentlich bei anderen Malern vor, vgl. z. B. von Bothmer 1985, 50 Abb. 48.

Zum Amasis-Maler: siehe hier zu F 1690, Tafel 1, 3–4. Die Datierungen von V. I. 3210 schwanken zwischen 550 und 530 v. Chr. Karouzou 1956, 15 f. vergleicht überzeugend die BAm Louvre F 36: von Bothmer 1985 Nr. 5, die sie ebenso wie von Bothmer in die mittlere Schaffenszeit des Amasis-Malers einordnet (um 540 v. Chr.). Dionysos ist auf beiden Amphoren fast identisch, selbst die Ornamente seiner Bekleidung; vgl. auch Ares auf Louvre F 36 und den Krieger am r. Bildrand von V. I. 3210 A, die Löwenprotomen auf den Schilden und das Peplosoberteil der Athena auf Louvre F 36 und der Nymphe am l. Bildrand von V. I. 3210 B. Diese Details stimmen so genau überein, dass beide Amphoren etwa gleichzeitig entstanden sein müssen. Nahe verwandt sind auch die BAm München 1383 und Genf I 4: von Bothmer 1985 Nr. 14 und 15, auf der die gleichen Dreiecksfalten an den Chitonen der Krieger wiederkehren. Weniger überzeugend erscheint mir die Einordnung bei Isler 1994, der V. I. 3210 für ein Jahrzehnt jünger hält als die Am Louvre F 36 und auch für jünger als die Am Würzburg L 265: von Bothmer 1985 Nr. 19. – Furtwängler 1893 schreibt über die Berliner Amphora: „Die Vase gehört zu dem Vorzüglichsten, was Amasis geschaffen und ist nur mit der Pariser Amphora zu vergleichen, die sie aber an Reichtum der Darstellung und des Details noch übertrifft" (gemeint ist die HAm Cab. Méd. 222). Ähnlich urteilen Karo 1899, 135; Beazley 1928, 22; Schweizer 1929; Schefold 1978; Schöne 1987, 100 f. Dagegen verurteilt Bielefeld 1952, 6 f. den Stil des Malers: „Eine Starre liegt über dem Ganzen, die die menschlichen Figuren beinahe zum Ornament, zum bloßen Dekorteil herabdrückt, nicht in eine „Szene" eingespannt erscheinen lässt."

Zur Umrissmalerei und zu den Figurenpaaren: Eine technische und künstlerische Besonderheit ist bei dieser Amphora die Verwendung der Umrisslinie für die nackten Partien der Frauen, deren Haut tongrundig gelassen ist. Umrisszeichnung ist seit der frühattischen Vasenmalerei nie ganz verschwunden, siehe J. Mertens in: J. Christiansen – T. Melander (Hrsg.), Proceedings of the 3rd Symposium on Ancient Greek and Related Pottery, Copenhagen Aug. 31 – Sept. 4, 1987 (1988) 417–422; B. Cohen, The Colors of Clay (2006) 149–184. Beim Amasis-Maler ist die Wiederbelebung dieser seltenen Technik allerdings mit der Entdeckung verbunden, dass die tongrundige Haut mit gemalten Linien für den Umriss und die Binnenzeichnung viel lebendiger und sinnlicher erscheint als die auf die schwarze Silhouette weiß aufgetragene Frauenhaut mit geritzter Binnenzeichnung, weshalb er die Umrisstechnik fast nur für Nymphen im dionysischen Bereich verwendet – die Heldenmutter auf V. I. 3210 (A) ist die einzige Ausnahme. Es ist zweifellos diese Wirkung, die den Amasis-Maler dazu veranlasst hat, die Nymphen auf V. I. 3210 (B) und auf den Fragmenten in Samos: Karouzou 1956 Taf. 30, 2–3, nackt darzustellen, denn dadurch veranschaulicht er das sinnliche Vergnügen beim Tanz mit den ithyphallisch erregten Silenen. Dem entspricht auch, dass beim l. Paar der Berliner Amphora die Nymphe den sie umschlingenden Griff ihres Partners herzhaft erwidert und dass auf den Fragmenten in Samos einer der Silene seine nackte Nymphe auf den Arm genommen hat und sie mit gespitzten Lippen küsst.

Ein Nachteil der Umrisszeichnung, dass sich die Figuren nicht ausreichend vom Bildgrund abheben, hat den Amasis-Maler zu einer weiteren Innovation veranlasst. Während er sonst Überschneidungen und Gruppenbildungen vermeidet, stellt er die tongrundigen Nymphen mehrfach eng umschlungen mit einem Silen oder einer anderen Nymphe dar, so dass sich die beiden Figuren räumlich voneinander abheben; nur einmal, auf der Amphora Würzburg L 265: von Bothmer 1985 Nr. 19, sind es zwei Silene, die umschlungen tanzen; vgl. zur Gruppenbildung beim Amasis-Maler: Hofkes-Brukker 1935; Schweizer 1929. Auf Berlin V. I. 3210 ist auch die Heldenmutter auf A mit einem unbekleideten jungen Mann gruppiert, der eigentlich nicht in diesen Zusammenhang gehört, siehe Spieß 1992, 42, von dem sich aber das tongrundige Frauengesicht wirkungsvoll abhebt. – Es ist schließlich auch auffallend, dass sich die besondere Technik der Umrisszeichnung dreimal auf Bauchamphoren des Typus A findet (außer den genannten Amphoren in Berlin und Samos auch auf den Frgt. New York 1985.57: von Bothmer 1985 Nr. 18bis) außerdem auf der großen Amphora Basel Kä 420: B. Cohen, The Colors of Clay (2006) 168–170 Abb. 43, 1–2, die zwar den Typus B vertritt, aber mit doppeltem Strahlenkranz und Henkelpalmetten wie der Typus A dekoriert ist, und auf der besonders elaborierten HAm im Cab. Méd. 222: von Bothmer 1985 Nr. 23. Nur die Fragmente in Kavala: von Bothmer 1985, 116 Abb. 70, gehören wahrscheinlich zu einer gewöhnlichen BAm Typ B. Vermutlich wollte der Töpfer-Maler die Amphoren von besonderer Form auch durch diese seltene Technik herausheben. Zu Recht gilt der Amasis-Maler mit seinen Umrisszeichnungen als Wegbereiter der rotfigurigen Vasenmalerei, siehe Karouzou 1956, 15; Charbonneaux 1969, 88 f.; Boardman 1974, 55; Mertens a. O. 422; u. a.

Zu den Darstellungen. A: Mit dem kunstvoll verzierten

böotischen Schild, den die Heldenmutter dem Krieger überreicht, erinnert die Szene zunächst an die Bewaffnung des Achilleus; so Beazley 1928, 22; Karouzou 1956, 29; Schefold 1978; u.a. Zum böotischen Schild als Heroenschild siehe hier S. 123 zu F 1718, Beilage 21, 2–3. Allerdings trägt Achilleus in dieser Szene sonst nie einen Helm auf dem Kopf; der Helm wird ihm erst überreicht, steht auf dem Boden oder fehlt in der Darstellung. Auch beim Amasis-Maler, von dem auf einer der späten Halsamphoren, Boston 01.8027 (B): von Bothmer 1985 Nr. 25, eine durch Beischriften gesicherte Waffenübergabe an Achill erhalten ist, nimmt dieser seinen Helm erst in Empfang; ebenso auf den Fragmenten in Gravisca: B. Jacobazzi, Gravisca 5, 1 (2004) 31 Nr. 18 und anpassend Gravisca 5, 2 (2004) 425 Nr. 1225 (zur Anpassung und Zuschreibung an den Amasis-Maler siehe hier zu F 1690, Tafel 1, 3–4). Befremdlich ist auch der Jüngling im Hintergrund, der den Krieger schmeichelnd oder bittend unter dem Kinn berührt. Zu diesem Gestus siehe G. Neumann, Gesten und Gebärden in der griechischen Kunst (1965) 67–72; vgl. hier S. 114f. zu F 1691, Beilage 18, 3. 5. Schefold vermutet, dass der Jüngling Neoptolemos sein könnte, wie auf dem Teller des Lydos, wo seine Anwesenheit beim Aufbruch des Achill durch die Beischrift bezeugt ist, Schefold 1978, 195–197 Abb. 267. Wenn die beim Amasis-Maler ungewöhnliche Staffellung der beiden Figuren allerdings dem Wunsch entsprungen ist, das tongrundige Gesicht der Frau von dem schwarzen Gesicht des Jünglings abzuheben (s.o.), dann war dessen inhaltliche Bedeutung vielleicht unwichtig. Auch die beiden Krieger und der lockige Jüngling im Mantel haben in anderen Szenen von Achills Bewaffnung keine Entsprechungen. Zu dem Krieger und Jüngling in der l. Bildhälfte vgl. das ähnliche Paar in einem anderen Zusammenhang auf der BAm Genf I 4 (B): von Bothmer 1985 Nr. 15. Der Amasis-Maler hat demnach den Bildtypus der Bewaffnung Achills eigenwillig umgestaltet, so dass sich die Darstellung nicht mehr sicher identifizieren lässt. Derselben sorglosen Neuinszenierung traditioneller Mythenbilder begegnen wir bei diesem Maler z.B. auch bei der Einführung des Herakles in den Olymp, siehe hier S. 116f. zu F 1689 A, Beilage 19. – Gewöhnlich sind die Schildzeichen bei böotischen Schilden an der Längsachse orientiert, beim Amasis-Maler ist das Schildzeichen dagegen, der Haltung des Schildes entsprechend, in die Querachse gedreht; so auch bei dem Schild auf der HAm Boston 01.8026 (B): von Bothmer 1985 Nr. 24; auf dieser hat auch der l. Krieger an seinem Brustpanzer eine ähnliche Binnenritzung wie auf V.I. 3210 (in Nachzeichnung bei Adamek 1895 Taf. I). – Zu dem Gorgoneion mit dem Tierwirbel siehe Stucchi 1959; Beazley 1961; Krauskopf 1988. Zu den weißen Ohren des Gorgoneions Beazley 1931, 269.

Zum Miniaturfries A: Der Thiasos, der sich beliebig verlängern lässt, ist auch das Thema anderer Miniaturfriese des Amasis-Malers: BAm Würzburg L 265: von Bothmer 1985 Nr. 19 (über beiden Bildfeldern); – BAm New York 1985.57: von Bothmer 1985 Nr. 18bis; – Frgt. Samos: Karouzou 1956 Taf. 30, 2. – Auch auf Bandschalen ist das Thema beliebt, siehe die Amasis-Sch Louvre F 75: von Bothmer 1985 Nr. 57; – vgl. Beazley, Development ²1986, Taf. 48, 1. 2. Das Motiv des Aulos-blasenden Silens zwischen Dionysos und Ariadne ist ähnlich schon beim Heidelberg-Maler überliefert, vgl. Brijder 1991, 419 Taf. 109b.

B: Zu Thiasosbildern siehe zuletzt Schöne-Denkinger 2008, 43–53; Villanueva Puig 2009 mit Lit. Zur Benennung der Silene und Nymphen: Hedreen 1994, 47f.; vgl. G. Schmidhuber, ÖJh 76, 2007, 358f. Dionysos steht, wie meist bei diesem Maler, reglos in der Bildmitte nach rechts mit dem Kantharos in der Rechten, während er die verlorene Linke wahrscheinlich grüßend erhoben hatte, wie z.B. auf Louvre F 36 (B): von Bothmer 1985 Nr. 5; oder auf Basel, Kä 420 (B): ebenda 47 Abb. 40. Die Besonderheit des Thiasosbildes von V.I. 3210 ist die Unterscheidung von nackten Tänzerinnen in engem Kontakt mit erregten Silenen und den rahmenden Tänzerinnen in ruhigerem Schritt, die einen Peplos tragen, mit Schmuck ausgestattet sind und Attribute halten, von denen bei der linken ein Kranz und ein toter Hase erhalten sind. Diese Differenzierung hat zu unterschiedlichen Deutungen, als Nymphen und Mänaden (z.B. Henrichs 1987; Malagardis 1995) oder Hetären und Nymphen (z.B. Schöne1987; Isler-Kerényi 1999 und 2001) geführt. Die bekleideten Tänzerinnen entsprechen anderen Frauen im Gefolge des Dionysos beim Amasis-Maler, und zwar sowohl denen, die zusammen mit Silenen tanzen (z.B. Basel Kä 420 [A]: B. Cohen, The Colors of Clay [2006], 168–170 Abb. 43, 1–2; – Frgt. New York: von Bothmer 1985 Nr. 18bis; – Frgt. Kavala: von Bothmer 1985, 116 Abb. 70; siehe auch die oben genannten Minaturfriese), wie auch denen, die mit sterblichen Komasten tanzen (Basel Kä 420 [B]: siehe oben; Louvre F 36 (B): von Bothmer 1985 Nr. 5.). Kleine Attribute, Efeukränze und Schmuck kommen bei den einen wie den anderen vor und sind daher kein zuverlässiges Kriterium für die Unterscheidung von halb-göttlichen Nymphen und sterblichen Frauen im Gefolge des Dionysos. Zur Bedeutung des Hasen siehe Carpenter 1986, 51f. 90 Anm. 65; Henrichs 1987, 104f.; Schöne 1987, 99; Hedreen 1994, 52f.

Nackte Nymphen sind dagegen sehr selten, siehe Hedreen 1994, 59 Anm. 83; beim Amasis-Maler finden wir sie nur noch auf den Frgt. in Samos: Karouzou 1956 Taf. 30, 2–3. Sie haben jedoch außerattische Parallelen (G. Schmidhuber, ÖJh 76, 2007, 358 Anm. 34) und Vorläufer auf tyrrhenischen Amphoren, wo vermutlich die nackten Hetären aus den Komosbildern in die Thiasoi übernommen wurden, siehe Carpenter 1986, 86f., weshalb die nackten Gefährtinnen der Silene auf V.I. 3210 auch als Hetären gelten, s.o. Umarmungen zwischen Silen und Nymphe sind vorher nur andeutungsweise überliefert: z.B. unter den Henkeln des Lydoskraters in New York legt jeweils ein Silen eine Hand an die Schulter einer Nymphe, siehe Hedreen 1994 Taf. I, b. Beim Amasis-Maler ist dagegen sowohl der räumliche Effekt der Umarmung und Überschneidung mit den Silenen, als auch die sinnliche Wirkung der Umrisszeichnung bewusst in Szene gesetzt, und es wird deutlich, dass er die nackten Nymphen mit ihrem robusten Körperbau für seine untersetzten stiernackigen Silene als passende Gefährtinnen eigens entworfen hat. Die lebensvollen nackten Paare mit ihrem stampfenden Tanzschritt sind eine sehr individuelle Schöpfung des Amasis-Malers; die konventionellen beklei-

deten Nymphen bilden nur den Rahmen für diesen gewagten Entwurf.

Zum Miniaturfries B: Nur drei der vier dargestellten Disziplinen gehören zum Fünfkampf: an Stelle des Ringkampfs ist ein Boxkampf dargestellt, und es fehlt der Diskuswurf, vgl. F. Knauß in: R. Wünsche – F. Knauß (Hrsg.), Lockender Lorbeer, Staatliche Antikensammlungen München (2004) 97–102. Andererseits werden Weitsprung und Speerwurf ausschließlich im Rahmen des Pentathlon ausgetragen, so dass der Amasis-Maler wohl doch den Fünfkampf gemeint hat, siehe M. Bentz, Panathenäische Preisamphoren, AntK Beih. 18 (1998) 69–71 mit weiteren Angaben. Eine etwa gleichzeitige Zusammenstellungen von vier Sportarten des Pentathlon findet sich am Hals einer kleinen Am des BMN-Malers im Kunsthandel: Royal-Athena Galleries, Art of the Ancient World XII, 2000, lot 174. Vom Amasis-Maler sind sonst außer Boxkämpfen und Ringkämpfen, siehe von Bothmer 1985 Nr. 20–22, keine Sportszenen erhalten.

Beilage 18, 3. 5.

F 1691. Aus Etrurien. 1841 durch Gerhard erworben.

ABV 151,12 („The Amasis Painter"); 687; Para 63; Add² 42. – Gerhard, Neuerworbene Denkmäler III 1846, 17f. (Nr. 1710). – J. Boehlau, Quaestiones de re vestiaria Graecorum (1884) 72. – Furtwängler 1885, 228f. – Roscher ML I, 2 (1886–1890) s. v. Herakles 2140. 2218 (A. Furtwängler). – L. Adamek, Unsignierte Vasen des Amasis. Prager Studien 5 (1895) 24. 29–32. 35f. 46 Abb. 10–11. – G. Karo, JHS 19, 1899, 138 (Nr. 4). – G. von Brauchitsch, Die panathenäischen Preisamphoren (1910) 3. – Hoppin, Black-figured Vases 1924, 42 (Nr. 14). – P. Mingazzini, Le rappresentazioni vascolari del mito dell'apoteosi di Herakles. MemLinc ser.6 vol.1 fasc.6 (1925) 32. 34 (Nr. 127). – Beazley, Sketch 1928, 31. 33 (Nr. 11). – W. Kraiker, JdI 44, 1929, 143 Anm. 4; 145 Abb. 2. – A. von Salis, Theseus und Ariadne (1930) 7 Anm. 5. – J. D. Beazley, JHS 51, 1931, 274 Anm. 29. – S. Karouzou, AM 56, 1931, 104 (Nr. 14). – S. Karouzou, The Amasis Painter (1956) 6. 30 (Nr. 9) Taf. 8, 1. – D. von Bothmer, Gnomon 29, 1957, 541. – K. Schauenburg, JdI 79, 1964, 127–129 Abb. 14. – G. Neumann, Gesten und Gebärden in der griechischen Kunst (1965) 187 Anm. 256. – H. Knell, Die Darstellung der Götterversammlung in der attischen Kunst des VI. und V. Jh. v. Chr. (1965) 26. 86 Anm. 94. – K. Friis Johansen, The Iliad in Early Greek Art (1967) 259. – K. Bogen, Gesten in Begrüßungsszenen auf attischen Vasen (1969) 1f. 4. 111 (sf 6). – Brommer, VL ³1973, 172, 5. – Schefold, GuH 1978, 40 Anm. 101. – H. Mommsen, CVA Berlin 5 (1980) 18 zu Taf. 7, 1. – E. Rohde, FuB 20/21, 1980, 46. – von Bothmer, Amasis Painter 1985, 93f. Abb. 63. – Th. H. Carpenter, Dionysian Imagery in Archaic Greek Art (1986) 48. 102. – H. Mommsen, AntK 32, 1989, 139 Anm. 122. – M. R. Wójcik, Museo Claudio Faina di Orvieto. Ceramica attica a figure nere (1989) 82. – LIMC V (1990) 123 s. v. Herakles ad Nr. 2852 (J. Boardman) (im Verweis auf Hermes Verwechslung mit F 1961). – LIMC V (1990) 332 s. v. Hermes Nr. 554b (G. Siebert) (Beazley-Nr. und Rückseite mit F 1689 verwechselt). – E. Köhne, Die Dioskuren in der griechischen Kunst (1998) 97. – Miller, Verluste 2005, 114.

H (ergänzt) 28 cm.

Bauchamphora Typ B. Die Gefäßform ist weitgehend ergänzt, vgl. Furtwängler 1885. Die Übermalungen in den Bildfeldern wurden entfernt bevor die Aufnahmen entstanden sind; eine große und eine kleine fehlende Partie im Bildfeld A sind deutlich sichtbar ausgefüllt. Von Seite B sind keine Aufnahmen erhalten, nur eine kleine Zeichnung bei Adamek 1895, 35 Abb. 10; hier Beilage 18, 3, bei der die Darstellung zum größten Teil ergänzt ist. Rot ist auf den Fotos gut erkennbar, Weiß nur in Spuren. Über beiden Bildfeldern stehender Lotosknospenfries, bei dem jede dritte Knospe rot zwischen den Deckblättern hervorkommt.

Darstellungen. A: Einführung des Herakles in den Olymp. Zeus steht am l. Bildrand, Hermes, Athena und Herakles nähern sich von rechts. Zeus und Hermes begrüßen sich, indem sie sich mit einer Hand gegenseitig unter dem Kinn berühren. Zeus trägt einen langen Chiton mit senkrechten roten Punktreihen zwischen weißen Wellenlinien, darüber einen Mantel mit breiten roten Bahnen; er hat lange Haare mit einem geritzten Band. Hermes hält sein Kerykeion in der Linken; er trägt eine pilosartige rote Kappe mit schmalem Rand an Stelle des Petasos und rote Laschenstiefel mit einer schwarzen Partie um die Knöchel; außerdem einen kurzen Chiton, der mit weißen Kreuzchen mit Zwickelpunkten gemustert ist, und ein Manteltuch mit roten Bahnen. Hermes wird von einem Hund begleitet, der seinen Kopf zu ihm umwendet (roter Hals, rote Streifen am Hinterschenkel). Athena mit Helm und Lanze hat ihre l. Hand mit nach vorne gekehrter Handfläche nach unten ausgestreckt, wie um zu zeigen, dass ihre Mission erfüllt ist. Sie trägt einen Kappenhelm, dessen Busch weit ins Ornament reicht (Kappe und Buschträger rot). Ihre Haare sind im Nacken zusammengebunden und sie trägt ringförmige Ohrringe mit drei kleinen Spitzen. Ihr Peplos hat oben rote und schwarze Bahnen im Wechsel, unten senkrechte rote Wellenlinien neben dem Mittelstreifen und eine gerade rote Linie am vorderen Rand. Herakles geht zum Schluss, den Bogen senkrecht vor sich hertragend und das Schwert an der Seite, von dem nur der weiße Griff erhalten ist. Außer dem Kopf, der Schulter und der r. Hand sind nur noch die Beine des Helden erhalten.

B. Waffenübergabe. Was von B nach der Entfernung der Übermalungen übrig geblieben ist, beschreibt Karouzou 1956, 30: „of the arming scene there remain, after the removal of the restorations, as I see from the photograph which Professor Carl Weickert kindly sent me, only the traces of three figures; on the left, draped figure; foot of the youth; lower part of the shield, and part of the woman's peplos."

550–540. Amasis-Maler (Adamek).

Zur Herkunft und zum Maler: Siehe hier zu F 1690, Tafel 1, 3–4.

Zu den Darstellungen. A: Zur Einführung des Herakles

in den Olymp siehe hier S. 116f. zu F 1689, Beilage 19, 1. Die Beschränkung der Teilnehmer auf vier Figuren erklärt sich aus dem ungewöhnlich kleinen Format von F 1691; vgl. die Olpe Louvre F 30: ABV 152, 29; von Bothmer 1985, 140–142 (Nr. 27). Herakles war sicher nicht nackt, wie Köhne 1998 annimmt; die Ritzlinien auf seiner Schulter zeigen, dass er wie üblich bekleidet war; vgl. dieselbe Szene auf der nahe verwandten BAm Orvieto Inv. 2718: ABV 151, 14; Wójcik 1989, 80–82 (Nr. 14), wo Hermes den Göttervater mit derselben Geste begrüßt. Zu dieser Geste siehe Neumann 1965, 69; vgl. 187 Anm. 256. Zu Hunden im Olymp: Schauenburg 1964, 128f. Zur Kappe des Hermes: Carpenter 1986, 48f. vgl. M. Pipili in: B. Cohen (Hrsg.), Not the Classical Ideal (2000) 164f.

B: Die Vermutung D. von Bothmers 1957, dass das Fragment in Berlin F 1692 mit dem Rest einer Waffenübergabe, hier Beilage 18, 2 zu diesem Bildfeld gehören könnte, hat sich inzwischen bestätigt: Mommsen 1980, 17f.; von Bothmer 1985, 93 Nr. 10. Dadurch ergibt sich für das Bildfeld B eine vierfigurige Szene: In der Mitte ein bärtiger Krieger mit einer Lanze, der in Schrittstellung aufrecht einer Frau im Peplos gegenübersteht. Zwischen beiden ein Schild im Profil, der auf dem Boden aufsteht und von der Frau gehalten wird oder an ihrem Oberschenkel lehnt. Rechts bewegt sich ein bärtiger Mann mit Lanze und kurzem Manteltuch über dem Oberarm grüßend auf die Mittelgruppe zu, links steht eine Figur in langem Gewand. Es handelt sich hier nicht um eine Rüstungsszene, bei der sich der Krieger die Beinschienen anlegt wie auf den frühen Amphoren des Amasis-Malers (von Bothmer 1985, 70–73), sondern eher um eine Waffenübergabe, bzw. eine Abschiedsszene, denn der Krieger steht aufrecht und hält eine Lanze; vgl. zum Bildtypus die Olpe Würzburg L 332: ABV 152f., 30; von Bothmer 1985, 143 (Nr. 28).

Beilage 18, 4.

F 1687 Nachlass Gerhard, 1867 erworben.

Furtwängler 1885, 225f. – A. A. Schneider, Der troische Sagenkreis in der ältesten griechischen Kunst (1886) 182 Anm. 1. – W. von Massow, AM 41, 1916, 65. – J. D. Beazley, CVA Oxford 2 (1931) 99 zu Taf. 8, 1–2. – Langlotz, Würzburg 1932, 79 (zu Nr. 419). – E. Kunze, Archaische Schildbänder, OF 2 (1950) 164 Anm. 1. – L. Ghali-Kahil, Les enlèvements et le retour d'Hélène dans les textes et les documents figurés (1955) 72 (Nr. 27) Taf. 44, 1. – P. A. Clement, Hesperia 27, 1958, 67. – LIMC IV (1988) 537 s. v. Helene Nr. 216 (L. Kahil und N. Icard). – M. L. Hart, Athens and Troy: The narrative treatment of the „Iliupersis" in Archaic Attic vase-painting, PhD Univ. of California Los Angeles 1992 (1993) 296 (Nr. 10). – M. Mangold, Kassandra in Athen (2000) 185. – M. Recke, Gewalt und Leid (2002) 272 (Nr. 28). – Miller, Verluste 2005, 113.

H 11 cm.

Ergänzungen an den Henkeln und am Hals.

Miniatur-Bauchamphora Typ B: Schwarz gefirnisst bis auf die Bildfelder und die Zone für den Strahlenkranz; zahlreiche sehr feine Strahlen. Auf dem Foto nur ein umlaufender roter Streifen unter den Bildfeldern erkennbar. Über den Bildfeldern wechselständige Lotosblüten-Palmetten-Ranke zwischen einzelnen Firnislinien; Lotosblüten mit spitzem Mittelblatt. Je eine Firnislinie an dem unteren und den seitlichen Rändern der Bildfelder.

Darstellungen. A: Menelaos bedroht Helena mit dem Schwert, zwischen einem bärtigen Zuschauer links und einem Jüngling rechts. Helena steht nach links; sie trägt einen roten Peplos und ein halblanges, mit weißen Punktgruppen gemustertes Manteltuch, das sie über den Kopf gelegt hat und mit der Rechten nach vorne zieht. Menelaos schreitet mit gezücktem, gegen ihre Taille gerichtetem Schwert auf sie zu und hat ihr l. Handgelenk ergriffen; sein l. Arm und die Hand sind verzeichnet, aber das Motiv scheint eindeutig (vgl. Furtwängler 1885). Er trägt einen kurzen roten Chiton mit einem weißen Schwertgurt schräg über der Brust und einen korinthischen Helm. Die Zuschauer haben ihre langen Mäntel schräg um den Körper gewickelt; einzelne Bahnen sind rot, andere sind mit weißen Punktgruppen gemustert, einmal eine schräge Linie aus weißen Punkten; der Jüngling hat rotes Haar.

B: Furtwängler: „Ein Knabe (rote Haare, nackt) zu Pferd nach r. (r. Mähne, dünne Beine, zierlich), unter welchem ein Vogel nach r. fliegt, ruhig im Schritt. R. und l. je ein unbärtiger Zuschauer im Mantel (wie auf A); der r. aus Raummangel viel kleiner wegen des Pferdekopfes darüber."

Mitte 6. Jh.

Zum Format und zum Stil: vgl. z. B. die Miniaturamphoren CVA Oxford 2 III He Taf. 8, 1–2; Jean-David Cahn Auktionen 4, 19. Okt. 2002, Nr. 214 Taf. 19. Die etwas grobe Zeichenweise kehrt ähnlich auch auf anderen kleinformatigen Gefäßen wieder, z. B. Sch Würzburg L 419: Langlotz 1932, 78f. (Nr. 419) Taf. 117; Oin aus Berezan: R. M. Cook – P. Dupont, East Greek Pottery (2003) 119 Abb. 16, 1 (die deshalb nicht ostgriechisch sein muss). Zu Miniaturgefäßen generell, siehe T. J. Dunbabin (Hrsg.), Perachora II (1962) 290f.; sie stammen vor allem aus Heiligtümern und Kindergräbern.

Zu den Darstellungen. A: Die Szene wird gewöhnlich als die Rückführung der Helena gedeutet; zu diesem Thema siehe hier zu F 1685, Tafel 3, 1. Helena ist wie bei Lydos wiedergegeben, aber Menelaos hält nicht von ihrer Schönheit überwältigt inne, sondern bedroht sie weiter mit dem Schwert und ergreift ihr Handgelenk, um sie wegzuführen. Die Darstellung gehört zu dem Bildtypus der „Begegnung" (Mangold 2000, 80–84), bei dem Menelaos mit gezücktem Schwert Helena entgegentritt, während seine Linke ihren Mantelsaum ergreift oder hinter ihrem Rücken verschwindet. Der Maler von F 1687 hat diesen Bildtypus durch den Griff nach dem Handgelenk, der eigentlich zur „Wegführung" gehört, abgewandelt; hierfür gibt es keine Parallelen im Sf. Mangold 2000, 84f. hält beide Bildtypen, die im Sf. nie Beischriften tragen, für zu unspezifisch, um sie eindeutig auf die Rückführung der Helena zu beziehen, vgl. auch Clement 1958, 73 u. a. Die ruhige Haltung der Frau, die der Wirkung ihrer Schönheit vertraut, ihre reiche Gewandung mit dem über den Kopf gelegten Mantel und ihre Geste

sprechen jedoch bei beiden Bildtypen eher gegen die Gefangennahme einer beliebigen Frau. Zur Geste siehe G. Hedreen, Capturing Troy (2001) 44f.

B: Zu dem Reiter und zu den Zuschauern vgl. hier zu F 1695 A, Tafel 9, 2. Dasselbe Thema hat auch die Miniaturamphora bei Jean-David Cahn, s.o., auf beiden Seiten.

Beilage 19, 1–2.

F 1689. Aus Etrurien. 1841 durch Gerhard erworben.

ABV 151, 10 („The Amasis Painter"); 687; Para 63. – Gerhard, Neuerworbene Denkmäler III 1846, 16f. (Nr. 1709). – Furtwängler 1885, 227. – Roscher, ML I, 2 (1886–1890) 2140 s.v. Herakles (A. Furtwängler). – L. Adamek, Unsignierte Vasen des Amasis. Prager Studien 5 (1895) 24. 27–32 Abb. 5–7. – G. Karo, JHS 19, 1899, 138 (Nr. 2). – G. von Brauchitsch, Die panathenäischen Preisamphoren (1910) 3. – Hoppin, Black-figured Vases 1924, 41 (Nr. 12). – Beazley, Sketch 1928, 31. 33 (Nr. 9). – P. Jacobsthal, Die melischen Reliefs (1931) 147. – J.D. Beazley, JHS 51, 1931, 274 Anm. 29. 30. – S. Karouzou, AM 56, 1931, 103 (Nr. 7). – Neugebauer 1932, 40f. – S. Karouzou, The Amasis Painter (1956) 6. 30 (Nr. 10) Taf. 8, 2–3. – K. Schauenburg, JdI 79, 1964, 129. – E. Christopulu-Mortoja, Darstellungen des Dionysos in der schwarzfigurigen Vasenmalerei (Diss. Freiburg 1964) 53. 107 (Nr. 536). – H. Knell, Die Darstellung der Götterversammlung in der attischen Kunst des VI. und V. Jh. v.Chr. (1965) 26. 86 Anm. 93. – K. Bogen, Gesten in Begrüßungsszenen auf attischen Vasen (1969) 1. 111 (sf 5). – Brommer VL ^{3}1973, 172, 4. – E. Rohde, FuB 20/21, 1980, 46. – Th.H. Carpenter, Dionysian Imagery in Archaic Greek Art (1986) 102. – H. Mommsen, AntK 32, 1989, 139 Anm. 122. – M.R. Wójcik, Museo Claudio Faina di Orvieto. Ceramica attica a figure nere (1989) 82. – LIMC V (1990) 166 s.v. Herakles Nr. 3349 (J. Boardman). – LIMC V (1990) 328 s.v. Hermes Nr. 497 Taf. 242 (G. Siebert). – E. Köhne, Die Dioskuren in der griechischen Kunst (1998) 97. – Miller, Verluste 2005, 113f.

H 30,5 cm.

Bauchamphora Typ B. Aufnahmen gibt es nur von den beiden Bildfeldern, nicht vom ganzen Gefäß. Die Übermalungen, die Furtwängler 1885 beschreibt, wurden entfernt bevor die Aufnahmen entstanden sind. Große fehlende Partien sind deutlich sichtbar ergänzt. Das Rot ist auf den Fotos gut zu erkennen, vom Weiß nur die Schatten der Punktkränzchen. Über beiden Bildfeldern wechselständige Lotosblüten-Palmetten-Ranke. Herzen der Palmetten und der Lotosblüten rot. Roter Punkt auf jeder Rankenverbindung zwischen Lotosblüte und Palmette.

Darstellungen. A: Einführung des Herakles in den Olymp. Am linken Bildrand steht bewegungslos ein langgewandeter bärtiger Mann mit Lanze, der als Zeus angesehen werden muss, denn der Götterzug mit Herakles bewegt sich auf ihn zu. Er trägt einen ehemals weißen Chiton und einen schräg umgelegten Mantel mit roten Rändern sowie ein rotes Band im langen Haar. Ihm gegenüber Hermes, der den Götterzug anführt (roter Petasos, rote Nebris über dem kurzen Chiton, rote Laschenstiefel mit einer schwarzen Partie über den Knöcheln. Er hat das Kerykeion geschultert und die r. Hand mit nach außen gekehrter Handfläche nach unten ausgestreckt, wie um darauf hinzuweisen, dass seine Mission hiermit erfüllt sei. Hinter ihm Athena mit derselben Geste; in der anderen Hand hält sie ihre Lanze. Sie nimmt die Mitte des Bildfeldes ein, und der hohe Busch ihres Kappenhelms reicht in das Ornament. Ihre Haare sind im Nacken zusammengebunden, und sie trägt ringförmige Ohrringe mit 3 kleinen Spitzen. Von ihrem Peplos ist nur die untere Partie mit einem breiten roten Seitenstreifen erhalten. Herakles folgt seiner Schutzgöttin in großem Schritt, die Keule über der l. Schulter und den Bogen senkrecht vor sich hertragend. Er hat ein rotes Band im kurzen Haar und trägt einen kurzen Chiton. Den Schluss bildet Dionysos mit Trinkhorn und Efeukranz im langen Haar (schwarze und rote Blätter). Er trägt wie Zeus einen langen, ehemals weißen Chiton mit gewellter Längsritzung, wodurch die Symmetrie des Bildes betont wird; darüber einen Mantel mit einer breiten roten Bahn und rotem Rand.

B: Herakles mit Hund zwischen Iolaos (?) und Hermes. Herakles, in der Bildmitte, schreitet nach rechts auf Hermes zu. Wie auf A hat er die Keule geschultert und trägt den Bogen vor sich her; die Seiten sind jedoch vertauscht und außerdem hat er noch einen großen, mit Pfeilen gefüllten Köcher (roter Mittelstreifen) mit offener Klappe über der Schulter und trägt ein Schwert, das auf A vielleicht nicht erhalten ist. Er ist mit einem kurzen Chiton mit großen Rosetten (rot mit weißen Punktkränzchen) bekleidet und hat ein rotes Band um den Kopf. Der kleine Hund, der Herakles im Hintergrund begleitet (roter Hals, rote Streifen am Hinterschenkel), wendet ihm zurückblickend den Kopf zu. Hermes geht Herakles entgegen; in der Linken ein langes Kerykeion, die Rechte ist nicht erhalten, war aber gesenkt und wahrscheinlich in derselben Geste wiedergegeben wie auf A. Er trägt einen kurzen, ehemals weißen Chiton mit der Nebris darüber, rote Laschenstiefel mit einer schwarzen Partie über den Knöcheln und einen Petasos mit roter Krempe. Der Jüngling hinter Herakles hält eine Lanze und ein Schwert in der Scheide, deren Ortband nach vorne weist, wonach er die Schwertscheide in der Hand hält; er ist unbekleidet bis auf einen kurzen Mantel mit roten Bahnen, den er über dem Arm trägt (sicher kein Schild wie in der Ergänzung bei Adamek 1895 Abb. 5), hat kurzes Haar, lange Locken vor den Ohren und ein rotes Band um den Kopf. Rechts und links am Bildrand steht je ein langgewandeter Jüngling mit Lanze. Beide haben einen Bartflaum unter dem Kinn. Der linke, mit kurzem Haar, langen Locken vor den Ohren und rotem Band, trägt einen Mantel mit großen Rosetten (rot mit weißen Punktkränzchen) und roten herabhängenden Randstreifen; der rechte hat langes, im Nacken zusammengebundenes Haar, ein rotes Band um den Kopf und trägt einen Mantel mit einer roten vorderen Hälfte und einem roten Randstreifen hinter dem Rücken.

550–540. Amasis-Maler (Adamek).

Zur Herkunft und zum Maler: siehe hier zu F 1690, Tafel 1, 3–4.

Zu den Darstellungen. A: Zur Einführung des Herakles

in den Olymp siehe LIMC V (1990) 121–132 (J. Boardman); Brommer 1973, 159–174; Schefold 1978, 35–46; A. Verbanck-Piérard in: Images et société en Grèce ancienne. Actes du Colloque international Lausanne, Cahiers d'archéologie romande 36 (1987) 187–199; Mommsen 1989, 137–140. Zu Dionysos in dieser Szene: Carpenter 1986, 102; Christopulu-Mortoja 1964, 52–56. 106f. Es gibt außer F 1689 noch vier weitere Darstellungen des Themas beim Amais-Maler: Berlin F 1688 (CVA 5 Taf. 6, 1), F 1691 (hier S. 114f. Beilage 18, 5), Orvieto Inv. 2718 (Wójcik 1989, 80–82 Nr. 14) und Louvre F 30 (von Bothmer, Amasis Painter 1985, 140–142 Nr. 27). Bei allen wird Herakles von Hermes und Athena zu Fuß in den Olymp geleitet, Zeus empfängt den Zug stehend und ohne Blitzbündel, Herakles trägt kein Löwenfell und Athena keine Aegis und nur einmal einen Schild (Louvre F 30). Die Variationen des Themas: ‚Zeus' mit kurzem Chiton und Mantel (Berlin F 1688) mit Lanze (Berlin F 1689) oder mit Dreizack (Louvre F 30), ein oder zwei Hunde im Olymp oder ein kleiner Löwe (Orvieto) und Dionysos im Geleit (Orvieto und Berlin F 1689) sind Zeichen für das unbefangene Verhältnis des Amasis-Malers zum überlieferten Mythos.

B: Zu Herakles und Hermes siehe LIMC V (1990) 166f. s. v. Herakles (J. Boardman). Zur Ergänzung des Jünglings hinter Herakles vgl. von Bothmer a. O. 75 oben (Nr. 2 B) Figur ganz links.

HALSAMPHOREN

Beilage 20, 1.

F 1709. Durch Gerhard 1841 in Rom erworben.

Zeichnung Gerhard'scher Apparat: XV, 3.

ABV 96, 15 („The Tyrrhenian Group"). – Gerhard, Neuerworbene Denkmäler III 1846, 10f. (Nr. 1699). – F. Wieseler, Commentatio de vario usu tridentis. Index scholarum publice et privatim in Academia Georgia Augusta per semestre hibernum 1872–1873 habendarum (1872) 4. – Furtwängler 1885, 250–252. – A. E. J. Holwerda, JdI 5, 1890, 243 (Nr. 32). – G. Weicker, Der Seelenvogel (1902) 156 Anm. 8. – P. Jacobsthal, Der Blitz (1906) 30 (Nr. 2) Abb. 43. – F. Brommer, JbRGZM 8, 1961, 70 (A V 2). – H. Knell, Die Darstellungen der Götterversammlung in der attischen Kunst des VI. und V. Jhs. v.Chr. (1965) 81 Anm. 17 (Abb.-Zitat nicht zutreffend); 83 Anm. 43. – E. H. Loeb, Die Geburt der Götter in der griechischen Kunst der klassischen Zeit (Diss. Basel 1979) 281 (V/1, 2). – E. Rohde, FuB 20/21, 1980, 46. – H. Mommsen, CVA Berlin 5 (1980) 25 zu Taf. 12. – S. Pingiatoglou, Eileithyia (1981) 17 Anm. 17. – S. Mayer-Emmerling, Erzählende Darstellungen auf „tyrrhenischen" Vasen (1982) 15. 174 (Nr. 3). – LIMC II (1984) 284 s. v. Apollon (Nr. 817 a) „Berlin-Charlottenburg" und „Aus Caere" sind Irrtümer (E. Mathiopoulou-Tornaritou). – I. Beck, Ares in Vasenmalerei, Relief und Rundplastik (1984) 1f. 143 (Nr. 2). – LIMC III (1986) 690 s. v. Eileithyia Nr. 48; 696f. (R. Olmos). – J. Kluiver, The Tyrrhenian Group of Black-Figure Vases (2003) 48 Anm. 101; 170f. (Nr. 255). – Miller, Verluste 2005, 114.

H 42,5 cm.

Tyrrhenische Halsamphora. Beschreibung bei Furtwängler 1885: „Sehr stark ergänzt … Die Mündung mit dem oberen Teile des Halses ist antik, doch offenbar zu einer anderen Amphora von ganz verschiedenem Typus gehörig; an diesem fremden Halsstücke sind bei A) die Köpfe der drei dargestellten Panther und das eine kreuzförmige kleine Füllornament, bei B) die Köpfe zweier Panther alt; alles übrige ist modern. – Henkel ganz erg. – Von den Bildstreifen der Schulter ist beiderseits das oberste Stück mit sämtlichen Köpfen modern. – Unterteil der Vase mit Fuß alt. Firnis sehr metallisch glänzend.

Oberer Hauptbildstreif. A) Athenageburt. In der Mitte thront Zeus nach r. (Sessel, dessen niedere Lehne in Schwanenkopf endet; großes geschupptes Polster auf dem Sitze und eine kurze Decke mit w. Streifen von derselben herabhängend; Löwenfüsse; Füsse des Zeus auf niederem Schemel); Zeus in langem weißem Chiton wie 1704, darüber Mantel, r. Arm, wie im Schmerz, etwas erhoben (wie 1704), in der L. den Blitz (dessen unterer Teil alt, mit 5 Zacken), Kopf modern; wahrscheinlich sprang die kleine Athena aus demselben wie 1704. R. vor ihm Göttin nach l., etwas ausschreitend, den r. Fuß auf Zeus Schemel stellend (langer Chiton mit r. von w. Punkten umgebenen Tupfen; Oberkörper von den Hüften an mit beiden Armen modern), wahrscheinlich eine Eileithyia. L. hinter Zeus steht ruhig eine zweite Eileithyia nach r. (in langem rotem Chiton, langen Haaren im Rücken, deren Enden antik; von über den Hüften ist die Figur mit beiden Armen modern und zwar falsch mit einem Kranze ergänzt.). L. von dieser steht nach l. Apollon (langer w. Chiton und kurzer Mantel mit r. Tupfen), in erhobener R. den Bogen haltend, dessen untere Hälfte alt; der Kopf modern. Ihm gegenüber eine Göttin nach r. (in Chiton und r. Mantel), die R. vorstreckend; Kopf und Brust modern. L. am Ende eine langbekleidete männliche Gottheit, die sich bei genauer Untersuchung als fast völlig modern ergab. Nur ein kleiner Mantelzipfel mit dem Stück eines aufgestützten Stabes ist antik; dieses Fragment ist fälschlich viel zu nahe an ein anderes antikes Fragment gesetzt das gar nicht zu der Figur gehört und deshalb ganz übermalt wurde; es stellt einen sehr merkwürdigen leider fragmentierten unklaren Gegenstand dar, einen Kessel auf Löwenfüßen, in dem allerlei steckt. – Auf der anderen Seite r. von der ersten Eileithyia steht ein Gott nach l., an dem nichts alt ist als die Füsse (schw., also männlich) und Rest des langen weissen Chitons; er ist als Poseidon mit Fisch und Zweizack (!) erg. R. davon Ares nach l., von welchem nur die weit ausschreitenden Unterbeine mit Beinschienen und das unterste Randstückchen des Schildes antik sind. R. am Ende eine Göttin nach l., an

welcher Stücke des langen roten Chitons und der Nacken mit den langen Haaren alt sind.

B) Unmittelbar über dem folgenden Henkelansatz ist die Protome eines Hahnes angebracht, an welcher der untere Teil wo sie an den Henkeln ansetzt modern und nur der Kopf und obere Hals antik sind; gegenüber auf der anderen Seite des Henkels steht eine Frau, welche die R. liebkosend dem Schnabel des Hahnes nähert. Alt ist an der Frau nur die r. Hand, der Unterkopf (weiß übermalt) und die Brust mit langer Locke und rotem Chiton, alles andere modern; alles Weiß neu aufgemalt. R. dahinter steht ein grosser Hahn (antik nur Kopf und oberer Teil des Rückens sowie der Lotoszweig mit zwei dreispitzigen Blüten der von seinem Halse ausgeht). Dahinter in der Mitte von B) Vogel mit bärtigem Menschenkopf; antik ist an ihm das Vorderteil, die langen Flügel (beide Flügel waren ausgebreitet), der Bart und Hinterkopf. Gesicht fälschlich modern weiß bemalt; steht nach r. mit nach l. gewandtem Kopfe und ausgebreiteten Flügeln. R. am Ende Vogel mit weibl. Menschenkopf nach l., Kopf nach r., Flügel nach beiden Seiten ausgebreitet, der l. (sehr erg.) aufgebogen, weil wegen des Henkels sonst kein Raum war; das Weiß am Gesicht modern aufgefrischt nach den antiken Spuren; Schwanz erg. Zwischen dieser und der vorigen Gestalt am Boden Zweig mit zwei dreispitzigen Lotosblüten.

Darunter zwei Tierstreifen:

a) Viel erg.; wahrscheinlich war die Anordnung ursprünglich etwas anders. Unter dem von A) aus r. Henkel, jedoch nicht in der Mitte darunter, ein grosses kreuzförmiges Palm.-Lotosgeflecht; r. und l. davon je ein Vogel mit bartlosem Menschenkopf (deren Gesichter niemals weiß waren) mit einem vom blossen Kopfe nach hinten sich ringelnden Bande und aufgeb. Flügeln. R. davon Panther und Schaf (Seite B) nach l.; l. davon (Seite A) ein Schwan der ganz modern und keinesfalls richtig erg. ist, dann ein Bock nach l. und ihm gegenüber ein Panther nach r. und ein Bock nach r.

b) In der Mitte von A) Panther und Löwe (Vorderteil erg.) nach r., gegenüber Bock nach l. (Vorderteil erg.); l. vom ersten Panther ein Eber nach r., dahinter fliegender Adler nach l.; auf B) folgt l. Vogel mit Menschenkopf, ganz modern bis auf die Panthervorderbeine, die zu einem Panther gehörten; dann r. Bock (nur Hinterteil alt) und Panther nach l.“

570–545. Tyrrhenische Gruppe (Furtwängler).

Die Amphora F 1709 war bis vor kurzem nur aus den Beschreibungen von Gerhard 1846 und Furtwängler 1885 bekannt. Erst bei der Vorbereitung des CVA fand ich mit Hilfe von Ursula Kästner in einer der Mappen des Gerhard'schen Apparates die abgebildete Zeichnung, die inzwischen auch bei Miller 2005 publiziert ist. Sie zeigt das Schulterbild A mit seinen Ergänzungen in kursorischer Zeichenweise, so dass man nur mit Hilfe der hier abgedruckten Beschreibung Furtwänglers eine Vorstellung von dem Erhaltenen gewinnen kann.

Zur Gruppe: Siehe zuletzt Kluiver 2003 mit weiteren Hinweisen.

Zur Athenageburt auf A: siehe hier S. 108 f. zu F 1699, Beilage 15, 1; außerdem: Olmos 1986, 686–691; auf tyrrhenischen Amphoren: Mayer-Emmerling 1982, 15–20. Die Athenageburten auf drei tyrrhenischen Amphoren gehören zu den frühesten Darstellungen des Themas auf attischen Vasen, das wohl nicht zufällig in der Zeit der Neugestaltung der panathenäischen Spiele um 565 v. Chr. aufkommt, vgl. Schefold, GuH 1978, 14. Bei der Athenageburt auf Louvre E 852: Kluiver 2003, Nr. 1 (Prometheus-Maler); LIMC II (1984) 986 s. v. Athena (Nr. 334) Taf. 742 (H. Cassimatis) ist die Situation vor der Geburt dargestellt. Bei Berlin F 1704: Kluiver 2003, Nr. 107 (Kyllenios-Maler); CVA 5 Taf. 12. 14, 1–2 (mit Text) entspringt Athena schon dem Haupt des Zeus. Bei F 1709 sind die Köpfe alle modern, so dass nicht entschieden werden kann, zu welchem Typus die Darstellung gehört. Gesichert ist Zeus mit seinem Thron und dem Blitzbündel; zum Thron mit dem Kissen und der überhängenden Decke vgl. die Throne des Prometheus-Malers: Louvre E 852 a. O. und Kluiver 2003, Abb. 55; zum Blitz, dessen untere Hälfte mit fünf Strahlen wie bei den beiden genannten Athenageburten erhalten ist, vgl. Jacobsthal 1906 Abb. 43; außerdem sind die beiden Geburtshelferinnen vor und hinter Zeus gesichert. Die vor Zeus setzt einen Fuß auf seinen Schemel, ein Motiv, das auf dem Frgm. Akr. 776: ABV 105, 2 (Near the Tyrrhenian Group); Graef – Langlotz I 1925, Taf. 50 wiederkehrt. Bei Louvre E 852 a. O. und bei einem Fragment aus Phokaia: Y. Tuna-Nörling, AA 2002, 220–222 Nr. 140 a, steht diese Göttin mit beiden Füßen auf dem Schemel; zu ihrer Deutung als Hebe siehe Pingiatoglou 1981, 17 f. Von der Götterversammlung sind nur Apollon links mit der unteren Hälfte des Bogens und Ares, der sich von rechts mit großem Schritt nähert, gesichert. Apoll ist auch auf Berlin F 1704 a. O. vom Geschehen abgewandt mit dem Bogen dargestellt, während er später, vor allem in der E-Gruppe, nur noch mit der Kithara an der Athenageburt teilnimmt.

Zu den Sirenen auf B: siehe E. Hofstetter, Sirenen im archaischen und klassischen Griechenland (1990) 90–109.

Zu figürlich bemalten Amphorenhälsen: Kluiver 2003, 48 Anm. 101. Nach Furtwängler 1885 ist der obere Teil des Halses mit der Mündung antik, gehört aber zu einer anderen Amphora.

Beilage 20, 2–3.

V. I. 3361. Aus Vulci (Polledrara), 1896 durch Hartwig in Rom erworben.

ABV 116, 6 („Lydos and his Companions, β. Animal-pieces“); vgl. 121, 10. – S. Gsell, Fouilles dans la nécropole de Vulci (1891) 111 (Nr. 1) Taf. 17, 1. – Pfuhl, MuZ I 1923, 252. – A. Rumpf, Thieme-Becker 23, 1929, 491 s. v. Lydos (Nr. 4). – A. Rumpf, Sakonides (1937) 13 f. 18. 26 (Nr. 54) Taf. 5 a–b. – F. Villard, CVA Louvre 11 (1954) 106 zu Taf. 123, 4. – Miller, Verluste 2005, 175.

H 33,8 cm – Dm Körper 22 cm.

Zusammengesetzt. Kleine Fragmente fehlen und sind ausgefüllt; zum Teil farblich angeglichen. Rot und Weiß weitgehend erhalten.

Eiförmige Halsamphora mit Echinusfuß und Echinuslippe. Plastischer Reifen zwischen Hals und Gefäßkörper. Lippe, Henkel und Fuß gefirnisst, ebenso senkrechte Henkelzone und umlaufende Zone unter den Bildfeldern. Hoher Strahlenkranz aus wenigen spitzen Strahlen. Die ausgesparten Bildfelder setzen am Halsring mit einem Zungenornament aus abwechselnd schwarzen und roten Zungen in Bildfeldbreite an. Je ein roter Streifen unter den Bildfeldern, über dem Strahlenkranz und am unteren Fußrand, wahrscheinlich auch auf dem Halsring und am äußeren Lippenrand. Am Hals auf beiden Seiten Lotos-Palmetten-Kreuz; rot: Kern der Palmetten und Lotosblüten sowie Kelch der Lotosblüten.

Darstellungen. A: Zwei aufeinander zuschreitende Löwen mit zurückgewandtem Kopf und S-förmig über den Rücken geschwungenem Schwanz. Beide haben das Maul geöffnet, der linke mit heraushängender Zunge. Zwischen den Köpfen Rosette. Mähne und Brust bei beiden rot, weiße Partie um die Gesichter. Rote Streifen zwischen den geritzten Rippen und auf dem Hinterschenkel. Der Bauchstreifen war höchstwahrscheinlich weiß.

B: Zwei antithetische Hähne flankieren ein Lotosknospen-Palmetten-Ornament mit Ranken, die sich hinter ihren Hälsen nach rechts und links ausbreiten und in Voluten enden. Flügelbug, Kamm und Lappen bei beiden rot, außerdem jede zweite Schwanz- und Schwungfeder. Auf der Partie zwischen Flügelbug und Schwungfedern weiße Zickzacklinie. Weiße Tupfen auf den schwarzen Schwungfedern. Palmettenkern rot, Lotosknospenspitze weiß.

Um 560. Art des Lydos (Beazley).

Zum Fundort: Nach Gsell 1891 wurde die Amphora V.I. 3361 im Gebiet Polledrara (bei Vulci) nördlich der Mündung des Timone in den Fiora gefunden. In demselben Grab (Grab XLIX) befand sich u.a. auch die schöne Tlesonschale mit dem zusammenbrechenden Hirsch im Innenbild, Boston 98.920: ABV 179, 1; P. Heesen Athenian Little-Master Cups (2011) 295 (Nr. 287) Taf. 182 b.

Zur Werkstatt: V.I. 3361 gehört zu einer Serie von Gefäßen mit großen Tieren oder Fabelwesen, die in demselben Stil gezeichnet sind wie die Tiere im Werk des Lydos und seiner Gefährten, so dass es nicht möglich ist, einzelne Malerhände zu isolieren. Nur an den gelegentlich eingefügten menschlichen Figuren oder den bärtigen Köpfen am Gefäßhals kann man verschiedene Maler unterscheiden, vor allem den Maler von Vatikan 309 und den Maler von Louvre F 6 oder einen ihrer Kollegen, vgl. ABV 114. Zu den 20 Halsamphoren mit heraldischen Tieren in der Art des Lydos, die Beazley 1956 (ABV 116) zusammengestellt hat, werden hier die zum Teil neuen Aufbewahrungsorte und neuere Publikationen angefügt, wobei Beazleys Nummerierung von 1–20 beibehalten ist; die Nr. 21–32 sind neu hinzugekommen.

1. München 1446: ABV 128, 84 (Maler von Louvre F 6); CVA 7 Taf. 327, 1–2; 326, 3; Beil. B 2.
2. Leiden I. 1954/12,1: ABV 128, 85 (Maler von Louvre F 6); Para 47, 51; CVA 1 Taf. 21, 1–2.
3. München 1445: ABV 121, 9 (Maler von Vatikan 309); CVA 7 Taf. 327, 3–4; Beil. B 3.
4. Louvre C 10630: ABV 121, 10 (Maler von Vatikan 309); CVA 11 Taf. 123, 4; 124, 1–2.
5. London, Markt: ABV 121, 11 (Maler von Vatikan 309); Galerie Günter Puhze 7 (1987) Nr. 164. = Sotheby's London 10. 7. 1990, lot 29.
6. Berlin V.I. 3361: dieses Stück.
7. Rom, Konservatorenpalast 15: Para 47; CVA 1 III H Taf. 16, 1–2.
8. Amsterdam Inv. 3374: ABV 121, 12 (Maler von Vatikan 309); CVA 5 Taf. 232–234, Abb. 1. 13.
9. Florenz 78784: ABV 121, 13 (Maler von Vatikan 309); Rumpf 1937, Taf. 5 c–d.
10. Louvre E 810: ABV 121, 14 (Maler von Vatikan 309); E. Pottier, Vases antiques du Louvre 2 (1901) Taf. 57.
11. Athen, NM 902 (CC. 659): ABV 121, 15 (Maler von Vatikan 309); Rumpf 1937, Taf. 27 c–d.
12. Villa Giulia (M. 456): ABV 121, 16 (Maler von Vatikan 309); P. Mingazzini, Vasi della Collezione Castellani (1930) 224 f. (Nr. 456) Taf. 56, 3–4.
13. Villa Giulia (M. 458): ABV 121, 17 (Maler von Vatikan 309); Mingazzini a.O. 226 (Nr. 458) Taf. 56, 1; 57, 2.
14. Glasgow (B) 19.40: ABV 121, 19 (Maler von Vatikan 309); CVA Taf. 11, 3–4.
15. Florenz: ABV 121, 18 (Maler von Vatikan 309); BdA Ser. 2, Nr. 8, 1928/29, 170 Abb. 2 links.
16. Cerveteri, Mus. Naz. Cerite (ex Villa Giulia 50541): Add² 32; Mingazzini a.O. 225 (Nr. 457) ohne Abb.
17. Neapel 2832.
18. Florenz 3770: ABV 122, 1 (Nahe Maler von Vatikan 309); Rumpf 1937, Taf. 4a; diese Amphora gehört nach Beazleys Definition (ABV 114) nicht zu den „Animal-pieces", denn sie hat die Darstellung von Theseus und Minotauros auf Seite A.
19. Athen, Akropolis 774 Frgt. (vielleicht zusammengehörig mit Akropolis 799 fr.) beide: Graef – Langlotz I 1925, Taf. 53.
20. Eleusis 296 und 287 Frgt.: Para 47.
21. Toronto 972.182.2: CVA 1 Taf. 6.
22. Florenz 115100: A.M. Esposito – G. De Tommaso, Mus. Arch. Naz. di Firenze, Antiquarium, vasi attici (1993) 27 Abb. 22; falsche Inv. Nr. (vgl. Nr. 9 a.O.).
23. Freiburg, Markt: Galerie Günter Puhze 25, 2011, Nr. 87.
24. San Antonio 86.134.37: H.A. Shapiro – C.A. Picón – G.D. Scott III (Hrsg.), Greek Vases in the San Antonio Museum of Art (1995) 84 Nr. 38.
25. Toledo 74.45: CVA 1 Taf. 6.
26. Rom, Konservatorenpalast 216: Para 52 (Maler von Louvre F 6); CVA 1 Taf. 14, 5.
27. Basel, Markt: Para 50 oben (Maler von Vatikan 309); J.-D. Cahn, Tiere und Mischwesen VI, Kat. 18, 2006, Nr. 45 = Sotheby's 27 March 1961, lot 149.
28. Rom, Konservatorenpalast 55: Para 50 oben (Maler von Vatikan 309); CVA 1 Taf. 15, 3–4.
29. Rom, Konservatorenpalast 27: Para 52 (Maler von Louvre F 6); CVA 1 Taf. 15, 1–2.
30. Leiden I. 1954/12, 2: CVA 1 Taf. 22.

31. Basel, Markt: MuM, Antike Vasen, Sonderliste R, Dezember 1977, Nr. 20.
32. New York, Markt: Royal-Athena Galleries Nr. 66, Art of the Ancient World VI, 1, November 1990, lot 26.

Die folgenden Halsamphoren, die im CVA Amsterdam 5, 9 zu Taf. 232–234 zitiert werden, sind mir nicht bekannt: Zürich, Markt (Vollmoeller): Para 50 oben (Maler von Vatikan 309); – Basel, Markt (MuM): Para 50 Mitte (sehr nahe dem Maler von Vatikan 309); – Durham (N.C.), Duke University, Museum of Art 64.26.

Diese Halsamphoren stimmen alle in der Form und weitgehend auch in den Proportionen mit der Berliner Amphora V.I. 3361 überein; in der Höhe variieren sie zwischen 31 und 35,5 cm. Auch die Bemalung ist sehr einheitlich: der Gefäßhals trägt in der Regel auf beiden Seiten einen bärtigen Männerkopf zwischen Zickzacklinien; das Palmetten-Lotos-Kreuz bei V.I. 3361 ist eine Ausnahme. Um den Halsring ist immer ein Zungenornament gezeichnet und über dem Fuß ein Strahlenkranz aus wenigen, weit auseinanderstehenden Strahlen. Die Tierfiguren sind entweder in ausgesparte Bildfelder gesetzt, wie bei V.I. 3361, oder in eine umlaufende tongrundige Zone. Grundsätzlich sind jeweils zwei Tiere oder Fabelwesen der gleichen Gattung einander gegenübergestellt, vor allem Löwen, Sphingen, Hähne, Sirenen und Panther; ausnahmsweise auch Hirschkühe, Ziegenböcke, verschiedene Vögel und ein Stier. Zwischen die antithetischen Tiere ist gelegentlich ein Ornament, seltener ein Schwan oder eine menschliche Figur eingefügt; auch Rosetten finden sich dort und anderswo. Ein Löwenpaar, wie auf V.I. 3361, ist auf den HAm 1–10 und 21–28 abgebildet. Das Hahnenpaar, das immer mit einem Löwenpaar gekoppelt ist, findet sich auf den HAm 6–10 und 21–25. Zum Ornament zwischen den Hähnen vgl. vor allem Nr. 3. 4. 5 und 31. Die Einheitlichkeit dieser Amphoren ist so augenfällig, dass wir auf eine Serienherstellung in einer gemeinsamen Werkstatt schließen können. Zur Lydos-Werkstatt siehe B. Kreuzer, AA 1998, 265–270; sie datiert deren Beginn vor 560 v. Chr. und folgt E. Kleinbauer, AJA 68, 1964, 355–370, in der Annahme, dass Lydos aus dieser Werkstatt hervorgegangen sei. Zum Verhältnis des ‚Heraldic Animals Style' zur korinthischen Keramik siehe Kleinbauer a.O.

Zum Maler: Rumpf 1929 hat V.I. 3361 zu den gesicherten Werken des Lydos gezählt, später (Rumpf 1937) hat er die Amphora mit anderen Werken des Lydos und verwandter Maler dem Sakonides zugewiesen. Villard 1954 hat den Maler von Vatikan 309 vorgeschlagen. Da menschliche Figuren auf dieser Vase fehlen, ist es jedoch kaum möglich, V.I. 3361 einem bestimmten Maler zuzuweisen. Das Lotos-Palmetten-Kreuz am Hals, das mit seinen großen Palmettenkernen dem Ornament zwischen den Hähnen auf B entspricht, erlaubt auch keine individuelle Zuschreibung, da dieses Ornament bei den Werkstattgenossen sehr ähnlich ausgeführt ist: vgl. z.B. M.A. Τιβέριος, Ὁ Λυδός και το ἔργο του (1976) Taf. 3 (Lydos); C. Albizzati, Vasi antichi dipinti del Vaticano (1924) Taf. 31 Nr. 309 (Maler von Vatikan 309); P. Mingazzini, Vasi della Collezione Castellani (1930) Taf. 58, 1 (Maler von Louve F 6).

Beilage 21, 1.

F 1711. Aus Tarquinia (Corneto). Nachlass Gerhard, 1867 erworben.

ABV 95f., 8; 683 („The Tyrrhenian Group"); Para 34. 36 („The Castellani Painter"); Add² 25. – Furtwängler 1885, 253f. – H. Thiersch, „Tyrrhenische" Amphoren (1899) 24. 64f. (Nr. 55) 160. – H. Licht, Sittengeschichte Griechenlands, Ergänzungsband (1928) 63. – A. Greifenhagen, Eine attische schwarzfigurige Vasengattung und die Darstellung des Komos im VI. Jh. (1929) 79 Nr. 80. – M. Pallottino, MonAnt 36, 1937, 35 Anm. 1; 37 Anm. 3; 271 (Nr. 167 in der Anm.). – G. Rodenwaldt, Korkyra II, Die Bildwerke des Artemistempels (1939) 164 Anm. 2. – D. von Bothmer, Amazons in Greek Art (1957) 7f. (Nr. 19) Taf. 10 unten r. – Th.H. Carpenter, OxfJA 2, 1983, 282. 285 Abb. 8 (Nebenfries, in dem das Frgt. F 1711 fehlt: l. am Rand). – G.M. Hedreen, Silens in Attic Black-figure Vase-painting (1992) 143 Anm. 9; 172 Anm. 24. – K. Schefold, Götter- und Heldensagen der Griechen in der Früh- und Hocharchaischen Kunst (1993) 240–242 Abb. 257. – J. Kluiver, The Tyrrhenian Group of Black-Figure Vases (2003) 163 Nr. 180. – Miller, Verluste 2005, 115. – Außerdem wird das Frgt. seit dem Erscheinen von ABV in der umfangreichen Lit. zu der Amphora Florenz 3773 immer mitgenannt.

H 12 cm.

Fragment einer tyrrhenischen Halsamphora. Beschreibung Furtwänglers 1885: „... Unter diesem nicht mehr erhaltenen Schulterstreif folgt ein Streif von alternierendem P.-L.-Band, der c. 0,03 hoch war und teilweise erh. ist. Dann ein kleiner Streif alternierender Punkte; und darauf an der Stelle des grössten Umfanges der Vase ein 0,042 hoher Bildstreif; erhalten: l. ein mächtiges Thor, zweiflügelig, rot, mit schw. Anten; davon r. ein Silen nach r. (Mittelkörper r., Schwanz gehoben) der seinen enormen stehenden Phallos fasst; r. ein zweiter Silen nach r. (Mittelkörper r., Schwanz gesenkt) mit der L. den riesigen Phallos haltend und denselben betrachtend; in steifer Haltung ihm gegenüber r. eine Nymphe nach l. (r. kurzes Wams, Fleisch weiß) deren Arme nicht angegeben sind; dann Rest eines tanzenden Silens nach r. – Darunter wieder ein 0,03 hohes alternierendes P.-L.-Band."

560–550. Tyrrhenische Gruppe (Thiersch), Castellani-Maler (von Bothmer).

Zur Herkunft: Schon Thiersch 1899 hat die enge Verwandtschaft von F 1711 zu der Amphora Florenz 3773 erkannt: „Fragment eines ganz analogen Exemplares: ebenfalls zwei Punktbänder, zweimal P.-L.-Flechtband und figürliche Zonen auf dem Bauch. Auch zu den obscönen Nymphen und Silenen vergleiche die vorige Vase; desgleichen zum Stadtthor." Aber erst D. von Bothmer hat entdeckt, dass F 1711 ein anpassendes Bruchstück von dieser Amphora ist: ABV 95f., 8; von Bothmer 1957, 8: „The Berlin fragment gives the missing portion of the right city gate, two satyrs, a maenad, and the missing portions of the first Florence satyr."; ebenda Taf. 10 unten r. ist ein Teil des Fragments F 1711,

die Partie des Stadttores, abgebildet (Fotomontage); danach Schefold 1993 Abb. 257 ganz r. Die Stelle, wo das Fragment fehlt, ist am besten bei T. Hirayama, Greek Vase Paintings in Panorama (Tokyo 1998) 72 Nr. 28, zu sehen; danach hier Beilage 21, 1.

Zur Gruppe und zum Maler: Kluiver 2003 passim, zum Castellani-Maler 32–33. 158–163 mit weiteren Hinweisen.

Zur Darstellung: siehe Hedreen 1992, 125–128; idem, JHS 114, 1994, 47–69.

Beilage 21, 2–3. Beilage 22. Beilage 23.

F 1718. Aus Chiusi. 1846 durch Gerhard erworben.

ABV 144, 5 („Exekias"); Add² 39. – E. Gerhard, Neuerworbene Denkmäler III 1846, 88 (Nr. 1927). – J. Overbeck, Gallerie heroischer Bildwerke I (1853) 549f. (Nr. 98). – K. Friederichs, AZ 19, 1861, 207–209 Tf. 156. – C. Robert, Bild und Lied (1881) 80f. – Furtwängler 1885, 263–265. – W. Wrede, AM 41, 1916, 368. – Jacobsthal, Ornamente 1927, 56. 58f. 63f. 162. 173. 179 Taf. 36b. – Beazley, Sketch 1928, 20. 29f. (Nr. 17). – Neugebauer 1932, 43. – W. Technau, Exekias (1936) 11. 22 (Nr. 16) Taf. 3a–b. – Beazley – Magi, RG 1939, 44 (zu Nr. 42). – H. Bloesch, Formen attischer Schalen (1940) VII–VIII. – H. Bloesch, Antike Kunst in der Schweiz (1943) 56. – E. Kunze-Götte, CVA München 7 (1970) 55 zu Taf. 350, 1–2; 57 zu Taf. 351. – K.P. Stähler, ÖJh 49, 1968–71, 108. 110. – Brommer, VL ³1973, 374 (A 6). – M.I. Davies, AntK 16, 1973, 66 Anm. 33. – Schefold, GuH 1978, 201 Abb. 274; 249 Abb. 334. – P.G.P. Meyboom, MededRome N.S. 5, 1978, 61 Taf. 30 Abb. 19–20. – S. Woodford – M. Loudon, AJA 84, 1980, 27f. 36 (C 1) Taf. 3, 4. – M.B. Moore, AJA 84, 1980, 424–426 Taf. 51, 7. – H. Hoffmann, Hephaistos 2, 1980, 143 Taf. 2a–b. – LIMC I (1981) 188. 192f. s.v. Achilleus Nr. 871 (A. Kossatz-Deissmann). – F. Lissarrague, L'autre guerrier (1990) 84 (Nr. 41). – Kunze-Götte, Kleophrades-Maler 1992, 111f. – A.B. Spieß, Der Kriegerabschied auf attischen Vasen der archaischen Zeit (1992) 202 (B 64). – A. Steiner in: Athenian Potters and Painters I 1997, 162 Abb. 7–8. – M. Recke, Gewalt und Leid (2002) 284 (Nr. 13). – H. Mommsen in: CVA Beiheft I 2002, 25f. 28 Abb. 8. 8a. – S. Woodford, Images of Myths in Classical Antiquity (2003) 191–193 Abb. 153. – T. Hölscher, JRS 93, 2003, 14 Taf. VII, 1. – K. Junker, Pseudo-Homerica, 141. BWPr (2003) 13–15 Abb. 6–7. – L. Giuliani, Bild und Mythos (2003) 142f. – M. Steinhart, Thetis 10, 2003, 51. 53 Abb. 10. – K. Junker, Griechische Mythenbilder (2005) 24–26, Abb. 4–5; 56f. 114f. 149. – E. Kunze-Götte, CVA München 14 (2005) 23 zu Taf. 15, 1. – Miller, Verluste 2005, 115. – E. Kunze-Götte, Myrte (2006) 16–18 Abb. 4. – H. Mommsen in: N. Kreutz – B. Schweizer (Hrsg.), Tekmeria, FS Werner Gauer (2006) 210. 218f. Anm. 13. 35. – M. Iozzo in: Cahiers du CVA France 1, 2006, 112f. 126f. 235 Abb. V. 4. – F. Lissarrague in: I. Colpo u.a. (Hrsg.), Iconografia 2006. Gli Eroi di Omero. Atti del convegno internazionale Taormina, 20–22 ottobre 2006. Antenor quaderni 8 (2007) 26f. – A. Steiner, Reading Greek Vases (2007) 25f. Abb. 2.7–2.8; 271 Anm. 35. – E.A. Mackay, Tradition and Originality. A Study of Exekias (2010) 55–62 (Nr. 5) und passim, Taf. 12–13; Chart 1:1. 3:1. 7:1. 9:1. – R. Osborne in: CVA Beiheft V 2012, 180 Abb. 2. – M. Meyer, AntK 55, 2012, 30–33. 38 Taf. 5, 1–2.

H 44,4 cm – Dm Körper 35,3 cm – Dm Fuß 17,7 cm – Dm Lippe 20,8 cm (Bloesch-Archiv).

Zusammengesetzt. Bruchränder und Fehlstellen ausgefüllt und übermalt. Auf den alten Fotos sind die Ergänzungen und Übermalungen nicht überall deutlich zu erkennen. Das Weiß scheint weitgehend erneuert.

Breitschultrige Halsamphora, deren gewölbte Schulter ungebrochen in den Gefäßbauch überleitet. Der ausladende Gefäßkörper verjüngt sich straff nach unten und steht auf einem zweistufigen Fuß, der mit einem Zwischenring vom Gefäßkörper getrennt ist. Die Henkel sind aus vier Wülsten zusammengesetzt, die mit einem flachen Band unterlegt sind. Die beiden äußeren Wülste haben am unteren Ansatz plastisch vortretende Enden, die durch einen Querstab verbunden sind. Dünner plastischer Ring auf der Fuge zwischen Hals und Gefäßkörper. Kräftige Echinuslippe, deren Ansatz am Hals durch eine schmale Zunge artikuliert ist. Gefirnisst sind der Fuß, die Henkel und die Lippe. Nur auf der äußeren Wölbung der Lippe ist eine rote Linie zu erkennen. Über dem Fuß Strahlenkranz, Mäander nach rechts und Tierfries, jeweils von doppelten Firnislinien eingefasst. Unter den Henkeln ist an einer schmalen querunterteilten Leiste ein Volutenornament aufgehängt. Die acht symmetrisch angeordneten Voluten werden durch sechs kleine dreiblättrige Palmetten in den Zwickeln, drei aufgehängte Lotosknospen und eine fünfblättrige Palmette zwischen den beiden untersten Voluten bereichert. Auf der Gefäßschulter ist das Zungenband, das den Halsansatz umgibt, durch einen Lotosknospenfries mit Firnispunkten zwischen den oberen Bögen erweitert. Am Hals gegenständige Lotosblüten-Palmetten-Kette. Rot im Zungenband: jede zweite Zunge, direkt auf dem Tongrund, und im Halsornament: jedes zweite Palmettenblatt, teilweise auch die Kerne sowie die Kelche und das mittlere Blatt der Lotosblüten.

Darstellungen. A: Aias mit der Leiche des Achill, denen eine erregt gestikulierende Frau entgegeneilt. Aias hat sich den schweren Leichnam über die r. Schulter gelegt und hält ihn mit seiner Rechten im Nacken fest. Etwas gebeugt unter der Last bewegt er sich mit ausgreifendem Schritt nach links. Beide Helden sind voll gerüstet und haben jeweils einen böotischen Schild; der des Aias hat einen Pantherkopf zwischen zwei fliegenden Vögeln als Zeichen, der des Achill hängt über seinem Rücken, und das zur Hälfte erkennbare Schildzeichen ist ein frontaler Silenskopf zwischen weißen Sternen. Beide tragen korinthische Helme, in deren Augenausschnitten das große offene Auge des Aias mit dem geschlossenen Auge des Achill kontrastiert. Den Helm des Achill umgibt ein rot aufgemalter Myrtenkranz mit weißen Beeren, und die Enden des horizontal vorstehenden Helmbusches hängen eindrucksvoll nach unten; der Helm des Aias ist dagegen ohne Busch und ohne Kranz dargestellt. Aias trägt einen Brustpanzer und einen karierten Chiton darunter, Beinschienen und eine Oberschenkelschiene am l. Bein. In der l. Hand hält er zugleich mit dem Schild seine

Lanze. Achill trägt einen kurzen Mantel über dem Panzer, dessen Nackenschutz und unterer Rand sich unter dem Mantel abzeichnen; außerdem am sichtbaren Bein Beinschiene und Oberschenkelschiene. Die Frau die ihnen entgegeneilt, trägt einen karierten Peplos und gestikuliert mit den beiden ausgestreckten Armen. Rot: Kranz des Achill, Faltenbahnen an seinem Mantel, Beinschiene, Bart des Satyrkopfes, Streifen entlang dem Buschträger; bei Aias Streifen entlang den Schildausschnitten sowie entlang je einer Volute auf dem Panzer und der Oberschenkelschiene, die l. Beinschiene, kleine rote Kreise auf seinem Schildrand und Doppelbogen auf der Stirn des Pantherkopfs; Rand des Peplosüberfalls und Haarband der Frau. Weiß: Vögel auf Aias' Schild, Beeren in Achills Kranz, Sterne auf Achills Schild.

B: Abschied eines Kriegers von seiner Familie. Der bärtige Krieger steht nach links und ist mit Lanze, Rundschild mit fliegendem Vogel als Zeichen, korinthischem Helm mit anliegendem Busch und Beinschienen gerüstet (das untere Ende der Lanze ist nicht dargestellt). Er steht einem alten Mann im Himation mit Stirnglatze, langem weißem Haar und Bart und mit einem dünnen Stirnband gegenüber. Dieser steht etwas gebeugt und stützt sich auf einen Stab während er dem Krieger seine r. Hand reicht, die hinter dem Schild verschwindet. Die Gruppe wird von zwei Frauen in kariertem Peplos gerahmt; beide haben langes Haar und ein rotes Band um das Haupt. Die linke Frau hat eine Hand mit drei ausgestreckten Fingern im Redegestus vorgestreckt. Die rechte Frau hat zwar beide Arme gesenkt aber in angespannter Haltung. Rot: Faltenbahnen am Mantel des alten Mannes, Saum seines Chitons. Gürtel beider Frauen, Haarbänder. Rand des Schildes und Streifen am Rand des Helmbusches. Weiß: Schildzeichen, Haare und Bart des alten Mannes, Punktkränzchen auf seinem Mantel.

Tierfries. Unter A: zwei Löwen, die sich in Angriffshaltung gegenüberstehen; über ihnen eine Rosette. Links Bock und Panther. Rechts Schwan und Panther. Unter B: weidender Bock zwischen zwei Panthern. Links weidendes Reh; rechts zwei Eber einander gegenüber. Hals der Tiere rot, außer bei dem Schwan.

Um 540. Exekias (Beazley).

Zur Gefäßform: siehe Mommsen 2002. F 1718 fügt sich nach den Proportionen und Einzelformen gut zwischen die sehr bauchigen Halsamphoren in München (ABV 144, 6; mit ergänztem Fuß) und Boston (ABV 144, 4) einerseits und die große straffere Halsamphora in New York (ABV 144, 3). Ungewöhnlich ist jedoch der zweistufige Fuß, der bei keiner anderen Halsamphora des Exekias vorkommt und auch im Profil die kraftvolle Formgebung dieses Meisters vermissen lässt. Ob deshalb die Töpferarbeit des Exekias in Frage gestellt werden muss, oder ob dieser Fuß vielleicht nicht zugehörig ist, lässt sich ohne Untersuchung des Originals nicht entscheiden.

Zum Maler: siehe hier zu F 1720, Tafel 31, 1. Die Amphora F 1718 gehört nicht zu den herausragenden Exekiaswerken wie F 1720; sie ist weniger sorgfältig und detailliert in der Ausführung und hat keine Beischriften. Durch die alte Restaurierung mit Übermalungen und die Verschmutzung wird das Erscheinungsbild auch noch beeinträchtigt. Außerdem entspricht der Tierfries nicht ganz dem Stil des Meisters (s. u.). Die Zuweisung der Figurenbilder und Henkelornamente an Exekias steht jedoch außer Frage. Die Gruppe des Aias mit der Leiche des Achill steht den beiden Bildern der Amphora in München (ABV 144, 6) sehr nahe und das Henkelornament ist dem der Amphora in Boston (ABV 144, 4) in der Ausführung nächst verwandt, obwohl es um zwei Voluten erweitert ist. Das Halsornament entspricht den Amphoren in München (ABV 144, 6) und Boston (ABV 144, 4). Der Tierfries mit den aggressiven Löwen und den S-förmig eingerollten Schwänzen weicht von anderen Tierfriesen des Exekias ab (siehe ABV 144, 5: „The animals are not quite in the painter's style."); er hat eine gewisse Verwandtschaft mit Tierfriesen des Princeton-Malers, siehe M. B. Moore, MetMusJ 42, 2007, 21–56, vor allem Abb. 3–4 (Schulterbilder), in dessen Werkstatt auch das abgestufte Fußprofil bei Halsamphoren üblich ist, ebenda Abb. 3–9.

Zu den Darstellungen: A. Zu Aias mit der Leiche des Achill siehe Kossatz-Deissmann 1981, 185–193 mit der älteren Lit.; außerdem Woodford und Loudon 1980, 25–40; Moore 1980, 424–431; Hoffmann 1980, 143 f.; Lissarrague 1990, 71–96; G. Ahlberg-Cornell, Myth and Epos in Early Greek Art, SIMA 100 (1992) 35–38. 71–73; M. Padgett, Record Princeton University Art Museum 60, 2001, 2–17; Recke 2002, 54–58. 283–288 (zuverlässige Denkmälerliste); U. Kenzler, Hephaistos 21/22, 2003/2004, 81–101; Giuliani 2003, 142 f. – Mackay 2010, 31–38. 56–58; Meyer 2012, 25–51 (erst nach Abschluss des MS erschienen). – Das Thema erfährt ähnlich wie die Brettspieler, das Tritonabenteuer oder die Flucht des Aineas mit Anchises seine Prägung durch Exekias und gelangt in der Folgezeit zu großer Beliebtheit. Das Motiv eines Kriegers, der den Leichnam eines Gefallenen trägt, ist seit dem Ende des 8. Jhs. bekannt (Ahlberg-Cornell, a. O. mit der früheren Lit.), inschriftlich gesicherte Darstellungen finden sich zuerst auf einem argivischen Schildband (E. Kunze, Archaische Schildbänder, OF 2 [1950] 43 [Nr. 76]. 153 f. Beil. 12,1; P. C. Bol, Argivische Schilde, OF 17 [1989] 70 f.) und auf den beiden Henkeln des Klitiaskraters sowie auf einer Schale des Phrynos-Malers (Recke 2002, 283 Nr. 1–2. 8). Bei den sechs attischen Vasenbildern, die vor Exekias entstanden sind (Recke 2002, 283 Nr. 1–2. 5–8) trägt Aias den riesigen Leichnam im Knielauf nach rechts. Achill ist, seiner Rüstung beraubt, nackt oder nur mit einem kurzen Chiton bekleidet und liegt mit der Körpermitte so über einer oder beiden Schultern des Aias, dass sein Oberkörper nach vorn, die Beine nach hinten herabhängen; seine langen Haare fallen senkrecht nach unten. Exekias hat sich in seinem neuen Entwurf, der in drei Fassungen überliefert ist (s. u.), an die epische Überlieferung gehalten, nach der die Leiche des Achill mitsamt der Rüstung geborgen wurde; zu den Quellen siehe Kossatz-Deissman 1981, 185 f.; Ahlberg-Cornell a. O. 35. Beide Helden sind in voller Rüstung dargestellt und haben jeder einen böotischen Schild mit kunstvollem Schildzeichen. Die Komposition der Gruppe wird von den beiden Schilden beherrscht und von dem waage-

recht vorstehenden Helm des Achill, dessen herabhängende Buschenden die Erschlaffung des Toten verdeutlichen, wie vorher seine pathetisch herabfallenden Haare. Um die Ausdruckskraft dieses Motivs nicht zu beeinträchtigen und um die Geschlossenheit der Komposition zu wahren, hat Exekias bei allen drei Darstellungen den Helmbusch des Aias weggelassen (vgl. ABV 145, 11, wo er diesen bei Athena ebenfalls aus formalen Gründen weggelassen hat). Dieses Detail haben seine Nachfolger nur selten übernommen, z. B. Recke 2002, 284 Nr. 14. 16; vgl. Kunze-Götte 1970, 57 mit vielen Parallelen. Moore 1980, 426 f. deutet den fehlenden Helmbusch inhaltlich. Natürlich konnte Exekias auch das Tragen des Leichnams, der jetzt in normaler Größe über dem gebeugten Rücken des Aias liegt, realistischer wiedergeben als seine Vorgänger. Neu ist auch die Linksrichtung; sie kennzeichnet häufig den Unterlegenen, aber bei dieser ambivalenten Szene ermöglicht sie vor allem, den berühmten Schild des Aias von der geschmückten Außenseite zu zeigen, siehe Woodford und Loudon, 1980, 39 f.; vgl. H. Luschey, Rechts und Links (2002) 29. 64 (Richtung der Heimkehrenden). Zum Kranz des Achill: Kunze-Götte 1970, 64; eadem 2006, 16–18 (Totenkranz aus Myrte); E. Simon, NumAntCl 33, 2004, 33 f. (Heroenkranz aus Lorbeer). Zu den Oberschenkelschienen: Moore 1980, 425 f. Anm. 70; zur einzelnen roten Beinschiene: Kunze-Götte 1970, 58; zum abstehenden Nackenschutz unter dem Mantel: ebenda 57 f. Exekias hat diese Gruppe auch auf beiden Seiten der Halsamphora München 1470 (ABV 144, 6; CVA 7 Taf. 551–554) mit geringen Variationen dargestellt, allerdings ohne die klagend herbeieilende Frau. Eine weitere, detailliertere Fassung des Exekias, bei der Achill einen reich gemusterten Mantel über dem weißen Kompositpanzer trug, wie im Brettspielerbild (ABV 145, 13) und bei der Bergung seines Leichnams auf dem Schlachtfeld (ABV 145, 14), lässt sich aus mehreren der abhängigen Bilder erschließen; siehe vor allem das verschollene Frgt. Leipzig T 356: Kossatz-Deissmann 1981, Nr. 888 Taf. 142; aber auch Recke 2002, 283–287, Nr. 9. 10. 14². 40. 49; u. a.

Die beiden Krieger sind weder bei Exekias noch auf einer der ca. 90 Wiederholungen inschriftlich benannt. Nur bei den wenigen, vom Schema abweichenden Darstellungen, wo Aias die Leiche des Achill erst aufhebt: Exekiasamphora Philadelphia MS 3442 (ABV 145, 14); – München 1415 (Kossatz-Deissmann 1981, Nr. 877 Taf. 142); und Wien 3607 (ebenda Nr. 884 Taf. 142); sowie auf den rf. Darstellungen, die das Schema des Exekias nicht übernommen haben (Recke 2002, 287 f. Nr. 98–99 und Padgett a. O. 2 Abb. 1), waren die Helden durch Beischriften identifiziert. Ihre ganze Ausstattung lässt jedoch keinen Zweifel an ihrer Benennbarkeit. Die Bedeutung der böotischen Schilde als Heroenschilde ist umstritten, vgl. zusammenfassend C. Marconi in: C. Marconi (Hrsg.), Greek Vases: Images, Contexts and Controversies. Proceedings of the Conference, Columbia University, 23–24 March 2002 (2004) 32 f.; im Werk des Exekias kennzeichnen diese Schilde jedoch entschieden Achill und Aias, denn alle anderen Krieger, auch die mythischen, haben bei ihm Rundschilde; Ausnahmen finden sich nur im anonymen Bereich der Nebenbilder (Schulterfries: ABV 144,3 und Henkelbild: ABV 146, 21), einmal bei Ares (Orvieto, Faina 2748: ABV 144,9) und einmal bei einem Wagenlenker (Budapest 50.189: Para 61), wo der böotische Schild eine eigene Tradition hat. Auch die Schildzeichen sind für diese beiden Heroen charakteristisch: Der Pantherkopf auf dem Schild des Aias findet sich bei Exekias nicht nur bei allen drei Darstellungen des Leichentransports, sondern auch beim Selbstmord des Aias (ABV 145, 18); bei der Leichenbergung in Philadelphia (s. o.) ist es ein ganzer Panther. Auch bei anderen Malern ist der Pantherkopf auffallend häufig das Schildzeichen des Aias, siehe Recke 2002, 56 mit Anm. 202. Der Silenskopf auf dem Schild des Achill ist von der Brettspielerszene auf der Vatikanamphora (ABV 145, 13) bekannt und kehrt auch in mehreren Darstellungen des Leichentransports wieder, vgl. Kunze-Götte 2005, 23. Ausschlaggebend ist schließlich der gemusterte Mantel, den Achill in der Regel über dem Panzer trägt (das fehlende Muster auf F 1718 ist eine Ausnahme). Es ist derselbe Mantel, den Achill und Aias in der Brettspielerszene tragen und Achill bei der Leichenbergung auf der Exekiasamphora in Philadelphia (ABV 145, 14); vgl. auch hier zu F 1698, Tafel 3, 2. Für mythische wie für zeitgenössische Krieger ist ein solcher Mantel gleichermaßen ungewöhnlich, vgl. E. Simon, Aias von Salamis als mythische Persönlichkeit, SBFrankfurt 41, 1 (2003) 13, wo der Mantel als φᾶρος interpretiert wird. Die wiederholte Ausstattung mit diesem Mantel, mit böotischen Schilden mit individuellen Zeichen und mit Oberschenkelschienen sowie der Kranz des Achill, machen deutlich, dass es sich hier nicht um eine beliebige Gefallenenbergung handelt, wie mehrfach angenommen wurde (Friederichs 1861; Robert 1881; Furtwängler 1885; Meyboom 1978; Junker 2003; Giuliani 2003; Hölscher 2003; Junker 2005, 26), sondern um die Rettung von Achills Leichnam durch Aias, der diesen alleine vom Schlachtfeld trägt, wie es in der Aithiopis beschrieben war. Es ist die entscheidende Aristie des Aias, die auch seinen Anspruch auf die Waffen des Achill rechtfertigt. Für eine mythische Deutung spricht auch die gelegentliche Anwesenheit von Athena oder Hermes (Recke 2002, 283 Nr. 4. 11; 285 Nr. 40. 40²; 288 Nr. 98), oder des Eidolons von Achill (Recke 2002, 283 Nr. 3; 285 Nr. 44. 54). Da die sf. Beispiele seit Exekias alle von dessen Vorbild abhängig sind, hat man die Leichenbergung wohl immer zuerst mit Aias und Achill assoziiert, auch wenn das Bild vielleicht in einem übertragenen Sinn verwendet oder in unterschiedlichem Maß in die Lebenswelt einbezogen wurde, siehe Hoffmann 1980; Lissarrague 1990, 81. 93; Kunze-Götte 1992; Recke 2002, 58; Junker 2005, 57. Die klagend herbeieilende Frau auf F 1718 ist auf der heroischen Ebene wahrscheinlich Thetis, die als Göttin auch auf dem Schlachtfeld erscheinen kann, siehe Davies 1973, 66 Anm. 33; Woodford und Loudon 1980, 27; Moore 1980, 425. Vorgeschlagen wurden auch Briseis oder Tekmessa, siehe Overbeck 1853; Schefold 1978, 249; vgl. Beazley 1939. Eine entsprechende Frau findet sich nur auf wenigen anderen Darstellungen des Themas, siehe Woodford – Loudon 1980, 28 Anm. 20. Die große Beliebtheit dieser Szene kann vielleicht, wie bei den Brettspielern, mit der Bedeutung des Aias für Athen zusammenhängen, siehe

H. Mommsen in: J. Christiansen – T. Melander (Hrsg.), Proceedings of the 3rd Symposium on Ancient Greek and Related Pottery, Copenhagen Aug. 31–Sept. 4, 1987 (1988) 450–452; vgl. H. A. Shapiro, Art and Cult under the Tyrants in Athens (1989) 154–157.

B: Der Krieger, der sich von seiner Familie verabschiedet, ist durch das Fehlen aller oben beschriebenen Kennzeichen deutlich von Achill und Aias unterschieden. Die Szene zeigt den Abschied eines anonymen Kriegers und zwar in einem handlungsfreien Familienbild. Der Kriegerabschied wird bis zum letzten Drittel des 6. Jhs. vorwiegend als Ausfahrt, Waffenübergabe oder Anlegen der Beinschienen dargestellt, Bildtypen, die alle mythische Vorbilder haben. Seit der Jahrhundertmitte gibt es daneben handlungslose Versammlungen, in denen ein oder mehrere Krieger von Männern oder auch von Männern und Frauen gerahmt werden, vgl. Spieß 1992, 50–54. 201 (B 56 – B 58) und 59–61. 216 f. Exekias charakterisiert auf F 1718 die Umstehenden erstmals als Familie und verdeutlicht den Abschied durch das Motiv der Dexiosis. Dass diese Geste auf F 1718 gemeint ist, wird deutlich wenn wir die HAm Cologny, Fondation Bodmer Inv. 60 (Para 59, 3; Spieß 1992, 203, [B 65], Abb. 12) vergleichen, wo die gleiche Szene wiederkehrt ohne dass die sich kreuzenden Hände des Kriegers und seines Vaters durch den Schild verdeckt werden. In sf. Abschiedsszenen begegnen wir der Dexiosis auch noch auf einer BAm im Kunsthandel Basel: Jean-David Cahn Auktionen 3, 19. Sept. 2008, Nr. 273, auf der sich ein sitzender Krieger mit Handschlag von seinem Vater verabschiedet. Beide Amphoren stammen m. E. von demselben Maler, einem Nachahmer des Exekias. Sonst taucht diese Geste erst wieder in rf. Abschiedsszenen auf, siehe Spieß 1992, 170 f. 260. Zur Dexiosis vgl. H. Mommsen, AntK 32, 1989, 131 f. Die handlungslose, auf die Familie konzentrierte Abschiedsszene ist für die Folgezeit wegweisend, siehe Kunze-Götte 1992, 111; vgl. Spieß 1992, 53 (die allerdings die Rolle des Exekias verkennt, da sie F 1718 irrtümlich der E-Gruppe zuordnet). Der Kriegerabschied auf der HAm des Lysippides-Malers in Zürich, ETH 7: ABV 256, 17; CVA 1 Taf. 12, 2, wo schon die Geste mit der unter dem Mantel zum Gesicht erhobenen Hand vorkommt, vermittelt zwischen F 1718 B und den spätsf. Abschiedsszenen, vgl. hier zu F 1851 B, Tafel 41, 2.

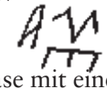
Eine Beziehung zwischen Vorder- und Rückseite von F 1718 wird vor allem durch die klagend herbeieilende Frau nahegelegt, die den beiden Frauen im Abschiedsbild so ähnlich ist, als müsse es sich um eine von ihnen handeln. Die beiden Darstellungen wurden daher immer wieder als eine fortlaufende Erzählung interpretiert, so dass die Anonymität des Kriegerabschieds auf F 1718 als Argument für die Interpretation der Gefallenenbergung als die eines beliebigen Kriegers (s. o.) dienen konnte; umgekehrt wurde auch vorgeschlagen, dass der aufbrechende Krieger auf F 1718 Aias (Schefold 1978, 201; Iozzo 2006 [?]) oder Achill (Woodford – Loudon 1980, 27 Anm. 11 [?]) sein könnte. Es entspricht jedoch eher der Kunst des Exekias, wenn wir annehmen, dass er seinem Genrebild vom Abschied eines Kriegers bewusst ein mythisches Kriegerschicksal gegenübergestellt hat, vgl. Kunze-Götte 1992. Die Rückkehr von Aias mit der Leiche des Achill weckt das Bewusstsein vom drohenden Tod, der selbst dem größten Helden beschieden war, und überträgt es auf die anonyme Abschiedsszene. Auf diese Weise verleiht Exekias seinem neuen Bildentwurf eine seelische Dimension, für die dem archaischen Künstler noch keine direkten Ausdrucksmöglichkeiten zur Verfügung standen. Die klagende Heldenmutter auf der Berliner Amphora zeigt, dass es hier nicht nur um die vorbildliche Arete der mythischen Krieger, Achills ruhmreichen Tod und Aias' heldenhafte Rettung des Leichnams geht, sondern auch um den Verlust eines Sohnes. Zur Rolle von Frauen als Ausdrucksträgerinnen für Schmerz und Trauer, siehe Davies 1973, 66 mit weiteren Hinweisen. Die Kombination der beiden Szenen wurde auch von anderen Vasenmalern übernommen, und zwar jeweils mit der vermittelnden Figur der Thetis, siehe Woodford – Loudon 1980, 27 Anm. 11. Zur Fähigkeit des Exekias, seelische Erlebnisse zum Ausdruck zu bringen, siehe H. Mommsen, Exekias I, die Grabtafeln (1997) 67; I. Wehgartner in: J. Gebauer u. a. (Hrsg.), Bildergeschichte, FS für Klaus Stähler (2004) 523–532.

Die Exekiasmonographie, Mackay 2010, ist erst nach der Niederschrift dieses Kommentars erschienen. Die Autorin bespricht verschiedene Deutungsmöglichkeiten der beiden Szenen, ohne sich jedoch für eine Benennung der Figuren zu entscheiden. Sie betont die Bedeutung der klagenden Frau für den Zusammenhang der beiden Bilder, lehnt aber eine fortlaufende Erzählung mit demselben Krieger ab. Mackay nimmt an, dass auf F 1718 zwei charakterisierende Ereignisse im Leben eines Kriegers dargestellt sind, wobei der Abschied auf der einen Seite der Möglichkeit gegenübergestellt wird, als Gefallener zurückgebracht zu werden.

Beilage 24, 1. 3–4.

F 3985. Aus Etrurien. Früher Slg. M. Schütze, 1883 dem Museum vermacht.

ABV 228, 5 („Bellerophon Class"); Add² 59. – Furtwängler 1885, 1008 f. – Jacobsthal, Ornamente 1927, 50 Anm. 81. – P. Mingazzini, Vasi della Collezione Castellani (1930) 232 (Nr. 2). – B. Legakis, Greek Vases in The J. Paul Getty Museum 1 (1983) 49 f. Abb. 12. – H. Mommsen, AntK 32, 1989, 125 Anm. 41. – Tosto, Nikosthenes 1999, 108 Anm. 400. – Miller, Verluste 2005, 153.

H 24 cm – Dm Körper 18,2 cm – Dm Fuß 9,7 cm – Dm Mündung 11,5 cm. Graffito (Bloesch-Archiv): 

Furtwängler 1885: „Stark ergänzt; die ganze Vase mit einer modernen Tonschicht bedeckt und übermalt; das Antike musste darunter herausgekratzt werden." Nach den alten Fotos wurde zumindest ein Teil der Darstellung von A freigelegt. Beim Vergleich mit anderen Amphoren derselben Klasse scheint die Gefäßform zuverlässig erhalten. Auch die wechselständige Lotosknospen-Palmetten-Ranke am Hals und die gestreifte untere Gefäßhälfte entsprechen anderen Beispielen dieser Klasse. Das Henkelornament ist in der Anlage glaubwürdig aber stark ergänzt, vor allem die Lotosknospe (Jacobsthal 1927).

Breitschultrige Halsamphora der Bellerophon-Klasse. Kleines Gefäß mit kugeligem Körper. Der Fuß hat einen schmalen abgesetzten Rand über dem Torus. Die Henkel sind aus drei Wülsten zusammengesetzt und haben am unteren Ansatz einen Querriegel. Der Gefäßhals ist durch einen plastischen Ring vom Gefäßkörper getrennt, der Übergang zur Lippe ist ohne Absatz, und auch die Lippe hat keine scharfen Kanten. Fuß, Henkel und Lippe schwarz. Zwischen dem Strahlenkranz und der Bildzone fünf breite schwarze Streifen. Im Halsornament Palmettenblätter im Wechsel schwarz und rot.

Darstellungen. A: Ringkampf. Zwei bärtige, nackte Männer mit massigen Körpern stehen sich in Schrittstellung gegenüber und haben sich soweit vorgebeugt, dass ihre Köpfe mit der Stirn aneinanderstoßen. Der rechte hält mit beiden Händen den r. Unterarm seines Gegners fest, während dieser ihn mit der Linken im Nacken packt. Haare und Bärte rot.

B. Furtwängler: „Wettlauf; falsch als Ringkampf ergänzt; l. steht der Richter oder Aufseher, nach r., in langem Mantel (Punktrosetten) mit Stab; nur der untere Teil und ein Stück der Mitte sowie Schulter und Hinterkopf sind antik. Von ihm weg laufen zwei nackte Männer nach r., sich teilweise deckend; Teile von Beinen und Mittelkörper beider antik; nur der Kopf des vorderen r. alt; Hände neu und falsch ergänzt."

Um 540. Bellerophon-Klasse (Jacobsthal), Maler von Vatikan 342.

Zur Klasse: Siehe hier S. 126f. zu F 1671, Beilage 24, 2. F 3985 ist die kleinste Amphora der Bellerophon-Klasse und der Gefäßkörper erscheint weniger kugelig als bei den anderen Beispielen. Nach den Formfotos, die mir zur Verfügung stehen (Nachlass Bloesch), entspricht er jedoch in den Proportionen sowie der Henkelführung ziemlich genau der etwas größeren Amphora in der Villa Giulia 50735: ABV 226, 5; Mingazzini 1930, 231f. (Nr. 463) Taf. 57, 1; 58, 2. Auch die Formen von Fuß und Lippe entsprechen sich; nach der Profilzeichnung von Bloesch, hier Beilage 24, 4, gibt es allerdings im Detail Abweichungen, so dass F 3985 nicht so eindeutig von demselben Töpfer stammt, wie die anderen Amphoren der Klasse; vgl. Tosto, Nikosthenes 1999, 108 Taf. 55–57 Abb. 121–125. Das Halsornament ist bei fast allen Amphoren der Bellerophon-Klasse das gleiche wie bei F 3985, (die Ausführung ist auf den alten Fotos leider nicht zu erkennen). Das Henkelornament mit Doppelvoluten ohne Zwickelpalmetten kehrt bei der namengebenden Amphora in der Villa Giulia wieder, s.o.; ob die spannungslose Führung der Ranken, das Fehlen der Verklammerungen und die klägliche Lotosknospe bei F 3985 der Hand des Malers von Vatikan 342 zuzuschreiben ist oder der modernen Ergänzung, lässt sich an den Fotos nicht beurteilen. Die schwarzen Streifen um den unteren Gefäßkörper gehören zu den Besonderheiten dieser Klasse, vgl. hier S. 126f. zu F 1671, Beilage 24, 2. Fünf Streifen wie hier ist die Höchstzahl, die nur noch bei den Amphoren in Angers 4 (ABV 226, 4) und Havanna, Lagunillas (Para 107, 5ter) vorkommt.

Zum Maler: ABV 433. 697; Para 187; Add² 111; Mommsen 1989, 122–126; F. Giudice in: S. Fortunelli – C. Masseria (Hrsg.), Ceramica attica da santuari della Grecia, della Ionia e dell'Italia, Atti Convegno Perugia 14–17 marzo 2007 (2009) 388. 395 Abb. 2 (neue Fragmente zu der Athenageburt in Reggio: Para 187, 4). Beazley hat schon vermutet, dass die beiden Amphoren der Bellerophon-Klasse, die nicht vom BMN-Maler bemalt sind, Florenz 141956 (ABV 228, 6; Mommsen 1989, 125 Taf. 24, 3) und Berlin F 3985 von derselben Hand stammen. Dass es sich hierbei um den Maler von Vatikan 342 handelt, ergibt sich vor allem beim Vergleich der Amphora in Florenz mit der Oinochoe Heidelberg S 177: ABV 433, 1; Mommsen 1989, 124f. Taf. 24, 2, aber auch mit anderen Gefäßen dieses Malers, für den die dünnen etwas fahrigen Ritzlinien, die senkrechte Wadenlinie mit dem kleinen Häkchen am Knöchel und die Kniezeichnung in zwei konzentrischen Bögen bezeichnend sind. Die charakteristische Knieritzung findet sich auch bei F 3985, und die Ringkampfdarstellung hat eine Parallele auf der B-Seite der Ampora in Florenz s.o. Der Maler von Vatikan 342 war ein Werkstattgenosse des BMN-Malers; beide haben nicht nur die gleiche ausgefallene Halsamphorenform der Bellerophon-Klasse bemalt, sondern auch die gleichen Halsring-Oinochoen der Klasse von Vatikan 342 (ABV 419) sowie Amphoren, die in der Form Affecteramphoren nachahmen, vgl. H. Mommsen, Der Affecter (1975) 49f. Taf. 140. Offenbar haben sie sich gelegentlich auch die Arbeit an einem Gefäß geteilt: die Amphora Basel BS 495 (Para 187, 3) des Malers von Vatikan 342 hat über den Bildfeldern das gleiche Ornament wie die Amphora des BMN-Malers London B 151 (ABV 226, 7; Mommsen, Der Affecter a.O. Taf.140) und das Halsornament der Amphora des Malers von Vatikan 342 in Florenz s.o. ist nicht von dem der anderen Amphoren der Bellerophon-Klasse zu unterscheiden.

Zu den Darstellungen: A. Zum Ringkampf siehe R. Wünsche in: R.Wünsche – F. Knauß (Hrsg.), Lockender Lorbeer, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek München (2004) 148–157; Lit. 452 Anm. 1. – Zu Sportdarstellungen im Umkreis des Nikosthenes: Legakis 1983, 41–50. Besonders ähnlich sind die Ringkämpfe auf der namengebenden Amphora des BMN-Malers, London B 295 (ABV 226, 1) vor allem am Hals von A, wo die Ringer auch dieselben Griffe anwenden; ebenso am Hals der beiden Amphoren des Amasis-Malers: London B 191 und Basel BS 497: von Bothmer, Amasis Painter 1985, 121f. Abb. 21 und 22.

B. Zum Wettlauf siehe F. Knauß in: Lockender Lorbeer a.O. 83–95 mit Lit. Diese Sportart ist in der Werkstatt des BMN-Malers besonders beliebt, vgl. Tosto, Nikosthenes 1999, 105f., außerdem HAm im Kunsthandel: Royal-Athena Galleries, Art of the Ancient World XII, 2000, lot 174; beim Maler von Vatikan 342 ist sie noch auf der Oinochoe in Philadelphia, Privatbesitz: ABV 178, 9 bis; Mommsen 1989, 124 Taf. 25, 1, überliefert.

Beilage 24, 2. Beilage 25, 1–2.

F 1671. Aus Tarquinia (Corneto). Früher Slg. Dorow und Magnus, 1831 erworben. Kriegsbedingt verlagert: seit 1945 Moskau, Staatliches Historisches Museum, Inv. Nr. 82254.

Zeichnung Gerhard'scher Apparat: IX, 13.

ABV 226, 2 („The BMN Painter"). 228 („The Bellerophon Class"); Add² 59. – Levezow, Verzeichnis 1834, 151 (Nr. 727). – Gerhard, Bildwerke 1836, 232 (Nr. 727). – Furtwängler 1885, 216. – G. Vorberg, Ars erotica veterum (1926) Taf. 23–24. – Jacobsthal, Ornamente 1927, 48 Anm. 75; 50 Anm. 81; 58. 160 Taf. 27 a. – H. Licht, Sittengeschichte Griechenlands, Ergänzungsband (1928) 60. – A. Greifenhagen, Eine attische schwarzfigurige Vasengattung und die Darstellung des Komos im VI. Jh. (1929) 70 (Nr. 29). 73. – P. Mingazzini, Vasi della collezione Castellani (1930) 232. – G. Vorberg, Glossarium eroticum (1932) 342 f. – Langlotz, Würzburg 1932, 90 Nr. 468. – M. Pallottino, MonAnt 36, 1937, 37 Anm. 3; 271 (Nr. 173 in der Anm.). – J. Marcadé, Eros Kalos (1962) 109. – P. J. Connor, AA 1978, 278. – C. Johns, Sex or Symbol, Erotic Images of Greece and Rome (1982) 91 f. Abb. 72. – Y. Korshak, Frontal Faces in Attic Vase Painting of the Archaic Period (1987) 32. 48 (Nr. 37–38) Abb. 75–76. – F. Lissarrague, METIS 2, 1987, 65 f. Abb. 4. – H. Mommsen, AntK 32, 1989, 125 Anm. 41. – F. Lissarrague in: D. M. Halperin u. a. (Hrsg.), Before Sexuality (1990) 55. 70 Abb. 2, 4–5 (= Lissarrague 1987 in Englisch). – G. M. Hedreen, Silens in Attic Black-figure Vase-Painting (1992) 27 Anm. 51; 172 Anm. 24. – A. Dierichs, Erotik in der Kunst Griechenlands, AW Sonderheft ²(1993) 38. 41 Abb. 58. – F. Frontisi-Ducroux, Du masque au visage (1995) 108. 174 Abb. 65. – H. A. Shapiro u. a. (Hrsg.), Greek Vases in the San Antonio Museum of Art (1995) 95 (zu Nr. 44). – LIMC VIII (1997) 1121 s. v. Silenoi Nr. 112 Taf. 764 (E. Simon). – Tosto, Nikosthenes 1999, 108 Anm. 400. – F. Lissarrague in: G. R. Tsetskhladze u. a. (Hrsg.), Periplous, FS Sir John Boardman (2000) 192. – Miller, Verluste 2005, 113. – H. Mommsen in: N. Kreutz – B. Schweizer (Hrsg.), Tekmeria, FS Werner Gauer (2006) 220 Anm. 58. – Любовь и Эрос в античной культуре (Liebe und Eros in der antiken Kultur), Ausstellungskatalog Moskau (2006) 156–159 (Nr. 161). – D. Zhuravlev – G. Lomtadze in: CVA Beiheft III 2007, 97 f. Abb. 9. – E. Stafford in: S. D. Lambert (Hrsg.), Sociable Man, Essays on ancient Greek social behaviour, in honour of Nick Fischer (2011) 346 f. Abb. 2.

H 25 cm – Dm Körper 19 cm.

Die Amphora, die seit dem Zweiten Weltkrieg als verschollen galt, ist inzwischen in Bruchstücken wieder aufgetaucht, die im Staatlichen Historischen Museum in Moskau von Übermalungen gereinigt und wieder zusammengesetzt worden sind. Einige der jetzt fehlenden Partien waren zweifellos ergänzt, aber in den Wirren der Nachkriegszeit könnten auch noch weitere Fragmente verloren gegangen sein.

Breitschultrige Halsamphora der Bellerophon-Klasse. Die kleine kugelige Halsamphora hat einen leicht konkaven Hals, der sich zum Ansatz weitet und vom Gefäßkörper nur durch einen kleinen Absatz getrennt ist. Die dreigliedrigen Henkel haben am unteren Ansatz einen Querriegel mit seitlichen Rotellen. Der Scheibenfuß hat einen schmalen Absatz über dem Torusrand und ist ohne Zwischenring am Gefäßkörper angesetzt. Außenseite der Lippe und der Henkel sowie Oberseite des Fußes gefirnisst. Am Hals wechselständige Lotosknospen-Palmetten-Ranke. Palmettenkerne und Knoten auf den Ranken rot (weiße Punkte um die Palmettenkerne?). Verwendung der Relieflinie für die Bögen über den Palmetten. Zungenband um den Halsansatz mit schwarzen und roten Zungen (Rot direkt auf dem Tongrund). Die Henkelornamente unterscheiden sich von dem kanonischen Hängetypus durch die kräftigen, elastischen Ranken mit Klammern und dreidimensionalen Verschränkungen, die Schrägstellung der Doppelvoluten mit den kleinen Zwickelpalmetten, die große hängende Lotosknospe und die Zwickelpalmetten anstelle der waagerechten Lotosknospen (rot: Palmettenkerne). Über dem Strahlenkranz drei kräftige umlaufende Firnisstreifen.

Darstellungen. A: Hockender Silen mit gespreizten Oberschenkeln in Frontalansicht, der mit der Rechten seinen überdimensionalen erigierten Phallos zur Schau stellt und masturbiert, während er den l. Arm in gespannter Haltung mit gespreizten Fingern zur Seite streckt. Das maskenhafte frontale Gesicht wird von einem Vollbart gerahmt, der Mund ist geöffnet und die in der Mitte gescheitelten Haare fallen mit je einer Strähne vor den Schultern herab. Reste von Rot am Phallos, Pferdeschwanz und den Haaren.

B: Wie A, nur ist diesmal der überdimensionale Phallos schlaff zur Seite gesunken. Der Silen hat die Unterschenkel mit erhobenen Fußspitzen zur Seite gesetzt und die Rechte mit gespreizten Fingern erhoben. Weiße Zähne im geöffneten Mund. Reste von Rot um die Brustwarzen, am Phallos, am Pferdeschwanz und an den Haaren.

Um 540. Bellerophon-Klasse (Jacobsthal), BMN-Maler (Beazley).

Zur Bellerophon-Klasse: ABV 228; Para 107; Tosto, Nikosthenes 1999, 107–109; neu hinzugekommene Beispiele: ebenda Anm. 400; außerdem Jean-David Cahn Auktionen 4, 19. Okt. 2002, Nr. 230 (sehr ähnlich aber nicht identisch mit der von Tosto erwähnten Bellerophon-Amphora auf einer italienischen Postkarte: wahrscheinlich Orvieto, Museo Civico, früher Opera del Duomo). Die Klasse umfasst jetzt fünfzehn Amphoren und Fragmente von zwei weiteren, die nach der Gefäßform und der besonderen Dekoration sehr einheitlich sind. Die kleinen kugeligen Amphoren sind wie die Halsamphoren der E-Gruppe, siehe F 1716, hier Tafel 24, 1 und der Botkin-Klasse, F 1714 und F 1713, hier Tafel 28, 1–2, um die Mitte des 6. Jhs. v. Chr. oder bald danach entstanden, als verschiedene Töpfer sich darum bemühten, eine neue elaborierte Halsamphorenform einzuführen. Die Amphoren der Bellerophon-Klasse stammen nach Tostos Untersuchungen nicht aus der Werkstatt des Nikosthenes, wie gelegentlich angenommen wurde (z. B. Boardman, ABFV 1974, 64 f.), sondern sind wahrscheinlich alle von demselben Töpfer gefertigt, dem „Bellerophon-Töpfer", der vielleicht mit dem BMN-Maler identisch ist. Die ähnliche, von Nikosthenes signierte Amphora Tarquinia RC 1076 (ABV 223, 59; Tosto, Nikosthenes 1999

Nr. 134 Taf. 32 Abb. 66; Taf. 132), die um 535–530 datiert wird, ist eher von den Bellerophon-Amphoren abhängig als umgekehrt. Die Amphoren dieser Klasse sind hauptsächlich vom BMN-Maler bemalt, bis auf die Amphoren Florenz 141956 (ABV 228, 6; H. Mommsen, AntK 32, 1989, 125 Taf. 24, 3) und Berlin F 3985, hier S. 124f. Beilage 24, 1. 3–4, deren Figurenbilder von einem Werkstattgenossen, dem Maler von Vatikan 342, stammen. Die Amphora in Turin (Para 107 unten) ist so schlecht erhalten, dass sich der Maler nach den Fotos nicht bestimmen lässt. Das Halsornament ist bei fast allen Beispielen die wechselständige Lotosknospen-Palmetten-Ranke in gleichartiger Ausführung; dieses Ornament findet sich auffallend ähnlich bei Lydos, siehe M. A. Τιβέριος, Ὁ Λυδός και το ἔργο του (1976) Taf. 24f.; von Bothmer, Amasis Painter 1985, 41 Abb. 28, aber auch in der Nikosthenes-Werkstatt, siehe Tosto, Nikosthenes 1999 Taf. 72, FP 8.1. Nur bei den beiden Amphoren Turin (s.o.) und San Antonio (Shapiro u.a. 1995, 94f. Nr. 44 Farb-Taf. IV) schmückt ein Delphinreigen den Amphorenhals. Das charakteristische Henkelornament mit den kräftigen Ranken, die mit Querstäben verklammert sind, gibt es in verschiedenen Varianten, wobei die von F 1671 am häufigsten vertreten ist; ausnahmsweise finden sich auch Figuren unter den Henkeln (ABV 228, 6 und Para 107, 5 ter). Zum Ornament siehe Jacobsthal 1927, 50f. Schwarze Streifen in der unteren Gefäßhäfte sind eine Besonderheit der Klasse, ihre Anzahl wechselt von drei bis fünf; nur selten sind sie durch eine schwarze Zone ersetzt; zu gestreiften Halsamphoren vgl. Connor 1978, 273–281. In der Regel besteht die Darstellung aus einer oder zwei Figuren, die sich auf der Gegenseite wiederholen oder ergänzen. Bei allen Amphoren besteht eine Beziehung zwischen der A- und B-Seite.

Zum Maler und zur Werkstatt: Zum BMN-Maler: ABV 226f. 690; Para 10f.; Beazley, Development ²1986, 67; Tosto, Nikosthenes 1999, 103–109 mit weiteren Hinweisen; A. A. Lemos, CVA Rhodos (Griechenland 10) 73 zu Taf. 51–52. Neu hinzugekommene Werke: Tosto, Nikosthenes 1999 Anm. 394; – außerdem: Halsamphora, Royal-Athena Galleries, Art of the Ancient World XII, 2000, lot 174; – Bandschale Villa Giulia 74981: J. M. Barringer, The Hunt in Ancient Greece (2001) 26 Abb. 15 (P. Heesen hat mir diese Zuschreibung mit guten Fotos bestätigt); – Kantharos, Gravisca Inv. II, 7766: B. Iacobazzi, Gravisca 5, Le ceramiche attiche a figure nere I (2004) 52–55 (Nr. 57) und anpassend 45 (Nr. 43); M. Torelli in: K. Lomas (Hrsg.), Greek Identity in the Western Mediterranean. Papers in Honour of Brian Shefton (2004) 211–227 (Abb. 1 seitenverkehrt); Mommsen 2006, 220 Anm. 58 (Zuschreibung); – Frgt. von einem Miniaturfries über den Bildfeldern einer BAm in Kyrene, Museum Inv. 81.40: M. B. Moore, The Extramural Sanctuary of Demeter and Persephone at Cyrene, Libya. Final Reports III (1987) 12 (Nr. 33) Taf. 8.

Beazley hat den BMN-Maler nach einer von Nikosthenes signierten Amphora im Britischen Museum (B 295: ABV 226, 1) benannt und ihn auch im Rahmen der Nikosthenes-Werkstatt besprochen und aufgelistet (Development ²1986, 67; ABV 226f.). Er galt daraufhin als fester Mitarbeiter des Nikosthenes, siehe D. von Bothmer, Greek Vases, Molly and Walter Bareiss Collection (1983) 27; vgl. Mommsen 1989, 125f. Anm. 44. Obwohl er auch noch eine Randschale mit der Nikosthenes-Signatur bemalt hat (ABV 227, 17) und andere Eigentümlichkeiten mit dieser Werkstatt teilt (Tosto, Nikosthenes 1999, 108), konnte V. Tosto zeigen, dass der BMN-Maler nicht zu den ständigen Mitarbeitern der Nikosthenes-Werkstatt gehörte, sondern auch als Töpfer seine eigene Handschrift hat. Er war älter als Nikosthenes – Tosto datiert sein Werk zwischen 560/550 und 530 – und hat wahrscheinlich nur kurze Zeit, zwischen 545 und 540, oder wie Lydos nur gelegentlich mit Nikosthenes zusammengearbeitet. Der BMN-Maler ist ein Zeitgenosse des Lydos, dem er auch stilistisch sehr nahe steht. Der Kantharos aus Gravisca (s.o.) zeigt, dass neben den eher dekorativen Amphoren der Bellerophon-Klasse auch große Gefäße mit anspruchsvollen, dramatischen Szenen zu seinem Œuvre gehören.

Zu den Darstellungen: Silene werden besonders häufig mit frontalen Gesichtern dargestellt. Während Greifenhagen 1929 dies als Ausrucksmittel für eine gesteigerte Gemütsempfindung interpretiert, führt Korshak 1987, 6. 43f., vor allem den Wunsch, die verdrehten Köpfe der herumspringenden Silene wiederzugeben, als Grund für die Häufigkeit ihrer frontalen Gesichter an; beide heben die Verbindung zwischen dem dämonischen Gorgoneion und dem maskenhaften Silensgesicht hervor. Frontisi-Ducroux 1995 betont die vielschichtigen Beutungsmöglichkeiten der Frontalität und erklärt ihre Häufigkeit bei Silenen als Ausdruck für den Genuss und die Entrücktheit, die ihnen ihre sinnliche Erregung verschafft; sie weist auch darauf hin, dass ein frontales Gesicht grundsätzlich den Betrachter anspricht. Inzwischen hat sich die Deutung verbreitet, dass die frontalen Silene den Betrachter in das Bild einbeziehen, so dass sich der Zecher beim Genuss des Weines mit ihnen identifiziert und so die Nähe des Dionysos erfährt; siehe E. Kunze-Götte in: H. Froning u.a. (Hrsg.), Kotinos, FS Erika Simon (1992) 160f.; C. Isler-Kerényi, Civilizing Violence. Orbis Biblicus et Orientalis 208, 2004, 39f. 43. 77; G. Hedreen in: C. C. Mattusch u.a. (Hrsg.), Common Ground: Archaeology, Art, Sience, and Humanities. Proceedings of the XVIth International Congress of Classical Archaeology, Boston, Aug. 23–26, 2003 (2006) 168–171; idem in: CVA Beiheft IV 2009, 129f. Zu hockenden Silenen in Vorderansicht siehe I. Wehgartner in: Athenian Potters and Painters I 1997, 206f. Zu masturbierenden Silenen siehe Hedreen 1992, 172 Anm. 24. Seltener und entschieden obszön ist die totale Frontalansicht eines hockenden Silens mit gespreizten Oberschenkeln, der seinen erigierten Phallos zur Schau stellt und masturbiert; siehe Simon 1997, 1121 Nr. 111–115; außerdem die Fragmente des Kleophrades-Malers in Malibu: Lissarrague 2002, 190–197; vgl. die tyrrhenische Amphora des Prometheus-Malers in Cerveteri: J. Kluiver, The Tyrrhenian Group of Black-Figure Vases (2003) 148 Nr. 6 Taf. 249 Abb. 123. Zum anstößigen Charakter der hockenden Haltung, siehe Lissarrague 1987, 67f. Zum Motiv der erhobenen Hand mit gespreizten Fingern in dieser Situation vgl. Lissarrague 2000, 192 Abb. 1.

Es gibt zu F 1671 eine Replik desselben Malers in San Antonio, Inv. 87.58: Shapiro u.a. 1995, 94f. Farbtafel IV,

wo allerdings auf beiden Seiten der gleiche Silen wie auf der A-Seite von F 1671 dargestellt ist. Zu der Situation danach auf der B-Seite gibt es m. W. keine Parallele. Die Differenzierung der beiden Phasen auf den beiden Seiten von F 1671 ist ein weiterer Beleg dafür, dass eine „kontinuierende" Bilderzählung gelegentlich schon in der Archaik anzutreffen ist; siehe H. Froning, JdI 103, 1988, 188–199. Die Silene des BMN-Malers erscheinen in ihrer obszönen Haltung mit den übergroßen Phalloi eher grob und anstößig als belustigend, wie die behaarten Silene des Nearchos, die um die Wette masturbieren, Simon 1997, 1121 Nr. 111; J. R. Mertens, How to Read Greek Vases. The Metropolitan Museum of Art (2010) 62–64 (Nr. 9). Da der BMN-Maler sonst kein Interesse am dionysischen Treiben hatte (es gibt in seinem gesamten Werk, das inzwischen über 30 Vasen umfasst, keine Darstellung vom Thiasos), sind die obszönen Silene in seinem Werk befremdlich und wecken den Verdacht, dass er mit diesen Darstellungen vielleicht einem besonderen Interesse der etruskischen Kundschaft nachkommen wollte. Die etruskische Übernahme des Motivs auf beiden Seiten einer Amphora des Paris-Malers (Simon 1997, 1121 Nr. 114 Taf. 765), die ungefähr gleichzeitig mit F 1671 entstanden ist und wie diese in Tarquinia gefunden wurde, unterstützt diesen Verdacht. Zum Verhältnis zwischen der Themenwahl und dem Käuferinteresse vgl. K. M. Lynch in: Athenian Potters and Painters II 2009, 159–165.

Beilage 26, 1–2.

F 1715. Aus Vulci (Ponte dell'Abbadia). Früher Sammlung Dorow und Magnus, 1831 erworben.

Zeichnung Gerhard'scher Apparat: IX, 23 a–b.

ABV 243, 43 („The Affecter"). – Levezow, Verzeichnis 1834, 114 f. (Nr. 634). – Gerhard, Bildwerke 1836, 201 f. (Nr. 634). – O. Jahn, Beschreibung der Vasensammlung König Ludwigs in der Pinakothek zu München (1854) CLXXI Anm. 1168. – Furtwängler 1885, 259–261. – S. Gsell, Fouilles dans la nécropole de Vulci (1891) 502–505 (F). – G. Karo, JHS 19, 1899, 156. 162 (Nr. 36). – G. Lippold, Münchener Archäologische Studien dem Andenken Adolf Furtwänglers gewidmet (1909) 441. – Pfuhl, MuZ I 1923, 265. – P. Mingazzini, Vasi della Collezione Castellani (1930) 247. – Langlotz, Würzburg 1932, 28 zu Nr. 175. – Neugebauer 1932, 43. – H. Mommsen, Der Affecter (1975) 111 (Nr. 111). – E. Rohde, FuB 20/21, 1980, 46. – Miller, Verluste 2005, 115. – Bisher unveröffentlicht.

H 47,5 cm – Dm Körper 30,8 cm.

Nach den Zeichnungen ist es kaum möglich zu beurteilen, was an diesem Gefäß ergänzt und übermalt ist. Furtwängler 1885 schreibt, dass ein Henkel ergänzt sei und „manches am oberen Teil der Figuren; … Firnis teilweise rot verbrannt, mehrfach auch von grünlichem Glanze; zuweilen, besonders an den Köpfen ist der Firnis ungleich und zu dünn aufgetragen." Rot und Weiß entsprechen der Farbgebung des Affecter, sind jedoch zweifellos übermalt oder in der Zeichnung rekonstruiert und werden daher hier nicht beschrieben.

Halsamphora, Sonderform des Affecter Typ II D. Diese Sonderform hat eine runde Lippe und im Querschnitt spitzovale Henkel sowie einen zweigliedrigen Fuß mit einer Zunge über dem Torus und einem Zwischenring am Ansatz zum Gefäßkörper. In der Zeichnung erscheint die Lippe am oberen Rand kantig aber in Furtwänglers Beschreibung ist sie „rund und wulstig" wie regelmäßig bei diesem Typus. Lippe, Henkel, eine breite Zone unter dem Bildfries, konkave Fußoberseite und Torus am Fußrand gefirnisst. Am Hals gegenständige Lotosblüten-Palmetten-Kette mit schmalen langen Lotosblüten, Palmetten ohne Kern und je einem Punkt in den Kettengliedern. Auf der Schulter Zungenornament und darunter Fries hängender Lotosknospen, jeweils von zwei Firnislinien gerahmt. Über dem Fuß doppelter Strahlenkranz und stehender Lotosknospenfries, von jeweils drei Firnislinien gerahmt. Um die unteren Ansätze der Henkel im Halbkreis Zungenornament, das auf beiden Seiten in Voluten endet.

Darstellungen. A: Zweikampf zwischen schwerbewaffneten Hopliten. Rechts und links je ein Zuschauer mit kurzem Mantel; beide sind bärtig und haben lange Haare mit einem Band um den Kopf und halten eine Ranke mit Lotosknospen an beiden Enden. Über den Voluten am Henkelansatz je ein fliegender Vogel nach rechts. Nach Furtwängler 1885 sind von dem r. Krieger nur der Unterkörper bis zu den Hüften, der Helmbügel und die r. Hand mit der Lanze antik. Bei dem r. Zuschauer sind der Oberteil der Brust und der ganze Kopf mit Ausnahme der vorderen Stirnhaarspitze modern. Auch die Vögel sind teilweise ergänzt. Darüber hinaus entsprechen auch die Ornamente auf dem Schild des r. Kriegers und die geritzten Streifen auf den Chitonen beider Krieger nicht der Zeichenweise des Affecter.

B: Drei bärtige Männer mit Hermes nach rechts gehend. Sie haben die eine Hand wie zum Gruß erhoben, die andere vorgestreckt, bis auf Hermes, der in der Rechten das Kerykeion hält. Alle haben lange Haare und ein Band um den Kopf wie auf A; der erste hat einen kurzen Mantel über den Oberarm gehängt, ihm folgt Hermes in kurzem Chiton mit einer Nebris und einem kurzen Mantel und Flügelschuhen. Hinter ihm ein Mann in langem Chiton und Mantel und ein zweiter mit kurzem Mantel. Am Ende des Zuges nach links ein nackter Mann in der Haltung des Erastes: Er geht leicht in die Knie und bewegt die Hände auf und ab. Über beiden Henkelvoluten und zwischen den Figuren je ein nach rechts fliegender Vogel. Nach Furtwängler sind bei dem Anführer vom Kopf nur die Nase, der Mund und die Bartspitze antik. Bei Hermes sind die obere Kopfhälfte mit dem Petasos und die l. Hand ergänzt, und von dem mittleren Vogel sind nur der Schwanz und die Flügelspitze erhalten.

Bilder unter den Henkeln. Rechts von A: Kleiner bärtiger Mann mit kurzem Haar und Band um den Kopf in kurzem Mantel mit einem großen Hahn auf dem Arm, geht auf eine Gruppe von zwei Männern zu, die sich gestikulierend gegenüberstehen; sie sind beide bärtig, langhaarig mit Band um den Kopf und tragen einen kurzen Mantel. – Rechts von B: Zwei kleine Männer von sehr unterschiedlicher Größe gehen hintereinander auf eine Gruppe von zwei Männern zu, die sich gestikulierend gegenüberstehen und einen Hund bei sich haben. Sie sind alle vier bärtig und haben langes

Haar und ein Band um den Kopf, nur der Mann ganz rechts hat die Haare mit dem Band zu einem Krobylos aufgebunden. Die beiden linken sind mit einem kurzen Mantel bekleidet, während die beiden rechten nur ein kurzes Tuch über dem Arm tragen.

Um 520. Affecter (Jahn).

Zum Töpfer und Maler: Mommsen 1975; auf diese Monographie beziehen sich die im Folgenden angegebenen Nummern. Nachträge: zu Nr. 17: D. von Bothmer, JWaltersArtGal 38, 1980, 94–106; – zu Nr. 41: Die verschollene Amphora früher Neapel, Slg. Bourguignon, ist inzwischen im Kunsthandel wieder aufgetaucht: Sotheby's New York, 9. 6. 2004, lot 6, und befindet sich jetzt in der Slg. Shelby White (Hinweis M. Padgett); – zu Nr. 42 und 43: S. B. Matheson, CVA New Haven, Yale 2 (im Druck); – zu Nr. 67: L. I. Marangou, Ancient Greek Art from the Collection of Stavros S. Niarchos (1995) 64–69 (Nr. 8) (sie irrt in der Angabe, dass ich die Vase für ein Werk der E-Gruppe halte); – zu Nr. 77: E. Simon, The Kurashiki Ninagawa Museum, Okayama/Japan (1982) 53–55 (Nr. 24); – zu Nr. 79: A. J. Clark, CVA Malibu 1, 14 f. Taf. 13. 14. 16, 5–6; – zu Nr. 83: ebenda 18 f. Taf. 18–20. 26, 3–4; – zu Nr. 118: J. W. Hayes, CVA Toronto 1, 4–6 Taf. 7–8; – zu Nr. 125: J. H. Oakley, Hesperia 48, 1979, 393–396 Taf. 95 (Sky-Frgt. Athen, American School of Classical Studies ASP 98); und M. Pipili in: O. Palagia (Hrsg.), Greek Offerings, Essays on Greek Art in honour of John Boardman (1997) 87–94 Abb. 1–6 FarbTaf. II (der ganze Sky jetzt Athen, Benaki Mus. 33 042).

Neu hinzugekommene Werke des Affecter: V. von Graeve, IstMitt 23/24, 1973/1974, 112 Taf. 32 (Nr. 144 beide HAm-Frgte.) vgl. Kreuzer, Samos 1998, 93 Anm. 836; – C. B. Curri in: La civiltà arcaica di Vulci e la sua espansione, Atti del X Convegno di Studi Etruschi e Italici, Grosseto-Roselle-Vulci 1975 (1977) 267 f. Taf. 58 c–d (HAm-Frgte); – D. von Bothmer – J. R. Mertens, The Metropolitan Museum of Art, Notable Acquisitions 1979–1980, 13 (Lek 1979.11.17); – M. B. Moore, The Extramural Sanctuary of Demeter and Persephone at Cyrene, Libya. Final Reports III (1987) 13 (Nr. 45) Taf. 11 (HAm-Frgte); – Cincinnati Art Museum Bulletin 13 (1987) 4, frontispiece; 14 (1988) 1, 11 (HAm Cincinnati 1987.3); – B. Fellmann, CVA München 10, 39 Taf. 21, 6 (Sch-Frgt. Inv. 9420); – A. Brownlee, Hesperia 58, 1989, 382 f. (Nr. 96) Taf. 66 (Sky-Frgt. Korinth C-47–21); – Christie's, A Privat Collection of Important Greek Vases, London 28. 4. 1993, lot 3 (HAm früher Slg. Empiricos); – Sotheby's London 23. 5. 1988, lot 287. = Christie's Antiquities, The Graham Geddes Coll. Melbourne, 15. 10. 1996, lot 232 (HAm mit schwarzem Körper wie Nr. 55); – A. Costantini, MemLinc 9 Vol. 10, 1998, 324, Taf. 91 Abb. 131 (BAm früher Rom, Slg. Basseggio, heute verschollen); – Kreuzer, Samos 1998, 93. 120 f. (Nr. 33–35) Taf. 8–9; 168 (Nr. 193) Taf. 36; die dort zugewiesenen Frgte, vor allem Nr. 33–34, erscheinen sehr manieriert, haben aber keine eindeutigen Parallelen im Werk des Affecter, vor allem das gewellte Rautenmuster und die ungefiederten Laschenstiefel fehlen dort; – T. Schojer, Taras. Rivista di archeologia 21, 1 (2001) 125 f. Abb. 101 Taf. 9: Neufund einer bemerkenswerten HAm (Sonderform Typ II C) mit der Darstellung einer Kampfszene mit galoppierendem Gespann; trotz der bei diesem Maler einzigartigen Darstellung und der schlechten Erhaltung der Oberfläche handelt es sich zweifellos um ein Werk des Affecter; – B. Iacobazzi, Gravisca 5 (2004) 209 (Nr. 550) (Frgt. einer Bandsch.), diese Zuschreibung lässt sich nicht überzeugend belegen; – N. Kunisch, CVA Bochum 1, 36 f. Taf. 25 (HAm Inv. S 1170); – A. M. Esposito in: B. Adembri (Hrsg.), ΑΕΙΜΝΗΣΤΟΣ, Miscellanea di Studi per Mauro Christofani I (2005) 378–387 Abb. 5 a–h; 9–14 (HAm-Frgte.); – B. A. Johnston in: D. Kurtz (Hrsg.), Essays in Classical Archaeology for Eleni Hatzivassiliou 1977–2007 (2008) 115 f. 119 Abb. 1 a–c (HAm-Frgte. aus Naukratis); – M. A. Tiverios , ASAtene 87, 2009, 465–478, Abb. 1 (Pinax Eleusis, Arch. Mus. 366 mit der Beischrift ΕΥΦΙΛΕΤΟ……N): hier wird der von Zahn und Beazley aus dem Werk des Affecter ausgeschiedene Pinax (BSA 32, 1931/1932, 22), wieder mit diesem Maler in Zusammenhang gebracht; – außerdem eine Lek und zwei Fragmente, das eine von einer HAm, das andere von einem KeKr oder sehr großen Sky, in einer Privatslg. in Centre Island, N. Y. Einen großen Teil dieser Angaben verdanke ich D. von Bothmer.

Die Zeichnungen, hier Beilage 26, 1–2, wecken zunächst den Eindruck als wäre die Amphora weitgehend übermalt, aber wenn wir eine Verfremdung durch die Abrollung und Umzeichnung berücksichtigen, haben die Gefäßform, die Ornamente und die Darstellungen fast alle ihre Entsprechungen im Werk des Affecter, so dass F 1715 besser erhalten war, als es den Anschein hat. Die Gefäßform lässt sich zwanglos den spätesten Amphoren dieses Töpfers und Malers zuordnen, Mommsen 1975, 76 f. Gruppe VIII; Bloesch schreibt in seinen Notizen: „vgl. München 1441. In den Schultern etwas breiter, sonst gleich." Die Gruppe VIII lässt sich ins letzte Viertel des 6. Jhs. datieren, da bei einer Amphora dieser Gruppe die Figurenbilder von einem Maler der Mastos-Gruppe ausgeführt sind, während die Gefäßform und die Ornamente eindeutig vom Affecter stammen, siehe Mommsen 1975, 77–79 Nr. 102.

Zu den Sonderformen des Affecter siehe Mommsen 1975, 41–43. Zum Typus II D ebenda Beil. H, Nr. 34. 44 und Beil. I, Nr. 81. 106. 107. Die eleganten Amphoren mit Henkelornamenten vertreten alle den Typus II D, soweit ihre Erhaltung ein Urteil zulässt: Nr. 34. 44. 81 und höchstwahrscheinlich Nr. 42 und 45. Nur unter den späten Amphoren der Gruppe VIII, bei denen der Affecter ganz auf Henkelornamente verzichtet, gibt es auch Beispiele des Amphorentypus II D ohne Henkelornament: außer F 1715 sind es die Amphoren Nr. 106 und 107. Das Halsornament kehrt in derselben Ausführung bei den Amphoren Nr. 93. 99. 101–103. 105–107 und 109 wieder. Das doppelte Schulterornament und der doppelte Strahlenkranz finden sich bei allen Halsamphoren dieses Malers, der Zungenkragen um den Henkelansatz bei allen außer den wenigen Amphoren mit einem kleinen Bildfeld am Henkelansatz und der Lotosknospenfries über dem Strahlenkranz bei allen Sonderformen. Diese Systematik spricht für die Identität von Töpfer und Maler, vgl. Mommsen 1975, 54 f.

Zu den Darstellungen. A: Zweikämpfe, von Zuschauern umgeben, sind beim Affecter nicht selten, besonders ähnlich sind die Darstellungen auf den Amphoren Nr. 108 und 109, wo auch die Schilde der beiden Gegner gleichartig gestaltet sind. Wahrscheinlich hatte daher der im Profil gesehene, weitgehend ergänzte Rundschild auf F 1715 wie bei jenen eine plastische Schlange als Zeichen. Die kleinen Säulchen in den Ausschnitten des böotischen Schildes sind eine Besonderheit des Affecter. Zur rot gepunkteten Schildinnenseite vgl. Nr. 81 B. Etwas befremdlich sind die Lotos-Ranken, die beide Zuschauer in der Hand halten; vielleicht sind sie partiell ergänzt, aber sicher nicht frei erfunden, denn ähnliche Gebilde gibt der Affecter schon früher einzelnen Figuren in die Hand: Nr. 1 B. 6 A. 7 B. 14 B (Taf. 22).

B: Prozessionen sind beim Affecter ungewöhnlich, da er Kompositionen bevorzugt, die auf die Mitte konzentriert sind; siehe jedoch Nr. 106 B. Der nach rechts gerichtete Zug mit Hermes hat dennoch Entsprechungen, bei denen aber Hermes sich zu einer weiblichen Figur zurückwendet: Nr. 72 A. 93 A. Die nächste Parallele ist Nr. 110 B, wo Hermes eine Frau und zwei Männer anführt ohne sich umzuwenden; ihnen steht jedoch ein Mann gegenüber. Der abgewandte Mann am l. Bildrand muss zu den Henkelbildern gerechnet werden, denn seine Haltung und Nacktheit erinnern an päderastische Szenen, vgl. z. B. Nr. 3 B. 71 A und B. Seine kurzen gelockten Haare sind etwas merkwürdig, haben aber Parallelen auf Nr. 79 B (Herakles) und 110 B (letzte Figur links).

Henkelbilder: Zu den figürlichen Unterhenkelbildern beim Affecter siehe Mommsen 1975, 14–19. Vor allem in Gruppe VIII haben diese häufig erotischen Charakter, siehe Mommsen 1975, 56–60, was auch bei F 1715 zutrifft. Der Hahn als Liebesgeschenk ist ein deutlicher Hinweis, vgl. Nr. 3 A (dort auch Hunde) und die Amphora Cincinnati 1987.3 A (s. o.). Auch Hunde finden sich häufig in homoerotischen Szenen, siehe A. Hoppe, Zur Rolle des Hundes bei der Liebeswerbung auf attischen Vasenbildern zwischen dem 6. und dem 4. Jh. v.Chr. (Diss.Tübingen 2010) 26–90.

Beilage 27, 1–3.

F 1841. Nachlass Gerhard, 1867 erworben.

ABV 320, 6 („The Three-line Group“); Para 140, zu 6 bis; ARV [1](1942) 967 zu ‚Pedieus‘; ARV [2](1963) 1588 zu ‚Zürich, Market‘. – Gerhard, AV I 1840, 111 Anm. 16; 199 f. Taf. 74. – Ch. Lenormant – J. de Witte, Élite des monuments céramographiques III (1858) 146–148. 158 Taf. 42. – A. Genick – A. Furtwängler, Griechische Keramik (1883) Taf. 5 b Text 17 (falsche F-Nummer). – Furtwängler 1885, 335 f. – Roscher, ML I,2 (1886–1890) 2196 (A. Furtwängler). – Studniczka, JdI 26, 1911, 161 Anm. 6. – S. B. Luce, AJA 20, 1916, 461. – H. Möbius, AM 41, 1916, 199. – E. Pottier, CVA Louvre 5 (1928) III He 36 zu Taf. 57, 4. 9. 11. – F. Brommer, JdI 57, 1942, 106 (bei der No. 1841, die Heydemann erwähnt, handelt es sich nicht um F 1841, sondern um F 3245). – E. Götte, Frauengemachbilder (1957) 5–7. – G. M. A. Richter, The Furniture of the Greeks Etruscans and Romans (1966) 41. – Brommer, VL [3]1973, 119 (Nr. 2). – A. Clark, CVA Malibu 1 (1988) 29 f. zu Taf. 30, 1–2. – LIMC V (1990) 20 s. v. Herakles ad Nr. 1803 (W. Felten). – M. Schmidt in: ἀγαθὸς δαίμων. Études d’iconographie en l’honneur de Lilly Kahil, BCH Suppl. 38 (2000) 439 Anm. 28. – S. Pfisterer-Haas, AM 118, 2003, 167 Taf. 40, 5. – Miller, Verluste 2005, 117.

H 21,9 cm – Dm Körper 15,3 cm – Dm Fuß 7,9 cm – Dm Lippe 11 cm (Bloesch-Archiv).

Zusammengesetzt. Brüche und fehlende Partien nicht übermalt; nur auf A im Halsornament Bruchlinien farblich angeglichen. Oberfläche vor allem auf A sehr beschädigt, abgeblättert und berieben. Rot nur partiell, Weiß nur noch in Spuren erhalten.

Kleine Halsamphora der Standardform. Der Hals ist auffallend weit und die Henkelbögen niedriger als gewöhnlich. Über dem Strahlenkranz linksgerichteter Schlüsselmäander und stehender Lotosknospenfries von jeweils drei Firnislinien begrenzt. Henkelornament des Hängetypus, schwarzer Punkt in den Palmettenkernen (fehlt einmal); die Rankenbögen überschneiden sich so, dass zwischen der oberen und unteren Ranke ein spitzovales Feld entsteht. Rot: Kelch und Mittelblatt der Lotosblüten, Kern der Palmetten im Halsornament, jede zweite Zunge um den Halsansatz (direkt auf dem Tongrund).

Darstellungen. A: Festliche Versammlung von sechs Frauen. In der Mitte sitzt eine Frau im Peplos und Mantel auf einem Diphros mit auffallend dicken Beinen. Sie hat die Hände über ihrem Schoß ausgestreckt und blickt nach oben zu der Frau, die ihr gegenüber steht und ihr einen Kalathos reicht. Diese ist ebenso gekleidet wie die Sitzende und hält den Kalathos am oberen und unteren Rand (in der Firnisuntermalung war ihre l. Hand nach unten ausgestreckt, in Weiß wurde sie dann zum unteren Rand des Kalathos geführt). Die übrigen drei stehenden Frauen sind nach links gerichtet, tragen alle einen gemusterten faltenlosen Peplos und halten eine lange Ranke mit runden Früchten, die sich am Bildgrund verzweigt; ihre rechte Hand ist mit geschlossener Faust vorgestreckt; zwei von ihnen haben das lange Haar im Nacken aufgebunden. Die vorderste steht einer weiteren sitzenden Frau gegenüber, die am linken Bildrand mit leicht geneigtem Haupt auf einem Klappstuhl sitzt und mit den Händen gestikuliert; die sitzende trägt wieder einen Mantel über dem Peplos und ist als einzige bekränzt. Rot: Haarbänder der Frauen, Tupfen auf einigen der Peploi, Halsränder von zwei Peploi und einzelne Mantelbahnen. Weiß: Früchte und Pünktchen in den Gewandornamenten.

B: Herakles’ Kampf mit dem Löwen zwischen Iolaos und Athena. Der Löwenkampf ist im Schema des Stehkampfes wiedergegeben, aber Herakles steht nicht aufrecht, sondern ist etwas in die Knie gegangen und beugt sich über den Löwen. Mit der Linken greift er um dessen Hals und drückt den Löwenkopf an seine Brust, mit der Rechten packt er den Oberkiefer des Untieres. Der Löwe steht auf einer Hinterpranke und schlägt mit der anderen ins Leere (zwischen den Tatzen das Schwanzende), während er seine beiden Vorderpranken auf die Oberschenkel des Helden setzt. Herakles ist nackt, nur die Schwertscheide kommt hinter seinem Rücken hervor. Links steht Iolaos und hält die Keule

des Herakles in der Rechten, seine Linke weist mit geschlossener Faust schräg nach unten; er ist ebenfalls nackt bis auf das Schwertgehänge. Rechts steht Athena mit schräg gehaltener Lanze; sie trägt einen Peplos, darüber schräg um den Oberkörper die schlangenbesetzte Ägis, und einen attischen Helm mit Wangen- und Nackenschutz. Ihre Rechte ist in Brusthöhe ein wenig vorgestreckt. Rot: Bart und Stirnhaar des Herakles, Band um seinen Kopf, Mähnenzotteln des Löwen, Brustwarzen des Iolaos, Faltenbahnen von Athenas Peplos.

Um 520. Three-line-Gruppe (Beazley).

Zur Gruppe: siehe hier den Kommentar zu F 1847, Tafel 52, 1. 3. Demselben Maler wie F 1841 wurden Louvre F 224: ABV 320, 5 (Möbius 1916 und Götte 1957) und Malibu 86.AE.76: Para 140, zu 6 bis (Beazley) überzeugend zugewiesen; andere kommen wahrscheinlich hinzu, vgl. Clark 1988, 30, was sich jedoch an den publizierten Abbildungen nicht ohne weiteres nachvollziehen lässt. Ein vergleichbares Henkelornament, bei dem sich die Ranken in der Biegung überschneiden, findet sich auch bei Louvre F 224: ABV 320, 5; – Würzburg L 223: ABV 320,8; – und Villa Giulia: ABV 693,8bis.

Zu den Darstellungen. A: Frauenversammlungen mit sitzenden und stehenden Frauen haben einen Vorläufer auf einer der Grabtafeln des Exekias, siehe Götte 1957, 3–6; H. Mommsen, Exekias I, die Grabtafeln (1997) Taf. XV–XVa. Im letzten Viertel des 6. Jhs. wird diese Bilderfindung für die Darstellung von Frauengruppen bei kultischen Mahlzeiten, für Frauen im Obstgarten und beim Ballspiel wiederaufgenommen, siehe Pfisterer-Haas 2003, 139–195; ebenda 164f. Anm. 109; dort auch die Lit. zu den Frauenbanketten und eine neue Denkmälerliste; siehe auch S. Weber, Sappho- und Diosphos-Maler II, Diss. Mainz 2000 (2005) 219–225. F 1841 gehört zu keinem dieser Themen. Für eine kultische Mahlzeit fehlen die Tische mit Speisen und die Gefäße. Der Kalathos erinnert zwar an die großen Skyphoi der Bankette, aber die konische Form ohne Henkel und die Ornamentbänder am oberen und unteren Rand passen nicht zu einem Trinkgefäß. Die Zweige erinnern an die Obstgartenbilder, gehören aber nicht zu einem Baum, sondern werden von drei der Frauen gehalten. Die nächste Parallele findet sich auf der kleinen Halsamphora desselben Malers, Louvre F 224: ABV 320, 5; J. Neils (Hrsg.), Worshipping Athena (1996) 187 Abb. 8.7. Die Darstellung auf F 1841 ist eine vereinfachte Replik dieser Szene, bei der die sitzende am r. Rand weggelassen und die hinterste stehende Frau zur Mitte gekehrt ist; die Symmetrie der Komposition ist dadurch aufgehoben. Während die Frauen auf der Pariser Amphora eindeutig mit Wollarbeiten beschäftigt sind – zwei halten Spindeln, drei haben Wollstränge in den Händen und eine hält einen Wollkorb –, hat der Maler auf F 1841 nur den Kalathos übernommen, alle anderen Hinweise auf Wollarbeiten fehlen; stattdessen halten drei der Frauen Zweige mit Früchten, die der Szene einen idyllischen Charakter verleihen, aber keine bestimmte Deutung nahe legen. Gerhard 1840 hat die Darstellung als „cerealische Einweihungsszene“ interpretiert, bei der Ceres (Mitte) nach ihrem Fasten den geheimnisvollen Trank gereicht bekommt; Lenormant und de Witte 1858 als eine Versammlung von drei Hesperiden (mit Apfelzweigen) und drei Meliaden (Nymphen, die indirekt für die Wolle zuständig sind); Furtwängler 1885 als „Frauen im Obstgarten“ und Beazley 1956 als „women at work“. Götte 1957 nimmt dagegen an, dass sich der Maler nicht auf ein bestimmtes Thema festlegen wollte, sondern dass „die Frauengruppe als solche“ Gegenstand der Darstellung sei. Nur die drei stehenden Frauen mit den Zweigen tragen Peploi ohne Mäntel, wodurch sie vielleicht als Dienerinnen oder als jüngere Frauen gekennzeichnet sind, vgl. Pfisterer-Haas 2003, 144f. und 167; auch die aufgebundenen Haare könnten eine differenzierende Bedeutung haben. Zu dem ungewöhnlichen Diphros siehe Richter 1966, 41f. (Type 3).

B: Zu Herakles' Kampf mit dem Löwen siehe LIMC V (1990) s.v. Herakles 16–34 Nr. 1762–1989 Taf. 33–52 (W. Felten) mit Lit.; B. Kaeser in: R. Wünsche (Hrsg.), Herakles – Herkules, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek München (2003) 68–90. Ungewöhnlich bei F 1841 ist Herakles' Griff nach dem Oberkiefer des Löwen; hierzu Felten 1990, 20 Nr. 1803 mit weiteren Beispielen; außerdem ebenda 17 Nr. 1765 Taf. 33. Zum Kampfschema vgl. vor allem die HAm Villa Giulia M 475: P. Mingazzini, Vasi della Collezione Castellani (1930) 243–245 Taf. 47, 4. Auffallend ähnlich ist auch die Version des Lysippides-Malers auf der Schale München 2080: ABV 256, 22; CVA 13, Taf. 10–11, Farbtaf. 3. Auf der HAm Malibu 86.AE.76 (Para 140, 6bis; CVA 1 Taf. 30, 1–2; 34, 1–2), von demselben Maler wie F 1841 gibt es noch eine andere Version des Löwenkampfes, bei der Herakles die Keule schwingt; außerdem ist er höher aufgerichtet und Athena und Iolaos (mit einer zweiten Keule) sind ausgetauscht.

VERZEICHNISSE

I KONKORDANZ INVENTARNUMMERN – TAFELN UND BEILAGEN

Furtwängler 1885

F 1671	Beilage 24, 2; 25, 1–2.
F 1683	Seite 107 (keine Abbildung).
F 1684	Tafel 1, 1–2. Beilage 1, 1; 14, 2.
F 1685	Tafel 3, 1; 4, 1–2; 5, 1–5; 55, 1. Farbtafel 2, 1. Beilage 1, 2.
F 1686	Tafel 8, 1; 10, 1–2; Farbtafel 2, 2. Beilage 2, 1.
F 1686 a (Deckel)	Tafel 54, 3; 55, 3–4. Beilage 12, 6.
F 1687	Beilage 18, 4.
F 1689	Beilage 19, 1–2
F 1690	Tafel 1, 3–4; 2, 1–3. Beilage 3, 3.
F 1691	Beilage 18, 3; 5.
F 1693	Tafel 9, 1; 12, 1–2; 55, 6. Beilage 3, 1.
ex F 1693 (Deckel)	Tafel 54, 8. Beilage 12, 8.
F 1695	Tafel 9, 2. 13, 1–2. Beilage 3, 2.
F 1697	Tafel 8, 2; 11, 1–2. Beilage 2, 2.
F 1698	Tafel 3, 2; 6, 1–2; 7, 1–4. Beilage 1, 3.
F 1699	Beilage 14, 3; 15, 1–2.
ex F 1699 (Deckel)	Tafel 54, 1. Beilage 12, 1.
F 1700	Tafel 17, 1–3. Beilage 5, 1.
F 1707	Tafel 18, 1; 19, 1–8. Beilage 5, 2.
F 1709	Beilage 20, 1.
F 1711	Beilage 21, 1.
F 1712	Tafel 18, 2; 20, 1–4. Beilage 5, 3.
F 1713	Tafel 27, 4–5; 28, 2; 30, 1–4; 55, 5. Farbtafel 1, 2. Beilage 6, 3.
F 1714	Tafel 27, 3; 28, 1; 29, 1–4; 55, 2. Farbtafel 1, 1. Beilage 6, 2.
F 1715	Beilage 26, 1–2.
F 1716	Tafel 24, 1; 25, 1–4; 27, 1–2. Beilage 6, 1.
F 1718	Beilage 21, 2–3; 22; 23.
F 1719	Tafel 24, 2; 26, 1–4. Beilage 7, 2.
F 1720	Tafel 31, 1–3; 32, 1–2; 33, 1–4. Farbtafel 3. Beilage 7, 1.
F 1828	Tafel 14, 3; 15, 1–2. Beilage 4, 1.
F 1829	Tafel 16, 1–3. Beilage 4, 3.
F 1835	Tafel 34, 4; 38, 1–2; 39, 5. Tafel 55, 7–8. Beilage 8, 3.
F 1841	Beilage 27, 1–3.
F 1844	Tafel 46, 4; 50, 1–2; 51, 4; 56, 5. Beilage 11, 1.
F 1847	Tafel 52, 1. 3; 53, 1. 3. Farbtafel 4, 1. Beilage 11, 2.
F 1848	Tafel 34, 1; 35, 1–2; 39, 1–2; 56, 1. Beilage 7, 3.
F 1849	Tafel 34, 3; 37, 1–2; 39, 4. Farbtafel 4, 2. Beilage 8, 2.
ex F 1849 (Deckel)	Tafel 54, 4. Beilage 12, 5.
F 1850	Tafel 46, 1; 47, 1–2; 51, 1. Beilage 10, 1.
F 1851	Tafel 40, 1; 41, 1–2; 45, 1–2; 56, 2. Beilage 9, 1.
F 1855	Tafel 34, 2; 36, 1–2; 39, 3. Beilage 8, 1.
F 1857	Tafel 46, 3; 49, 1–2; 51, 3.5; 56, 7. Beilage 10, 2.
F 1860	Tafel 40, 2; 42, 1–2; 45, 3; 54, 6; 56, 4. Beilage 9, 2.
F 1860 a (Deckel)	Tafel 54, 5. Beilage 12, 3.
F 1860 b (Deckel)	Tafel 54, 6. Beilage 12, 4.
F 1867	Tafel 40, 3; 43, 1–2; 45, 5–6; 56, 3. Beilage 9, 3.
F 1868	Tafel 40, 4; 44, 1–2; 45, 4.
F 1871 a (Deckel)	Tafel 54, 2. Beilage 12, 2.
F 3985	Beilage 24, 1; 3–4.

Vaseninventar

V. I. 3140, 202	Tafel 14, 1–2. Beilage 3, 4.
V. I. 3167 a (Deckel)	Tafel 54, 7. Beilage 12, 7.
V. I. 3210	Beilage 16, 1–2; 17, 1–4; 18, 1.
V. I. 3361	Beilage 20, 2–3.
V. I. 4841	Tafel 21, 1–2; 22, 1–4; 23, 1–4. Beilage 5, 4; 13; 14, 1.

Gesamtinventar

32075	Tafel 52, 2. 4; 53, 2. 4. Beilage 11, 3.

Neues Inventar

1993.214	Tafel 46, 2; 48, 1–2; 51, 2. Beilage 10, 3.
Fremdvermögen Nr. 27	Tafel 14, 4; 15, 3–4; 56, 6. Beilage 4, 2.

II HERKUNFT – FUNDORTE

Athen	F 1683	Seite 107.
Cerveteri (Caere)	F 1697	Tafel 8, 2.
	F 1714	Tafel 27, 3.
	F 1713	Tafel 27, 4–5.
Capua	F 1684	Tafel 1, 1–2.
Chiusi	F 1718	Beilage 21, 2–3.
Etrurien	F 1690	Tafel 1, 3–4.
	F 1707	Tafel 18, 1.
	F 1867	Tafel 40, 3.
	V.I. 3210	Beilage 16, 1–2.
	F 1691	Beilage 18, 3. 5.
	F 1689	Beilage 19, 1–2.
	F 3985	Beilage 24, 1. 3–4.
Nola	F 1693	Tafel 9, 1.
	F 1829	Tafel 16, 1–3.
	F 1719	Tafel 24, 2.
Orvieto	V.I. 4841	Tafel 21, 1–2.
	F 1716	Tafel 24, 1.
Polis tis Chrysoku (Marion/Arsinoe, Zypern)	V.I. 3140, 202	Tafel 14, 1–2.
Sabina, Region	F 1857	Tafel 46, 3.
Sizilien	F 1850	Tafel 46, 1.
Tarquinia (Corneto)	F 1868	Tafel 40, 4.
	F 1847	Tafel 52, 1.3.
	F 1871 a	Tafel 54, 2.
	F 1711	Beilage 21, 1.
	F 1671	Beilage 24, 2.
Tuscania (Toscanella)	F 1855	Tafel 34, 2.
	F 1860	Tafel 40, 2.
Vulci	F 1685	Tafel 3, 1.
	F 1698	Tafel 3, 2.
	F 1686	Tafel 8, 1.
	F 1695	Tafel 9, 2.
	F 1712	Tafel 18, 2.
	F 1720	Tafel 31, 1–3.
	F 1848	Tafel 34, 1.
	F 1849	Tafel 34, 3.
	F 1835	Tafel 34, 4.
	F 1851	Tafel 40, 1.
	F 1844	Tafel 46, 4.
	F 1699	Beilage 14, 3.
	V.I. 3361	Beilage 20, 2–3.
	F 1715	Beilage 26, 1–2.

III HERKUNFT – SAMMLUNGEN UND ANKÄUFE

Alte Königliche Sammlung	F 1700	Tafel 17, 1–3.
	F 1850	Tafel 46, 1.
v. Bartholdy	F 1719	Tafel 24, 2.
	F 1855	Tafel 34, 2.
	F 1860	Tafel 40, 2.
	F 1860 a–b	Tafel 54, 5–6.
Basseggio	F 1697	Tafel 8, 2.
	F 1714	Tafel 27, 3.
	F 1713	Tafel 27, 4–5.
	F 1867	Tafel 40, 3.
	F 1857	Tafel 46, 3.
Bourguignon	V.I. 4841	Tafel 21, 1–2.
Brommer	1993.214	Tafel 46, 2.
Campanari	F 1698	Tafel 3, 2.
	F 1855	Tafel 34, 2.
Dorow und Magnus	F 1686	Tafel 8, 1.
	F 1695	Tafel 9, 2.
	F 1712	Tafel 18, 2.
	F 1720	Tafel 31, 1–3.
	F 1848	Tafel 34, 1.
	F 1849	Tafel 34, 3.
	F 1851	Tafel 40, 1.
	F 1868	Tafel 40, 4.
	F 1844	Tafel 46, 4.
	F 1847	Tafel 52, 1. 3.
	F 1871a	Tafel 54, 2.
	F 1671	Beilage 24, 2.
	F 1715	Beilage 26, 1–2.
Fossati	F 1699	Beilage 14, 3.
Fremdvermögen	Nr. 27	Tafel 14, 4.
Gerhard	F 1699	Tafel 14, 3.
	F 1867	Tafel 40, 3.
	F 1687	Beilage 18, 4.
	F 1711	Beilage 21, 1.
	F 1841	Beilage 27, 1–3.
Gibson	F 1850	Taf. 46, 1.
Helfferich	32075	Tafel 52, 2. 4.
von Koller	F 1684	Tafel 1, 1–2.
	F 1693	Tafel 9, 1.
von Sack	F 1683	Seite 107.
Schütze	F 3985	Beilage 24, 1. 3–4.

IV TECHNISCHE BESONDERHEITEN

Bohrlöcher im Gefäßboden	F 1851	Tafel 40, 1.
	F 1867	Tafel 40, 3.
Hohle Gefäßlippe	F 1684	Tafel 1, 1.
Knopf unter dem Gefäßfuß	F 1713	Tafel 27, 4–5; Tafel 55, 5; Beilage 6, 3.
Loch im Amphorenboden	F 1685	Tafel 3, 1; 55, 1; Beilage 1, 2.
	F 1698	Tafel 3, 2; Beilage 1, 3.
	F 1850	Tafel 46, 1; Beilage 10, 1.
Marmordeckel	F 1860	Tafel 40, 2; Tafel 56, 6.
Restaurierung mit Eisendraht	F 1855	Tafel 34, 2.
Rote Gefäßlippe	F 1683	Seite 107.
Schräge Fußunterseite	F 1685	Tafel 3, 1; 55, 1
gefirnisst	F 1714	Tafel 27, 3; Beilage 6, 2.
	F 1713	Tafel 27, 4–5; Beilage 6, 3.
Schwarz übermalte Henkelzone	F 1835	Tafel 34, 4: 39, 5.
Umrisszeichnung	V.I. 3210	Beilage 16, 1–2; 17, 1–4; 18, 1.
Verwendung von Weiß auf roten Flächen	F 1712	Tafel 18, 2.

V DARSTELLUNGEN

Achill	
verfolgt Troilos	Tafel 4, 2.
bei Hektors Schleifung	Tafel 43, 1.
Leichenbergung	Beilage 22.
Aias mit der Leiche des Achill	Beilage 22.
Aias und Kassandra	Tafel 6, 1.
Akamas	Tafel 33, 3.
Alkmaion	Tafel 22, 1.
Altar	Tafel 4, 1; 10, 1.
Amazonen	Tafel 35, 1; Tafel 37, 2; Tafel 53, 1.
Andromache	Tafel 35, 1.
Apollinische Trias	Tafel 43, 2.
Apollon	
und Artemis	Tafel 22, 2.
mit Kithara	Tafel 42, 1; Tafel 44, 1; Beilage 15, 1.
mit Leier	Tafel 43, 2.
mit Bogen	Beilage 20, 1.
Ares	Beilage 15, 1; Beilage 20, 1.
Ariadne	Tafel 7, 4.
Artemis und Apollon	Tafel 22, 2.
Astyanax	Tafel 5, 2.
Athena	Tafel 6, 1; Tafel 10, 1; Tafel 12,1; Tafel 30, 1; Tafel 32, 1; Tafel 36, 1; Tafel 37, 1; Tafel 42, 2; Tafel 47, 1; Tafel 48, 1; Tafel 49, 1; Tafel 53, 2; Beilage 18, 5; Beilage 19, 1; Beilage 27, 1
Geburt	Beilage 15, 1; Beilage 20, 1.
Aulet	Tafel 1, 2; Tafel 2, 3; Tafel 10, 2; Tafel 11, 1; Tafel 11, 2; Beilage 17, 1.
Ausfahrt (des Amphiaraos?)	Tafel 20, 1.
Bogenschütze in	Tafel 16, 3; Tafel 41, 2;
skythischer Tracht	Tafel 44, 2; Tafel 53, 4.
Boxkampf	Beilage 17, 2.
Chöre	Tafel 11, 1; Tafel 11, 2.
Dämon	
mit Ranken	Tafel 19, 4.
mit Doppelflügeln	Tafel 30, 2; 30, 4.
Deianeira	Tafel 38, 2.
Demophon	Tafel 33, 4.
Dionysische Kultszene	Tafel 2, 3.
Dionysos	
mit Gefolge	Tafel 50, 2; Beilage 16, 2; Beilage 17, 1.
bei der Einführung des Herakles in den Olymp	Beilage 19, 1.
Eileithyia	Beilage 15, 1; 20, 1.
Erinys	Tafel 22, 1.
Eriphyle, Ermordung	Tafel 22, 1.
Eule	Tafel 7, 2.
Eurystheus	Tafel 36, 1; Tafel 37, 1; Tafel 47, 1; Tafel 48, 1.
Fellsack	Tafel 1, 3.
Ferkelopfer	Tafel 1, 4.
Frauenversammlung	Beilage 27, 3.
Gelage	Tafel 23, 1–4.
Gigantomachie	Tafel 42, 2.
Gorgo	Tafel 29, 2; 29, 4.
Grabschlange	Tafel 43, 1.
Hähne	Tafel 27, 4; Tafel 27, 5; Beilage 20, 3; Beilage 26, 1.
Hektor, Schleifung	Tafel 43, 1.
Helena	Tafel 5, 3; Beilage 18, 4.
Herakles	
Acheloos	Tafel 41, 1.
Amazonen	Tafel 35, 1; Tafel 37, 2.
Einführung in den Olymp	Beilage 18, 5; Beilage 19, 1.

Eber — Tafel 36, 1; Tafel 37, 1; Tafel 47, 1; Tafel 48, 1.
mit Hermes — Beilage 19, 2.
Kentaur — Tafel 15, 3.
Kerberos — Tafel 15, 1.
mit Kithara — Tafel 49, 1.
Löwe — Tafel 12, 1; Tafel 30, 1; Tafel 32, 1; Tafel 53, 2; Beilage 27, 1.
Nessos — Tafel 38, 2.
Tityos — Tafel 38, 1.
Hermes — Tafel 15, 1; Tafel 37, 1; Tafel 38, 1; Tafel 38, 2; Tafel 41, 1; Beilage 18, 5; Beilage 19, 1; Beilage 19, 2; Beilage 26, 2.
Hirschkalb — Tafel 42, 1; Tafel 44, 1.
Hund — Tafel 4, 2; Tafel 25, 1; Tafel 41, 2; Tafel 44, 2; Tafel 47, 2; Tafel 48, 2; Tafel 49, 2; Beilage 18, 5; Beilage 26, 1.
Hydria, herabfallend — Tafel 4, 2.
Iliupersis — Tafel 4, 1.
Iolaos — Tafel 12, 1; Tafel 32, 1; Tafel 36, 1; Tafel 47, 1; Tafel 53, 2; Beilage 27, 1.
Kalliphora — Tafel 32, 2.
Kalydonische Eberjagd — Tafel 19, 1–3.
Kampfszenen — Tafel 22, 3–4; Tafel 26, 1; Tafel 29, 1–4.
Kanephoros — Tafel 2, 2.
Ketos — Tafel 6, 1; Tafel 47, 1.
Kitharaspieler — Tafel 10, 2.
Komasten — Tafel 1, 2; Tafel 2, 3; Tafel 17, 2.
Kriegerabschied — Tafel 41, 2; Tafel 44, 2; Tafel 48, 2; Tafel 49, 2; Beilage 16, 1; Beilage 23.
Löwen — Beilage 20, 2.
Mädchenhähne — Tafel 19, 5.
Mänaden — siehe Nymphen
Menelaos — Tafel 5, 3; Beilage 18, 4.
Minotauros — Tafel 6, 2.
Muttermord des Alkmaion — Tafel 22, 1.
Neoptolemos — Tafel 4, 1.
Nessos — Tafel 38, 2.
Nike — Beilage 15, 1.
Nymphen (Mänaden) — Tafel 11, 2; Tafel 50, 2; Beilage 16, 2; Beilage 17, 1; 21, 1.
Olivenernte — Tafel 36, 2.
Opferdiener — Tafel 2, 2; Tafel 10, 1.
Opferprozession — Tafel 2, 2; Tafel 10, 1–2.
Pantherhähne — Tafel 19, 4.
Patroklos
Grab — Tafel 43,1.
Eidolon — Tafel 43, 1.
Pentathlon — Beilage 17, 2.
Persephone — Tafel 50, 1.
Pferdebändiger — Tafel 16, 3.
Pferdeführer — Tafel 14, 1–2; Tafel 53, 3.
Phalios — Tafel 32, 2.
Polyxena — Tafel 5, 5; 7, 1.
Poseidon — Beilage 15, 1; Tafel 20, 1.
Priamos, Ermordung — Tafel 4, 1.
Pristerin — Tafel 10, 1.
Rabenvogel — Tafel 45, 2; Tafel 44, 1.
Reiter — Tafel 13, 1; Tafel 15, 4; Tafel 27, 1; Tafel 27, 2; Tafel 47, 2.
mit Handpferd — Tafel 25, 3; Tafel 30, 3.
Zweikampf über gefallener Amazone — Tafel 53, 1.
Reiterchor — Tafel 11.
Reiterwettkampf — Tafel 20, 1–4; Tafel 23, 1–4.
Ringkampf — Tafel 27, 1; Tafel 27, 2; Beilage 24, 3.
Rinderopfer — Tafel 10, 1.
Rüstungsszene — Tafel 12, 2; Beilage 16, 1; Beilage 18, 2–3.
Seelenschmetterling — Beilage 14, 2.
Silene — Tafel 11, 2; Beilage 16, 2; Beilage 17, 1; Beilage 21, 1; Beilage 24, 2; Beilage 25, 1.
Sirene — Tafel 19, 5; Tafel 27, 4; Tafel 27, 5.
Sisyphos — Tafel 50, 1.
Skamandrophilos — Tafel 7, 2.
Speerwurf — Beilage 17, 2.
Sphinx — Tafel 1, 1; Tafel 17, 3; Tafel 19, 5.
Stierkalb — Tafel 50, 2.
Streitwagen — Tafel 25, 1.
wendend — Tafel 26, 3; Tafel 29, 1; Tafel 29, 2; Tafel 53, 4.
Tänzer — Tafel 1, 2.
Theseus und Minotauros — Tafel 6, 2; Tafel 35, 2; Beilage 15, 2.
Thetis — Beilage 22.
Tierfries — Tafel 19, 5–8; Beilage 15, 1–2; Beilage 22–23.
Tityos, Bestrafung — Tafel 38, 1.
Troilos — Tafel 4, 2.
Wendendes Viergespann — siehe Streitwagen
Weitsprung — Beilage 17, 2.
Werbung
um einen Jüngling oder Mann — Tafel 13, 2; Beilage 26, 1; Beilage 26, 2.
um eine Frau — Tafel 15, 2.
Wettlauf — Beilage 17, 2.
Zeus — Tafel 49, 1; Beilage 15, 1; Beilage 18, 5; Beilage 19, 1; Beilage 20, 1.
Ziegenfell — Tafel 36, 2.
Zweige beim Opfer — Tafel 2, 2; Tafel 10, 2.
Zweikampf — Tafel 20, 3; Beilage 26, 1.
über einem Gefallenen — Tafel 16, 2; Tafel 21, 2.

VI BEISCHRIFTEN

F 1698: Taf. 7, 1–4

AI[AΣ
ANOI[. .]XOΣ
AΘENAIA
API[.]ΛNE
ΓΛAYXΣ
ΘEΣEYΣ
KATAND[PA
ΠOΛYXΣENE
ΣKAMANΔPOΦIΛOΣ
ΣTEΣIAΣKA[ΛOΣ

F 1720: Taf. 31, 2–3; 32, 1–2; 33, 3–4

AΘE[NAIA
AKAMAΣ
Δ E]MOΦON
EXΣEKIAΣEΓPAΦΣEKAΠOEΣEEME
HEPAKΛEΣ
I]OΛAOΣ
KAΛ[I]ΦORA
ONETORIΔEΣKAΛOΣ
ΦAΛIOΣ

F 1848: Taf. 35, 1

ANΔROMAXEΣ
HEPAK[ΛE]OΣ
KAΛOΣ
ONETOP

VII TÖPFER, MALER UND WERKSTÄTTEN

Acheloos-Maler	F 1851	Tafel 40, 1.
erinnert an	F 1860	Tafel 40, 2.
Affecter	F 1860 a	Tafel 54, 5.
	F 1715	Beilage 26, 1–2.
Amasis (Töpfer)	F 1690	Tafel 1, 3–4.
	V.I. 3210	Beilage 16, 1–2.
Amasis-Maler	F 1690	Tafel 1, 3–4.
	V.I. 3210	Beilage 16, 1–2.
	F 1691	Beilage 18, 3. 5.
	F 1689	Beilage 19, 1–2.
Antimenes-Maler	F 1855	Tafel 34, 2.
Umkreis	F 1849	Tafel 34, 3.
	F 1835	Tafel 34, 4.
Art	F 1850	Tafel 46, 1.
Augen-Sirenen-Maler	F 1835	Tafel 34, 4.
Berlin 1686, Maler von	F 1686	Tafel 8, 1.
	F 1697	Tafel 8, 2.
Bellerophon-Klasse	F 3985	Beilage 24, 1. 3–4.
	F 1671	Beilage 24, 2.
BMN-Maler	F 1671	Beilage 24, 2.
Botkin-Klasse	F 1714	Tafel 27, 3.
	F 1713	Tafel 27, 4–5.
Castellani-Maler	F 1711	Beilage 21, 1.
Club-foot-Töpfer	F 1848	Tafel 34, 1.
	F 1860	Tafel 40, 2.
	F 1867	Tafel 40, 3.
E-Gruppe	F 1698	Tafel 3, 2.
	F 1716	Tafel 24, 1.
	F 1699	Beilage 14, 3.
Nähe	F 1719	Taf. 24, 2.
Exekias	F 1720	Tafel 31, 1–3.
	F 1699	Beilage 14, 3.
	F 1718	Beilage 21, 2–3.
Fallow-deer-Maler	V.I. 4841	Tafel 21, 1–2.
Hahnenchor-Maler	Fremd-vermögen Nr. 27	Tafel 14, 4.
Kleophrades-Maler	1993.214	Tafel 46, 2.
Komasten-Gruppe	F 1700	Tafel 17, 1–3.
KY-Maler, Art	F 1700	Tafel 17, 1–3.
Leagros-Gruppe	F 1851	Tafel 40, 1.
	F 1860	Tafel 40, 2.
	F 1867	Tafel 40, 3.
	F 1868	Tafel 40, 4.
	F 1857	Tafel 46, 3.
	F 1844	Tafel 46, 4.
London B 145, Maler von	F 1719	Tafel 24, 2.
London B 228, Maler von	F 1857	Tafel 46, 3.
Lydos	F 1685	Tafel 3, 1.
Art	V.I. 3361	Beilage 20, 2–3.
Nikoxenos-Maler	F 1844	Tafel 46, 4.
Pointed-nose-Maler	F 1712	Tafel 18, 2.
Sappho-Maler, Nähe	F 1829	Tafel 16, 1–3.
Schaukel-Maler	F 1693	Tafel 9, 1.
	F 1695	Tafel 9, 2.
Sophilos	F 1683	S. 107.
Three-line-Gruppe	F 1847	Tafel 52, 1. 3.
	F 1841	Beilage 27, 1–3.
Nähe	F 1848	Tafel 34, 1.
Timiades-Maler	F 1707	Tafel 18, 1.
Tyrrhenische-Gruppe	F 1707	Tafel 18, 1.
	F 1712	Tafel 18, 2.
	V.I. 4841	Tafel 21, 1–2.
	F 1709	Beilage 20, 1.
	F 1711	Beilage 21, 1.
Vatikan 342, Maler von	F 3985	Beilage 24, 1. 3–4.
Würzburg 199, Gruppe von	F 1849	Tafel 34, 3.

VIII BEILAGENVERZEICHNIS

1–12	Profilzeichnungen
13	V.I. 4841, Zeichnung Hauser, nach JdI 1893 Tafel 1.
14, 1	V.I. 4841, vor der Restaurierung, alte Museumsaufnahme.
14, 2	F 1684, vor der Restaurierung, alte Museumsaufnahme.
14, 3	F 1699, Fuß- und Mündungsprofil, Zeichnung H. Bloesch.
15, 1–2	F 1699, alte Museumsaufnahmen.
16, 1–2	V.I. 3210, alte Museumsaufnahmen.
17, 1–4	V.I. 3210, alte Museumsaufnahmen.
18, 1	V.I. 3210, Fuß- und Mündungsprofil, Zeichnung H. Bloesch.
18, 2	Berlin, Antikensammlung F 1692: Amphorenfragment, das zu der Amphora F 1691 gehört.
18, 3	F 1691 B Zeichnung des ergänzten Gefäßes nach L. Adamek, Unsignierte Vasen des Amasis. Prager Studien 5 (1895) 35 Abb. 10.
18, 4	F 1687 A, alte Museumsaufnahme.
18, 5	F 1691 A, alte Museumsaufnahme.
19, 1–2	F 1689, alte Museumsaufnahmen.
20, 1	F 1709, Zeichnung Gerhard'scher Apparat: XV, 3.
20, 2–3	V.I. 3361, alte Museumsaufnahmen.
21, 1	Florenz, Museo Archeologico Nazionale Inv. 3773, Detail der Partie, wo das verschollene Berliner Fragment F 1711 hineinpasst; nach T. Hirayama, Greek Vase Paintings in Panorama (Tokyo 1998) 72 Nr. 28, Fotos Ogawa Tadahiro (Tokyo). Mit freundlicher Erlaubnis von Toko Hirayama.
21, 2	F 1718, Fuß- und Mündungsprofil, Zeichnung H. Bloesch.
21, 3	F 1718, alte Museumsaufnahme.
22	F 1718 A, alte Museumsaufnahme.
23	F 1718 B, alte Museumsaufnahme.
24, 1. 3	F 3985, alte Museumsaufnahmen.
24, 2	F 1671, alte Museumsaufnahme.
24, 4	F 3985, Fuß- und Mündungsprofil, Zeichnung H. Bloesch.
25, 1–2	F 1671, alte Museumsaufnahmen.
26	F 1715, Zeichnung Gerhard'scher Apparat: IX, 23 a–b.
27, 1. 3	F 1841, alte Museumsaufnahmen.
27, 2	F 1841, Fuß- und Mündungsprofil, Zeichnung H. Bloesch.

IX KONKORDANZ FURTWÄNGLER 1885 – CVA ODER VERBLEIB

Schwarzfigurig, älterer Stil

F 1671	Kriegsverlust, Moskau, Staatliches Historisches Museum Inv. Nr. 82254; CVA 14 Beilage 24, 2.
F 1683	Kriegsverlust, CVA 14 S. 107 (ohne Abbildung).
F 1684	CVA 14 Tafel 1, 1–2.
F 1685	CVA 14 Tafel 3, 1.
F 1686	CVA 14 Tafel 8, 1.
F 1687	Kriegsverlust, CVA 14 Beilage 18, 4.
F 1688	CVA 5 Tafel 4, 4.
F 1689	Kriegsverlust, CVA 14 Beilage 19, 1–2.
F 1690	CVA 14 Tafel 1, 3–4.
F 1691	Kriegsverlust, CVA 14 Beilage 18, 3. 5.
F 1692	Frgt. CVA 5 Tafel 7, 1; gehört zu F 1691.
F 1693	CVA 14 Tafel 9, 1.
F 1694	Kriegsverlust, ABV 479, 3.
F 1695	CVA 14 Tafel 9, 2.
F 1696	Berlin, Humbold-Univ. Nr. D 710.
F 1697	CVA 14 Tafel 8, 2.
F 1698	CVA 14 Tafel 3, 2.
F 1699	Kriegsverlust, CVA 14 Beilage 14, 3.
F 1700	CVA 14 Tafel 17, 1–3.
F 1701	Berlin, Antikensammlung.
F 1702	CVA 5 Tafel 17.
F 1703	Berlin, Antikensammlung (nicht attisch).
F 1704	CVA 5 Tafel 12.
F 1705	CVA 5 Tafel 15.
F 1706	Tübingen S./12 2452, CVA 2 Tafel 28–30.
F 1707	CVA 14 Tafel 18, 1.
F 1708	Berlin, Humboldt Univ. ABV 683, zu S. 94–105, 72bis.
F 1709	Kriegsverlust, CVA 14 Beilage 20, 1.
F 1710	CVA 5 Tafel 13.
F 1711	Kriegsverlust, CVA 14 Beilage 21, 1.
F 1712	CVA 14 Tafel 18, 2.
F 1713	CVA 14 Tafel 27, 4–5.
F 1714	CVA 14 Tafel 27, 3.
F 1715	Kriegsverlust, CVA 14 Beilage 26, 1–2.
F 1716	CVA 14 Tafel 24, 1.
F 1717	CVA 5 Tafel 18.
F 1718	Kriegsverlust, CVA 14 Beilage 21, 2–3.
F 1719	CVA 14 Tafel 24, 2.
F 1720	CVA 14 Tafel 31, 1–3.
F 1721–F 1826	andere Formen

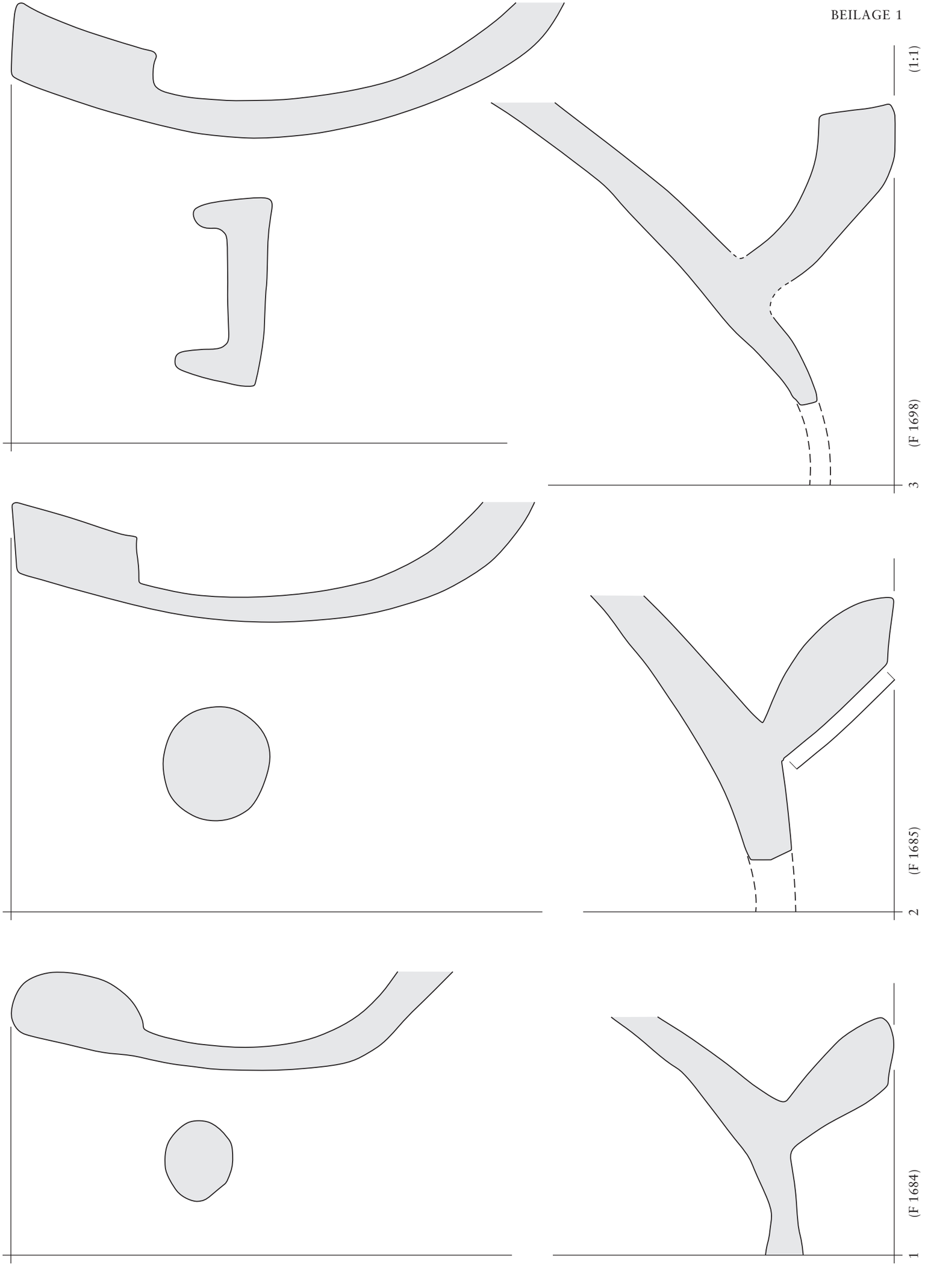
Schwarzfigurig, späterer Stil

F 1827 CVA 5 Tafel 7, 3. 8.
F 1828 CVA 14 Tafel 14, 3.
F 1829 CVA 14 Tafel 16, 1–3.
F 1830 CVA 5 Tafel 43, 1–2.
F 1831 CVA 5 Tafel 48, 2.
F 1832 CVA 5 Tafel 49, 7–8.
F 1833 CVA 5 Tafel 49, 5–6.
F 1834 Berlin, Antikensammlung.
F 1835 CVA 14 Tafel 34, 4.
F 1836 Berlin, Antikensammlung.
F 1837 CVA 5 Tafel 43, 3–4.
F 1838 Kriegsverlust.
F 1839 Berlin, Antikensammlung.
F 1840 Berlin, Antikensammlung (nicht attisch).
F 1841 Kriegsverlust, CVA 14 Beilage 27.
F 1842 CVA 5 Tafel 23, 4.
F 1843 Kriegsverlust, ABV 478.
F 1844 CVA 14 Tafel 46, 4.
F 1845 CVA 5 Tafel 29, 3.
F 1846 CVA 5 Tafel 28, 4.
F 1847 CVA 14 Tafel 52, 1.
F 1848 CVA 14 Tafel 34, 1.
F 1849 CVA 14 Tafel 34, 3.
F 1850 CVA 14 Tafel 46, 1.
F 1851 CVA 14 Tafel 40, 1.
F 1852 CVA 5 Tafel 23, 3.
F 1853 CVA 5 Tafel 28, 6.
F 1854 CVA 5 Tafel 34, 3.
F 1855 CVA 14 Tafel 34, 2.
F 1856 CVA 5 Tafel 34, 1.
F 1857 CVA 14 Tafel 46, 3.
F 1858 CVA 5 Tafel 19, 4–5.
F 1859 Berlin, Antikensammlung.
F 1860 CVA 14 Tafel 40, 2
F 1861 Kriegsverlust, ABV 371, 149.
F 1862 CVA 5 Tafel 41.
F 1863 Berlin, Antikensammlung, ABV 590, 1 (unten).
F 1864 Dauerleihgabe Berlin Humbold Univ., dort nicht mehr vorhanden. Kriegsverlust?
F 1865 Berlin, Antikensammlung.
F 1866 Kriegsverlust.
F 1867 CVA 14 Tafel 40, 3.
F 1868 CVA 14 Tafel 40, 4.
F 1869 CVA 5 Tafel 34, 2.
F 1870 CVA 5 Tafel 21.
F 1871 Kriegsverlust, zum Deckel siehe CVA 14 Tafel 54, 2.
F 1872 CVA 5 Tafel 23, 2.
F 1873 CVA 5 Tafel 34, 4.
F 1874 CVA 5 Tafel 42.
F 1875 CVA 5 Tafel 46, 1–2.
F 1876 Berlin, Antikensammlung.
F 1877 Berlin, Antikensammlung.
F 1878 Kriegsverlust.
F 1879 CVA 5 Tafel 44, 1–2.
F 1880 CVA 5 Tafel 44, 3–4.
F 1881 CVA 5 Tafel 45.
F 1882 CVA 5 Tafel 46, 5–7.
F 1883 Kriegsverlust, ABV 597, 9.
F 1884 Berlin, Antikensammlung.
F 1885 Berlin, Antikensammlung (nicht attisch).

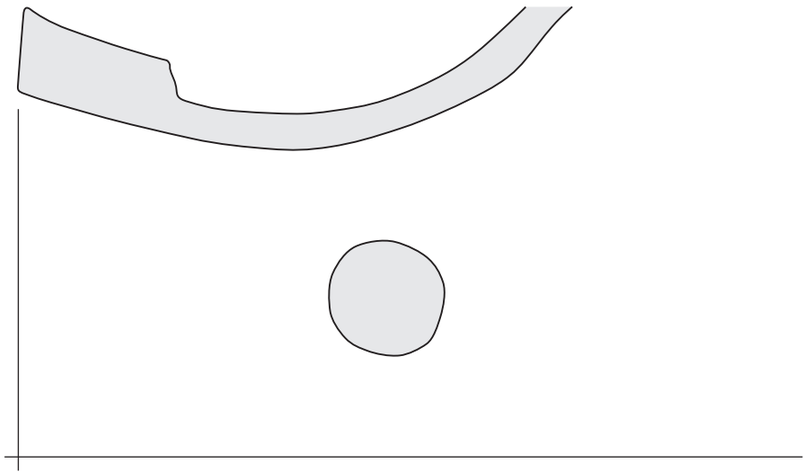
Nachträge

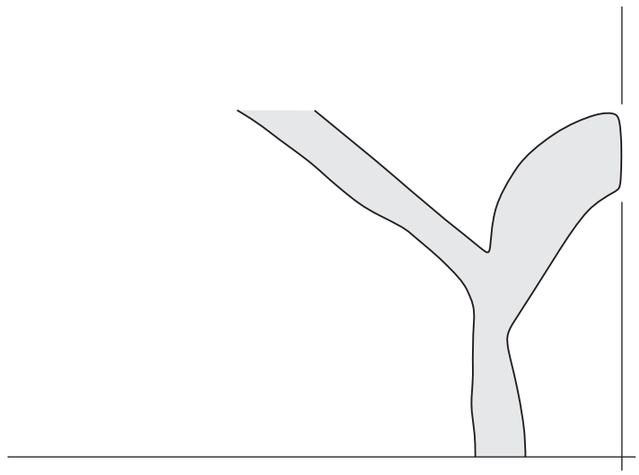
F 3983 CVA 5 Tafel 54, 1–3.
F 3985 Kriegsverlust, CVA 14 Beilage 24, 1.
F 3995 Berlin, Antikensammlung.
F 3996 CVA 5 Tafel 40.
F 3997 CVA 5 Tafel 23, 1.
F 3998 Kriegsverlust.

BEILAGEN

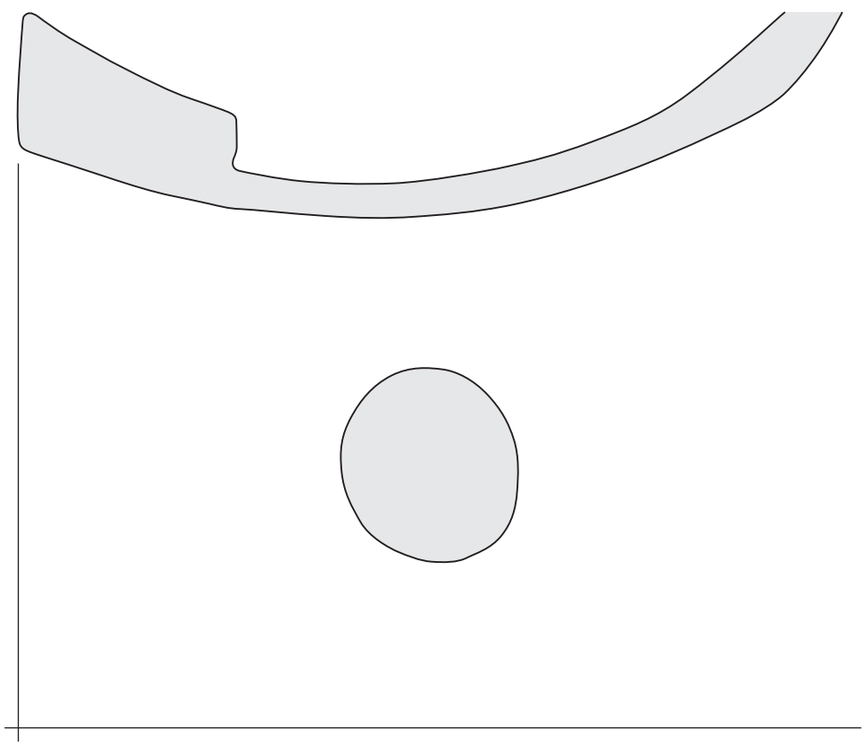

(1:1)
(F 1698)
3
(F 1685)
2
(F 1684)
1

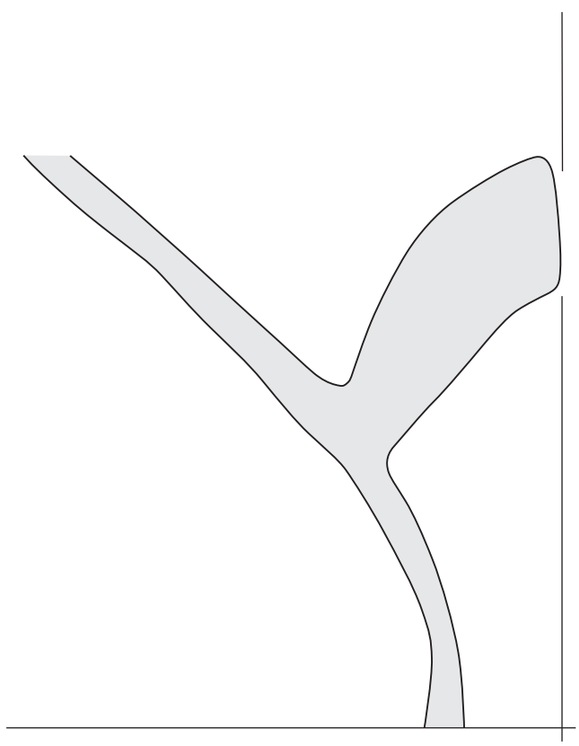
(1:1)



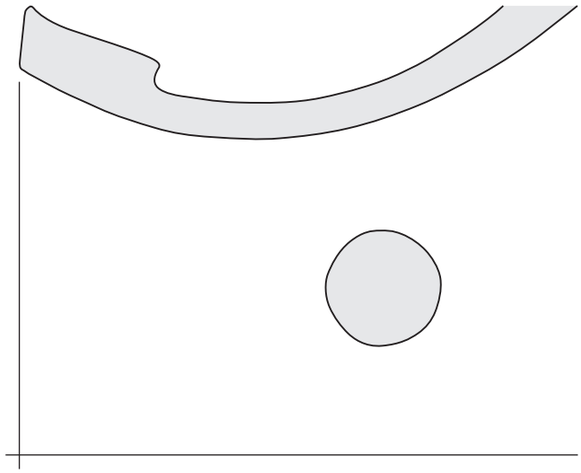


2 (F 1697)

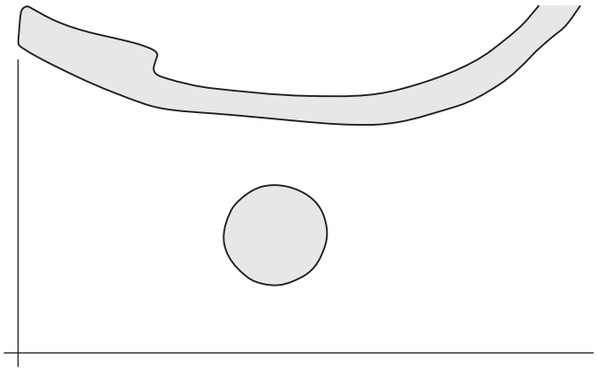




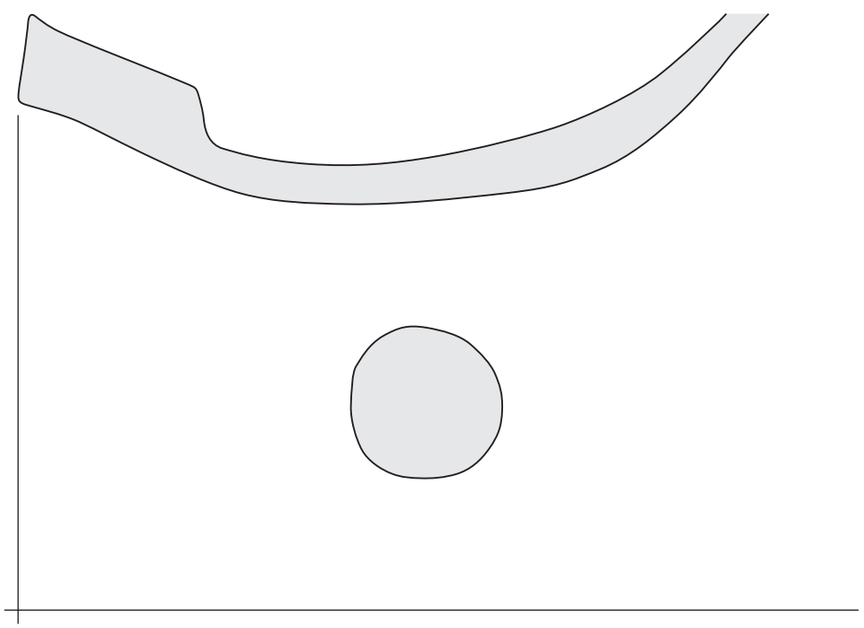
1 (F 1686)

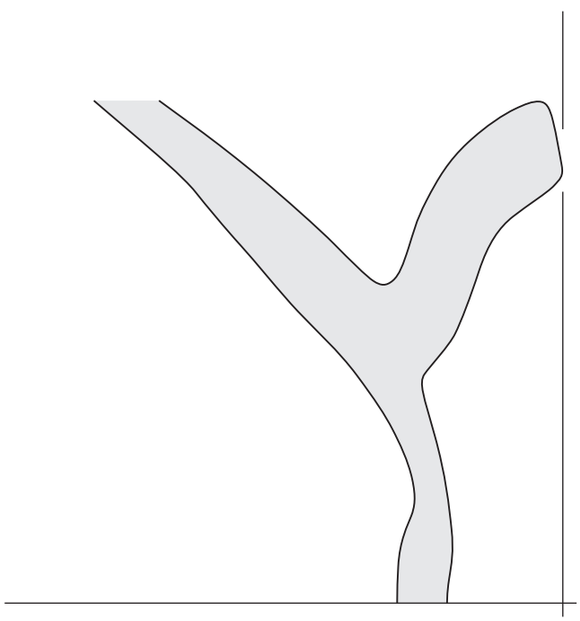


3 (F 1690)

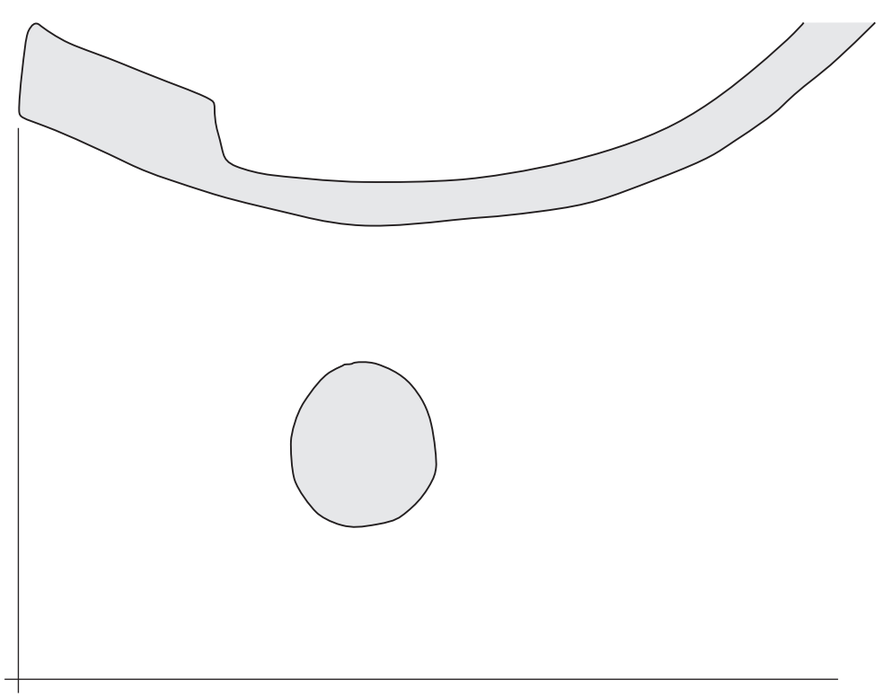


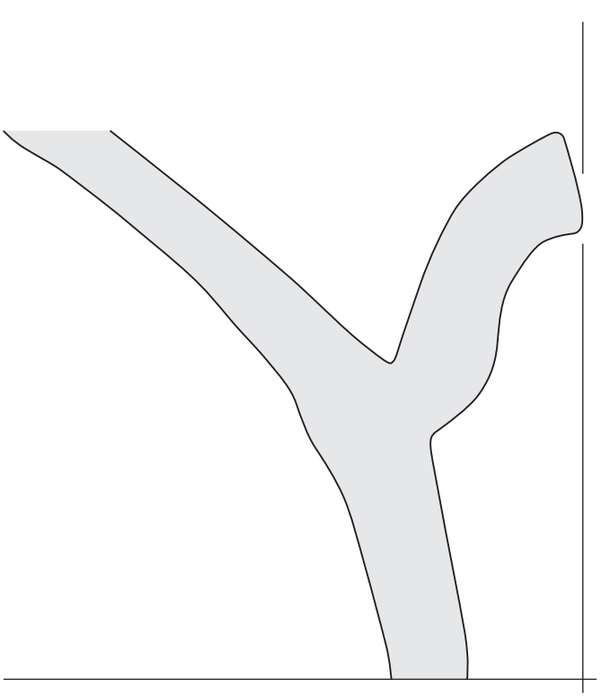
4 (V.I. 3140, 202) (1:1)



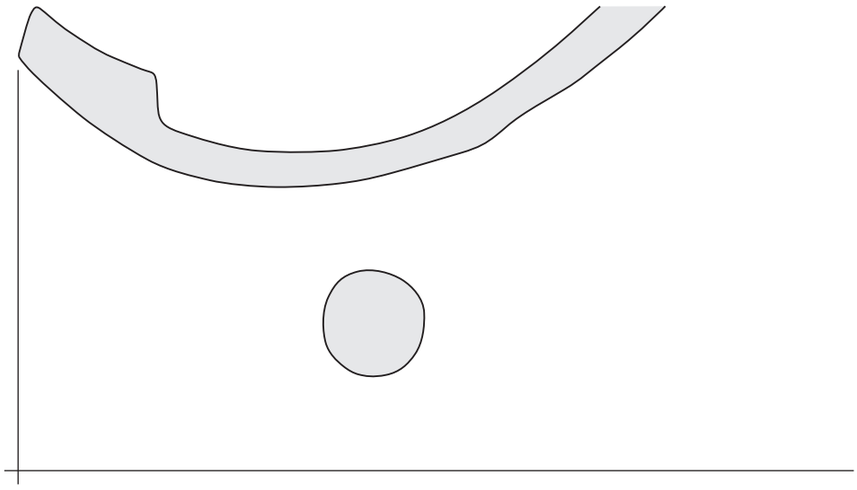


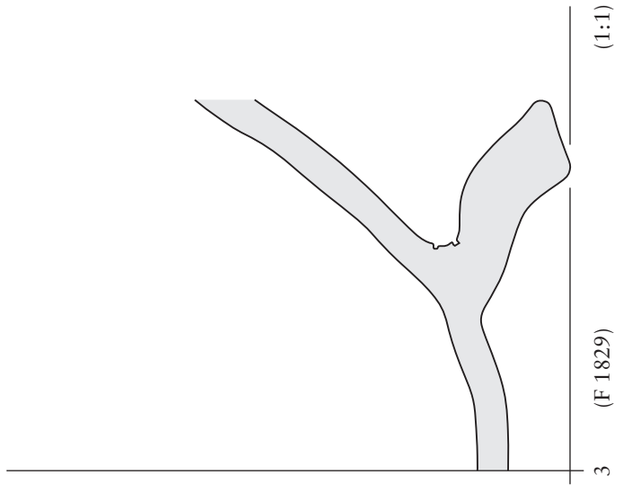
2 (F 1695)



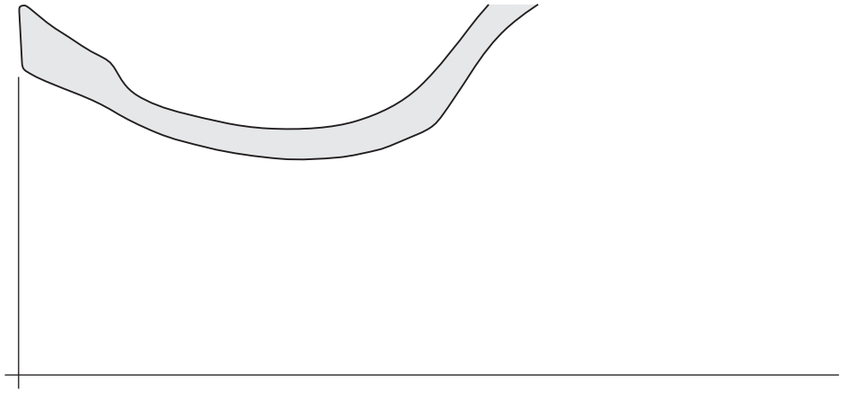


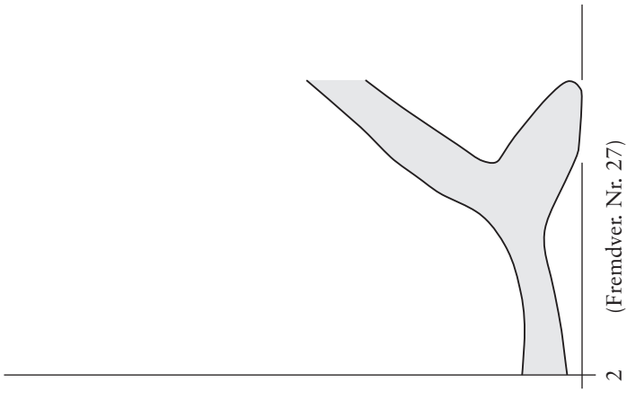
1 (F 1693)



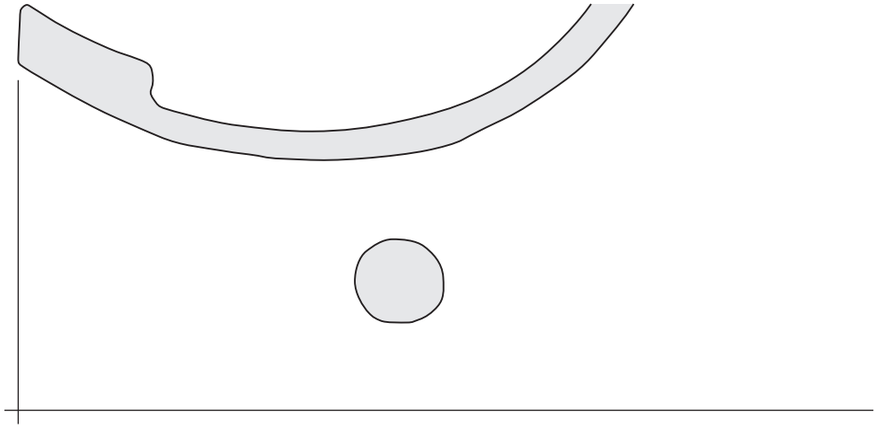


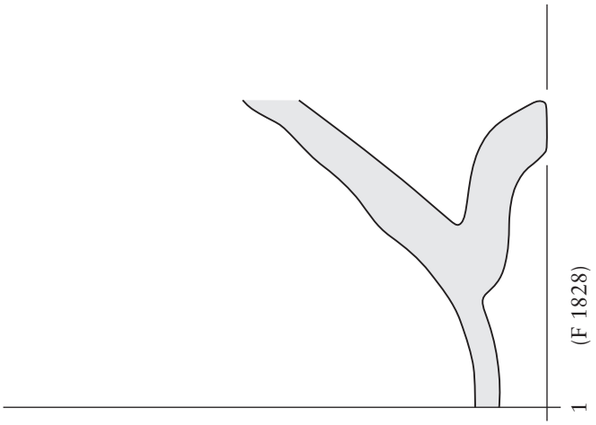
3 (F 1829) (1:1)



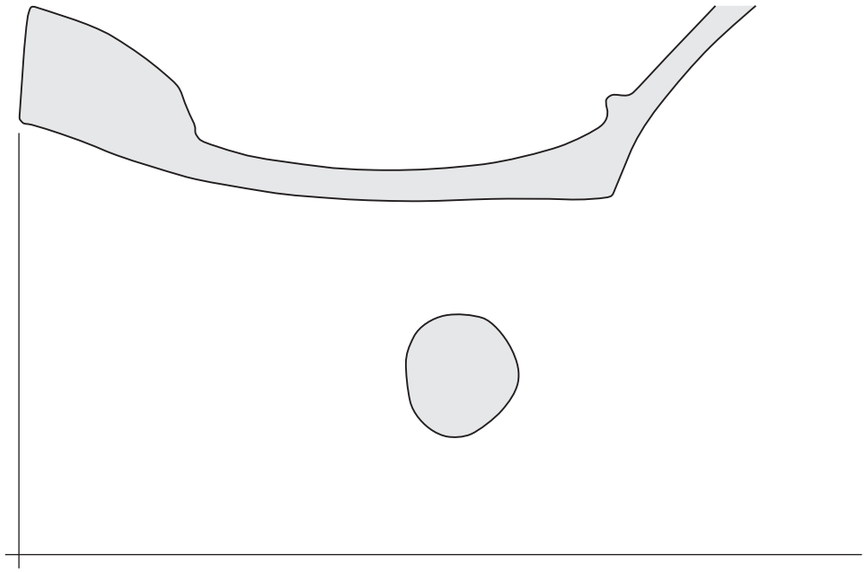


2 (Fremdver. Nr. 27)

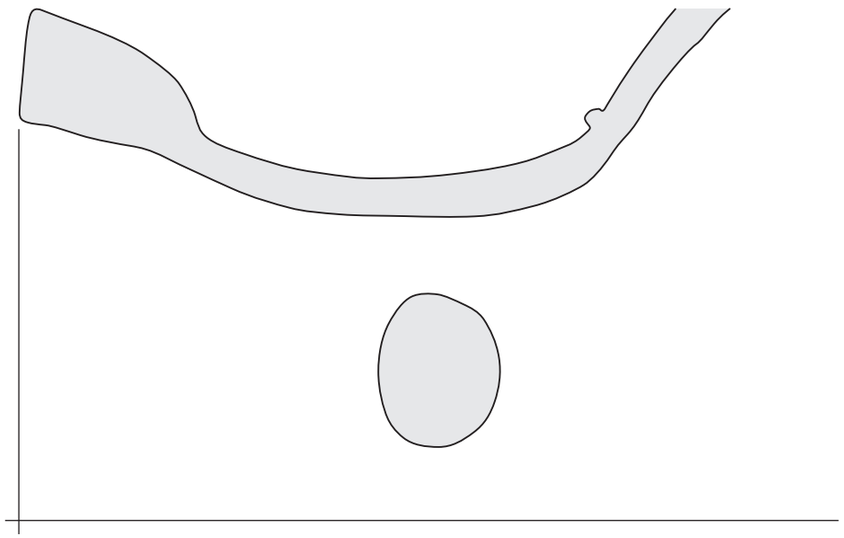




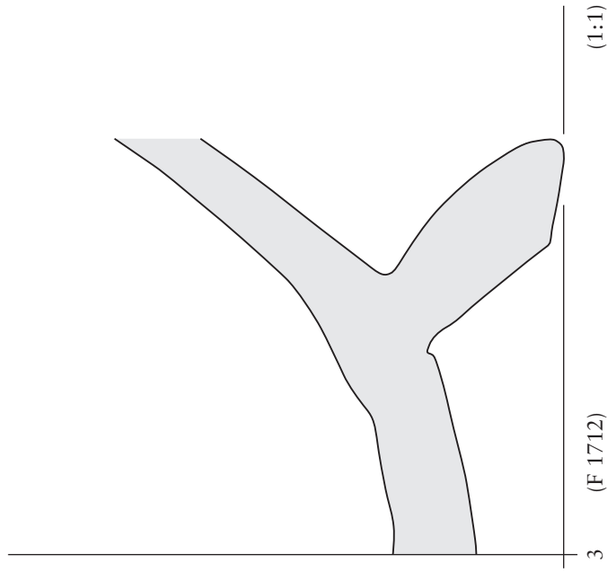
1 (F 1828)



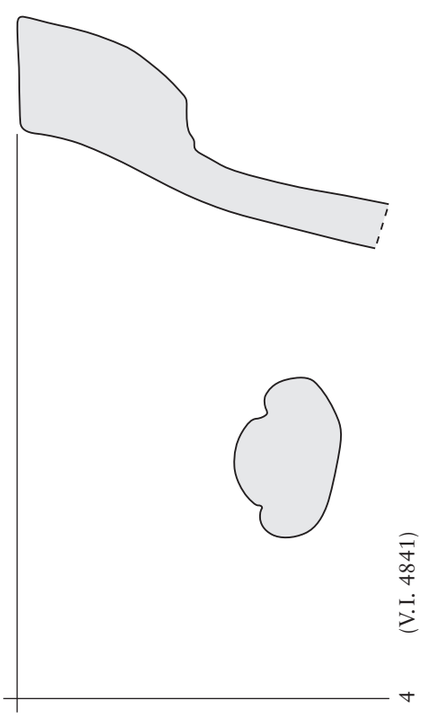
1 (F 1700)



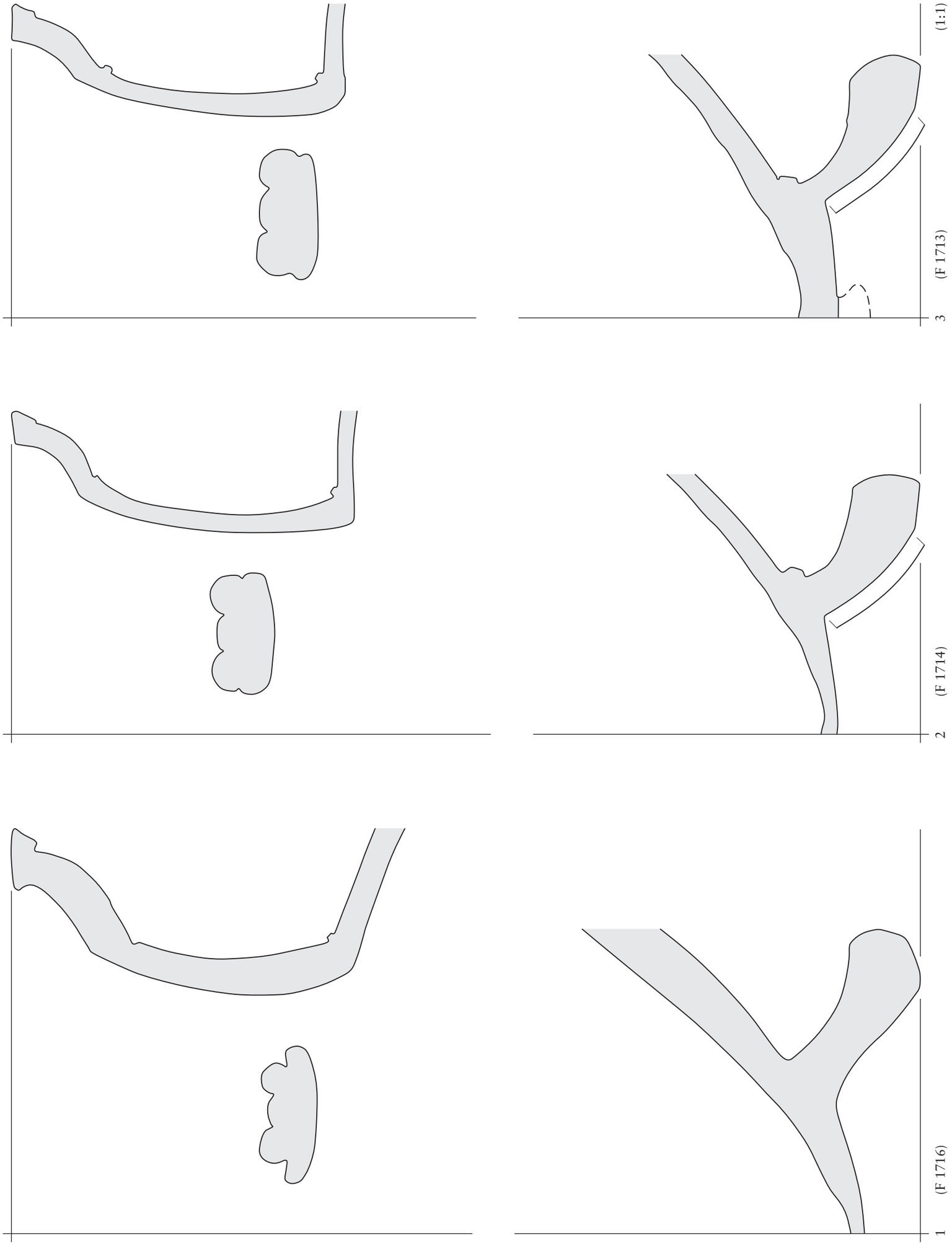
2 (F 1707)

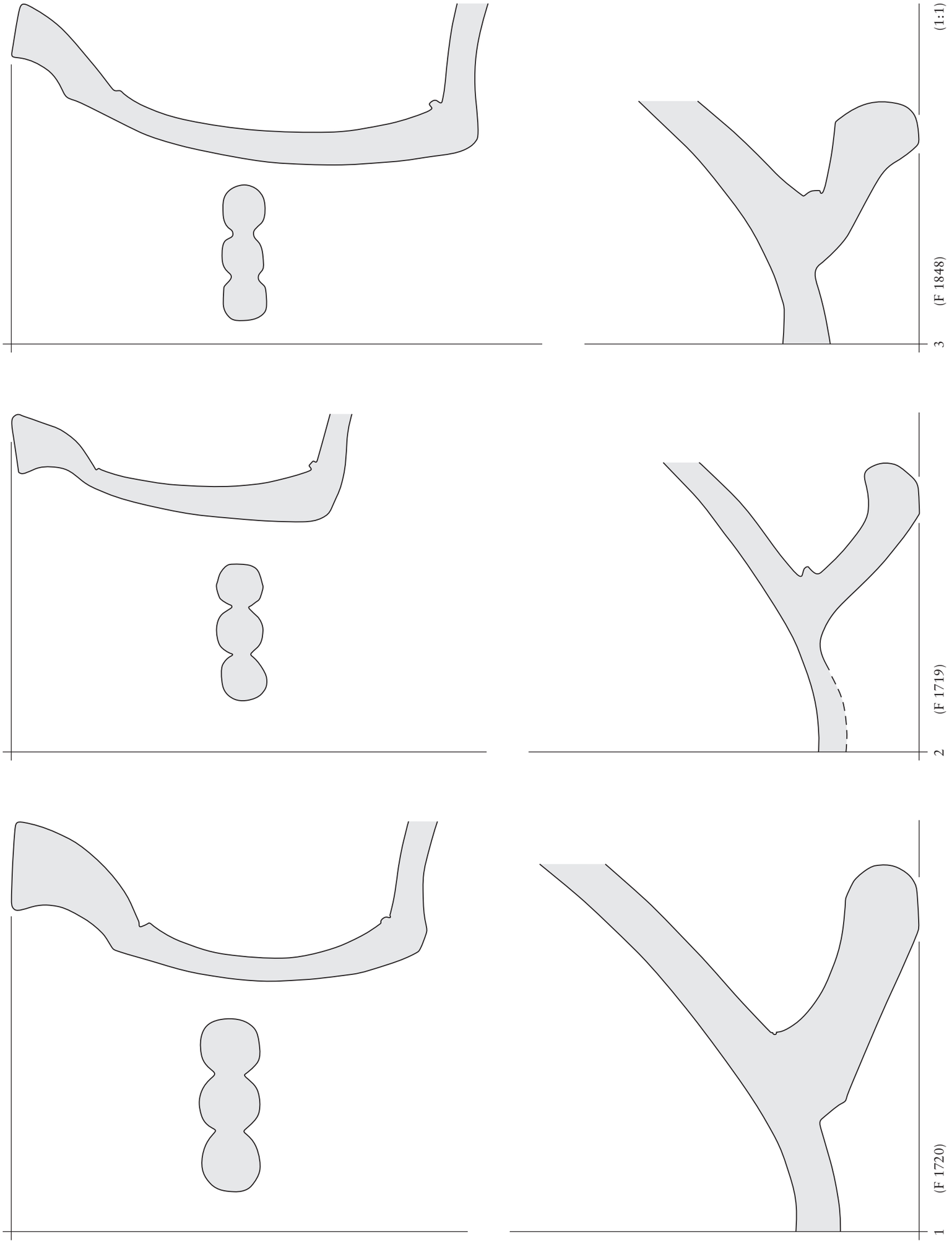


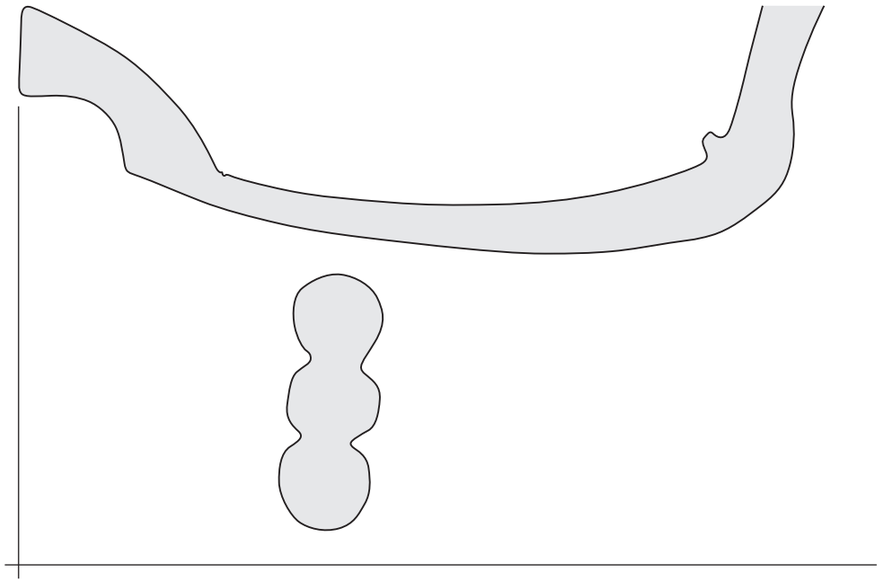
3 (F 1712) (1:1)

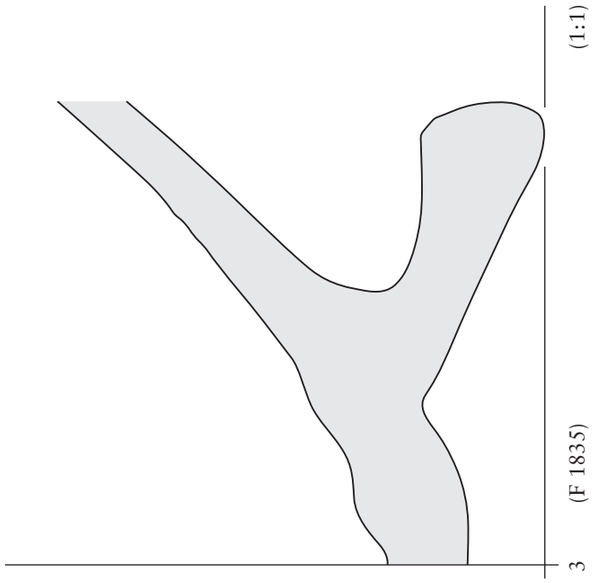


4 (V.I. 4841)

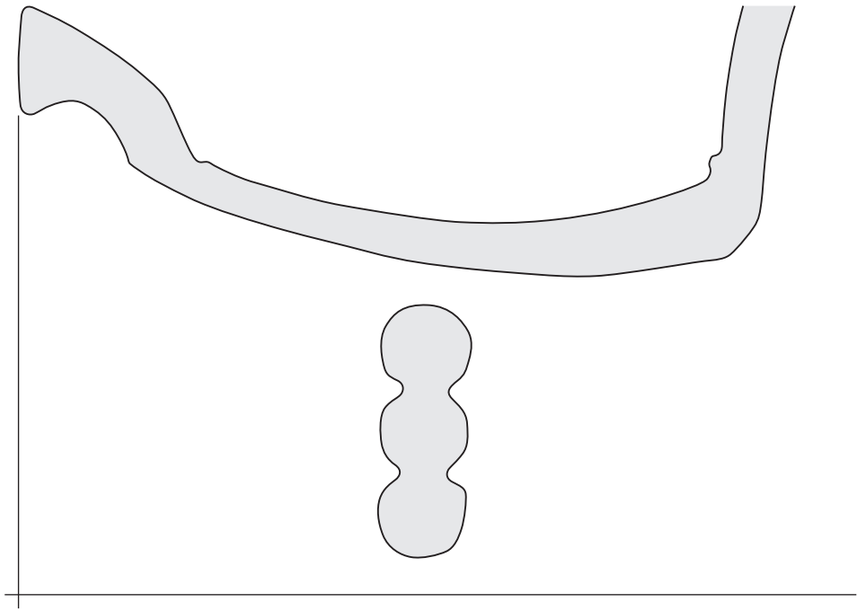

(1:1)
3 (F 1713)
2 (F 1714)
1 (F 1716)

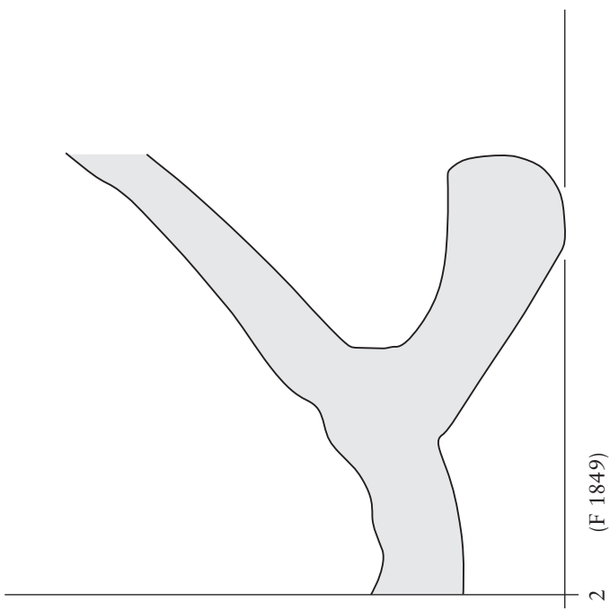

(1:1)
3 (F 1848)
2 (F 1719)
1 (F 1720)



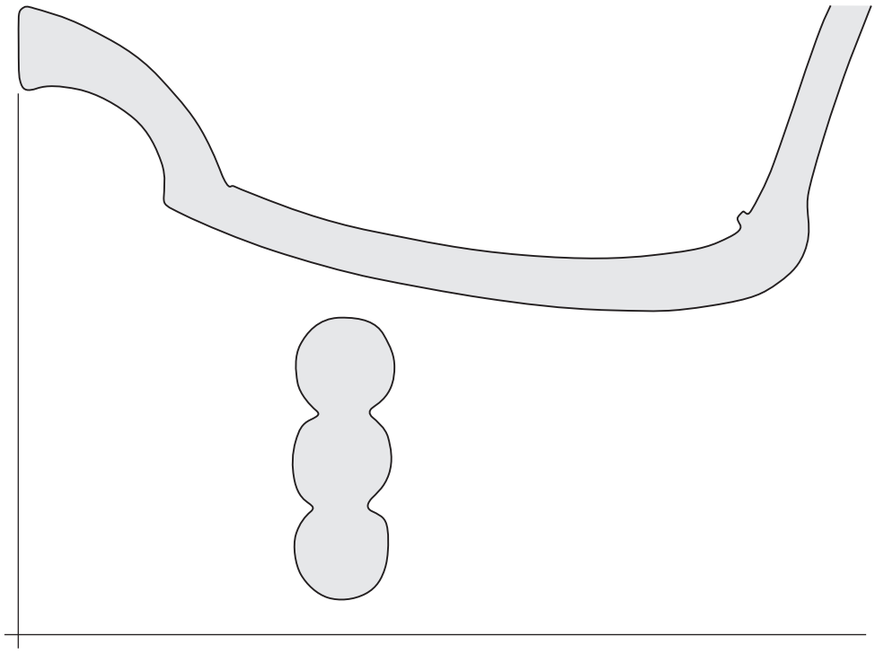


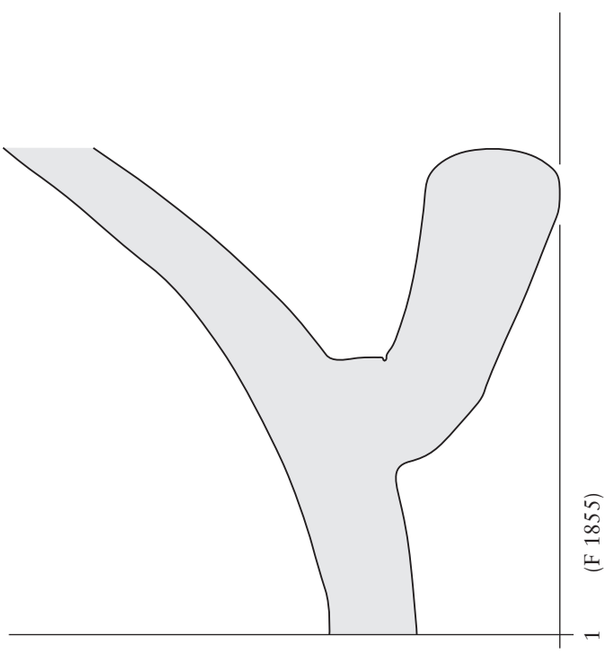
3 (F 1835) (1:1)



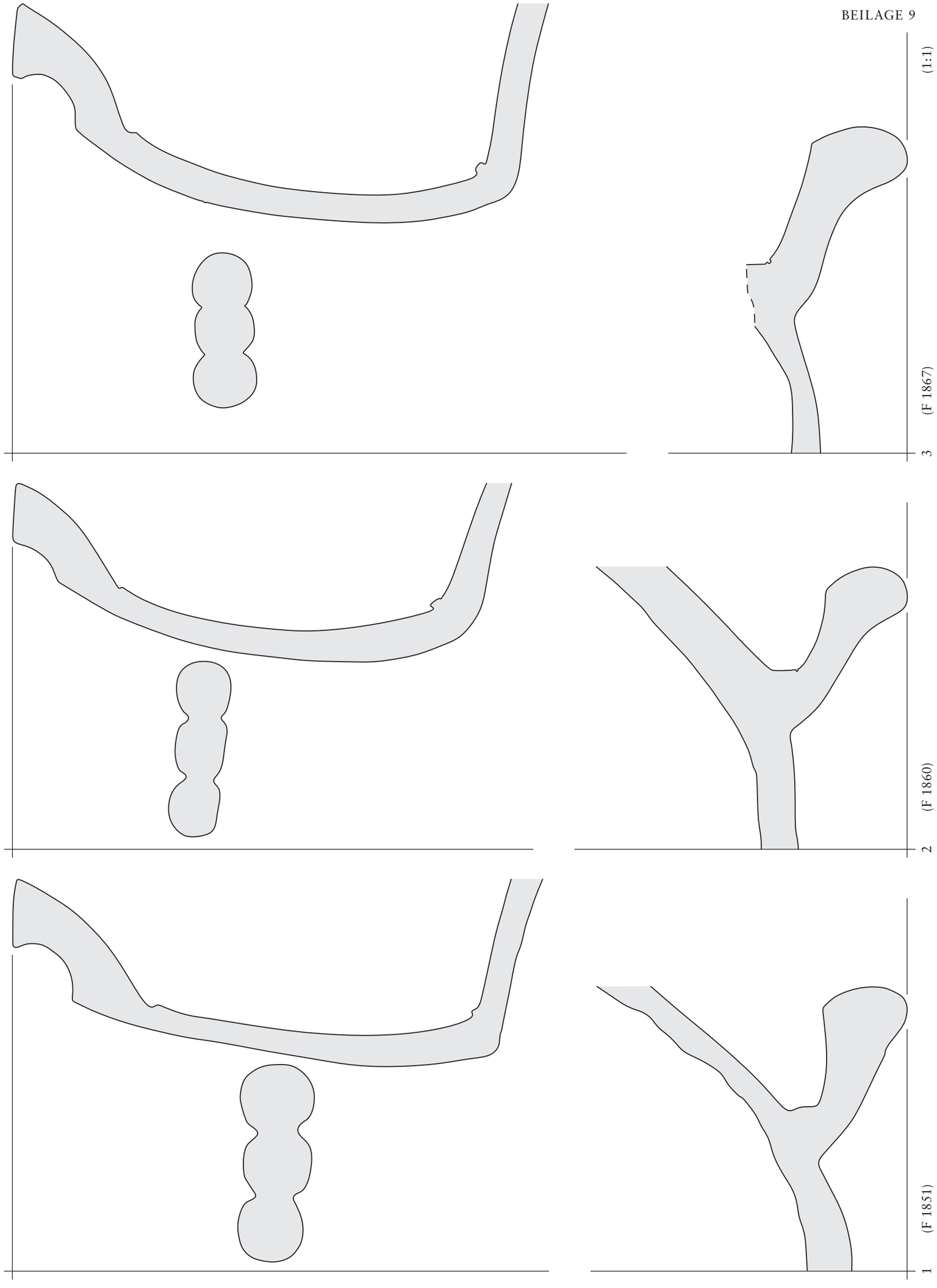


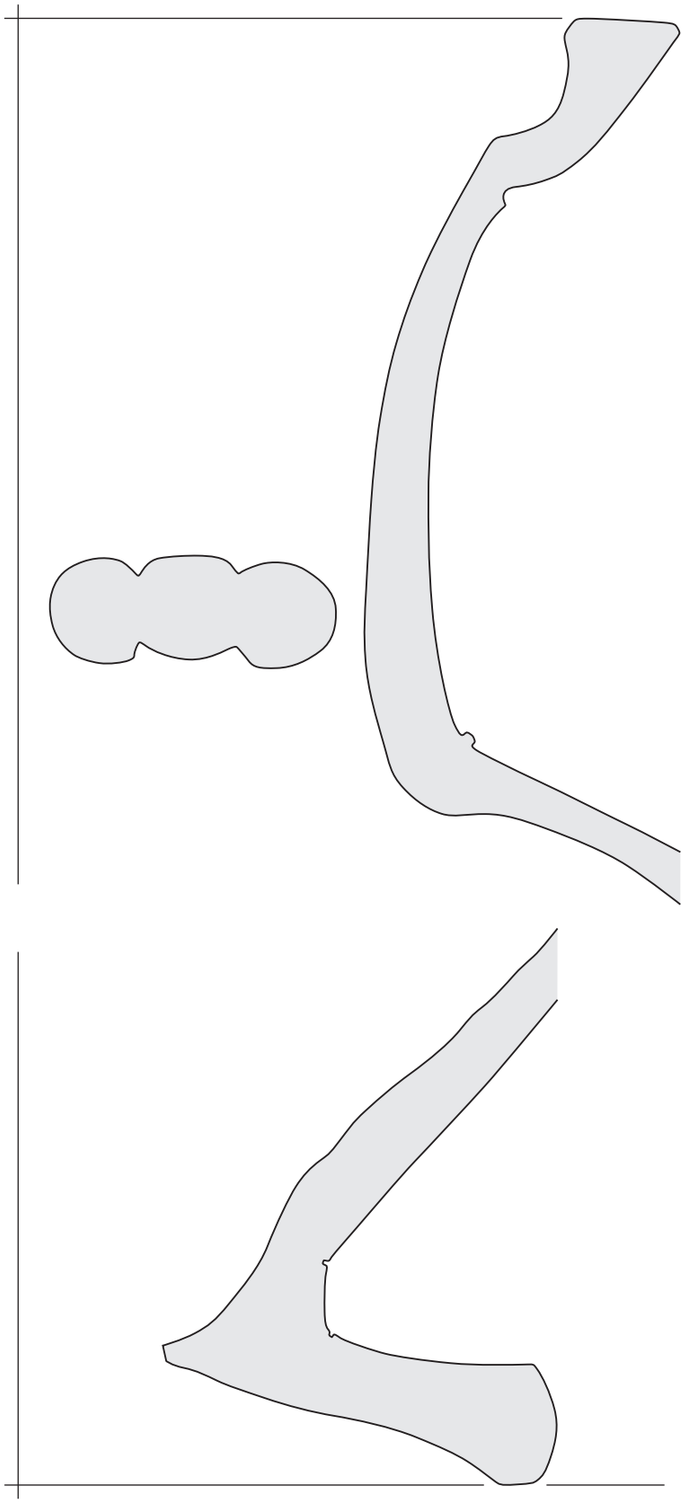
2 (F 1849)



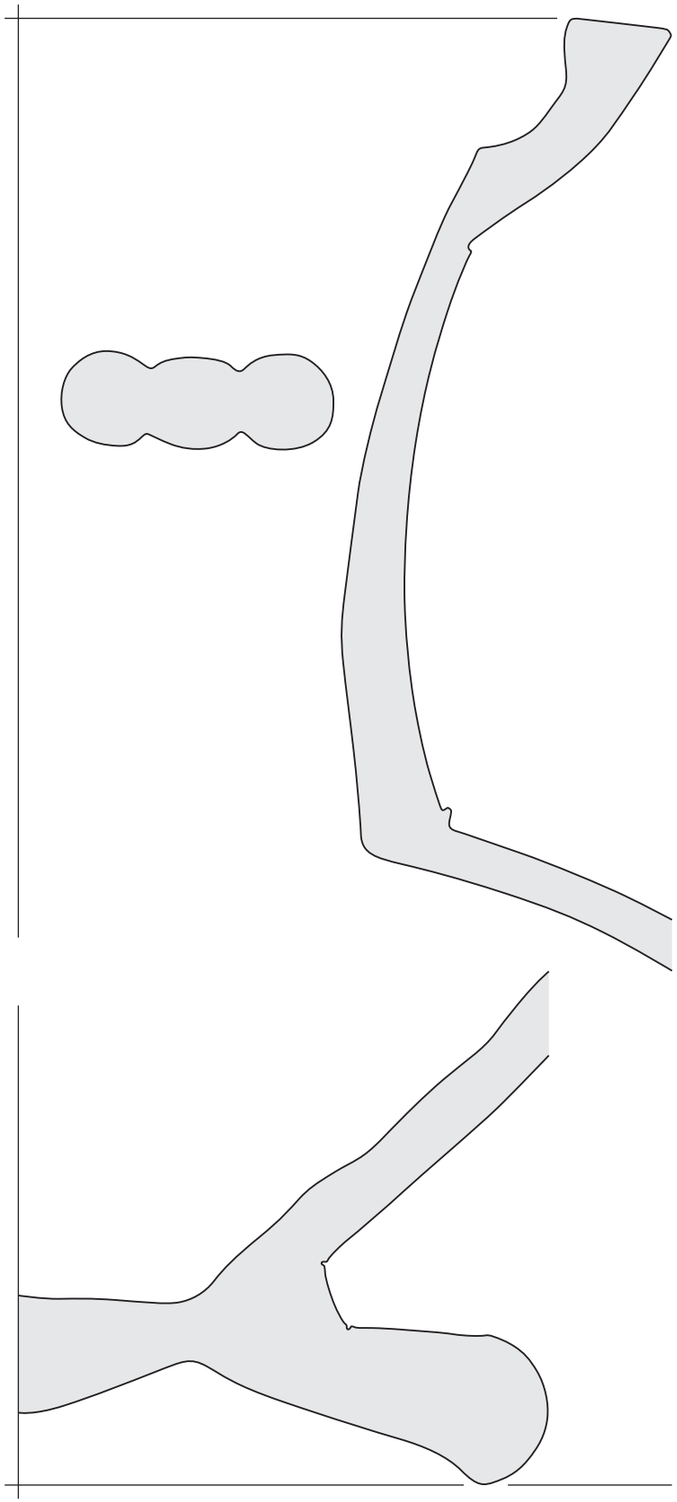


1 (F 1855)

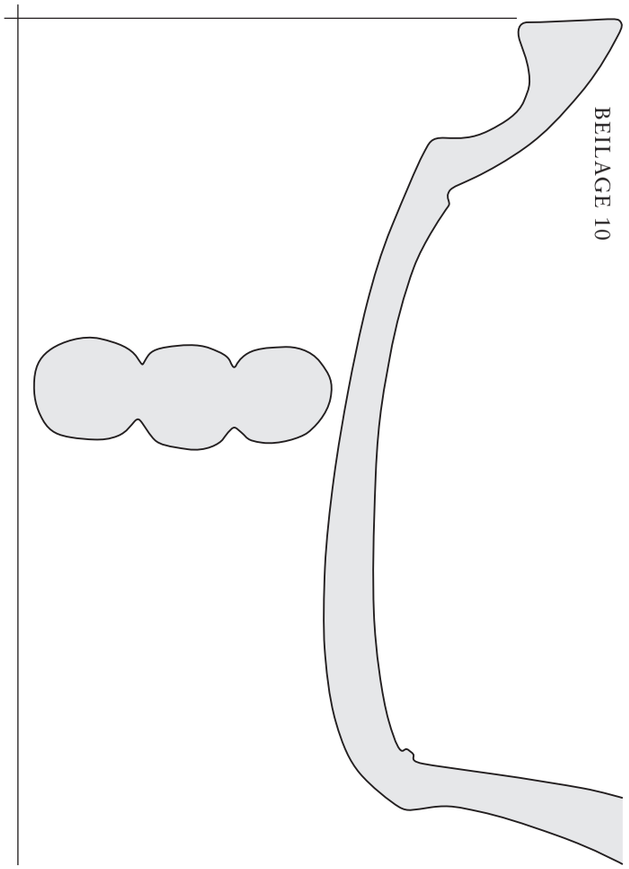

(1:1)
(F 1867)
3
(F 1860)
2
(F 1851)
1



1 (F 1850)

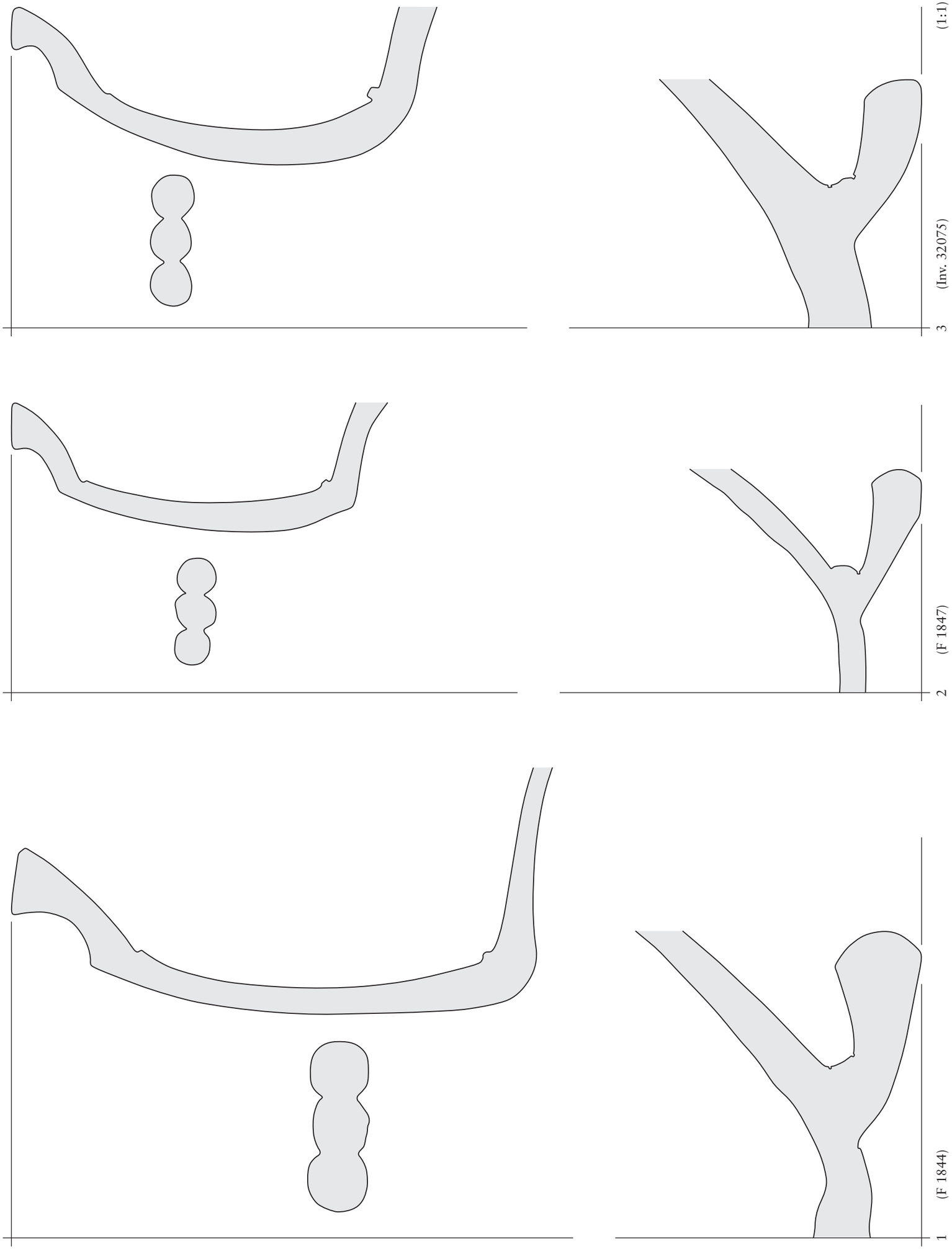


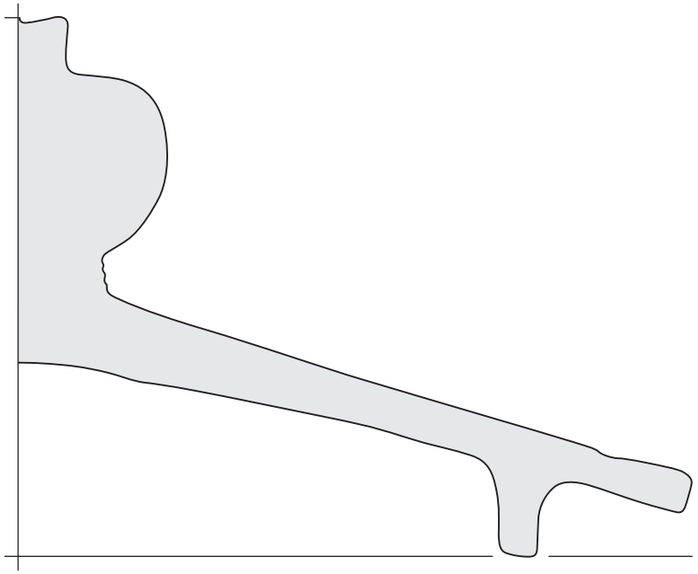
2 (F 1857)



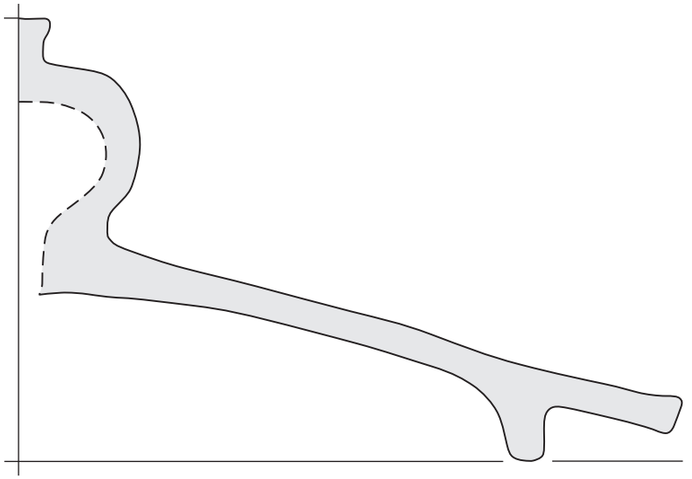
3 (Inv. 1993.214)

(1:1)

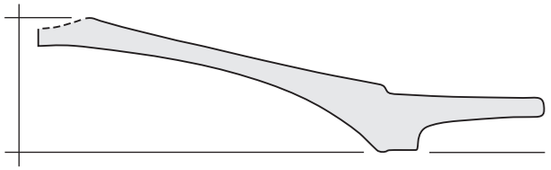

(1:1)
3 (Inv. 32075)
2 (F 1847)
1 (F 1844)



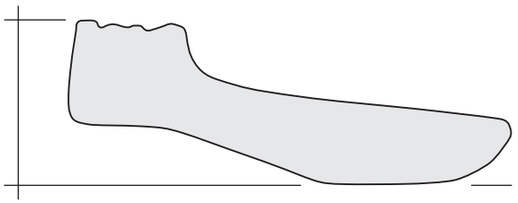
1 (ex F 1699)



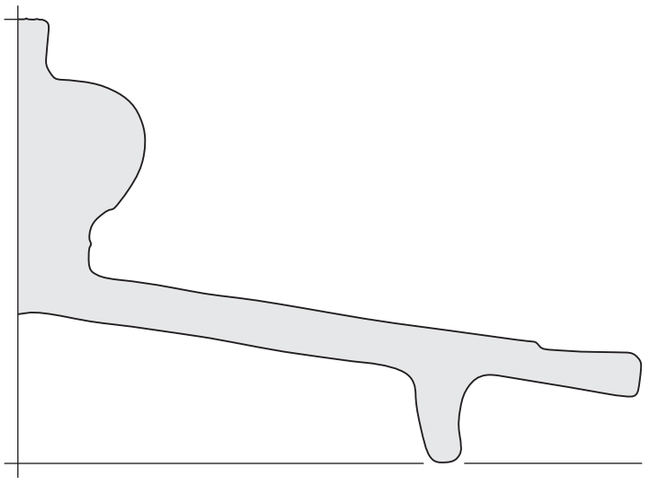
2 (F 1871 a)



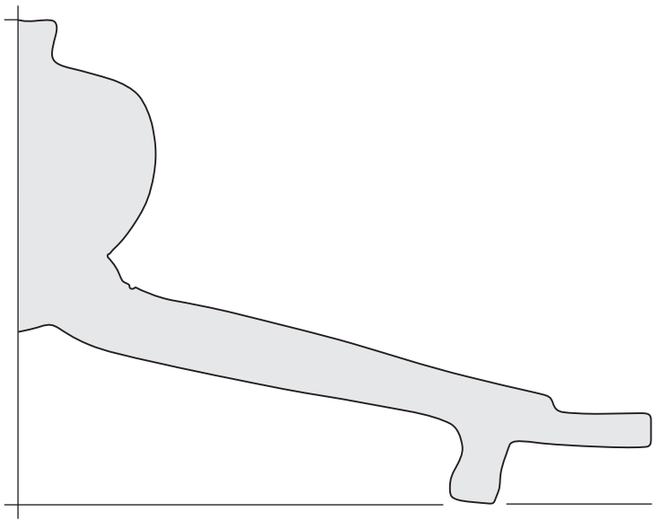
3 (F 1860 a)



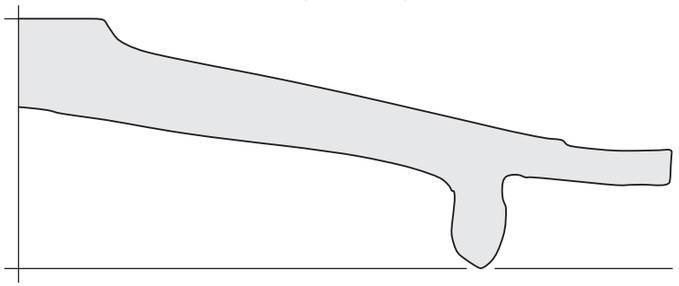
4 (F 1860 b)



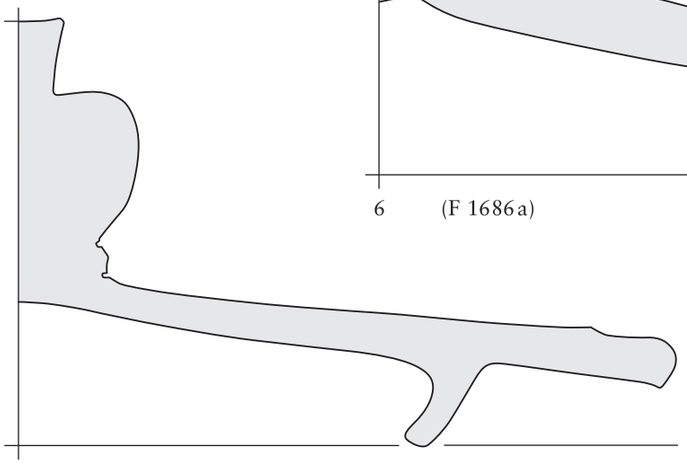
5 (ex F 1849)



6 (F 1686 a)



7 (V.I. 3167 a)



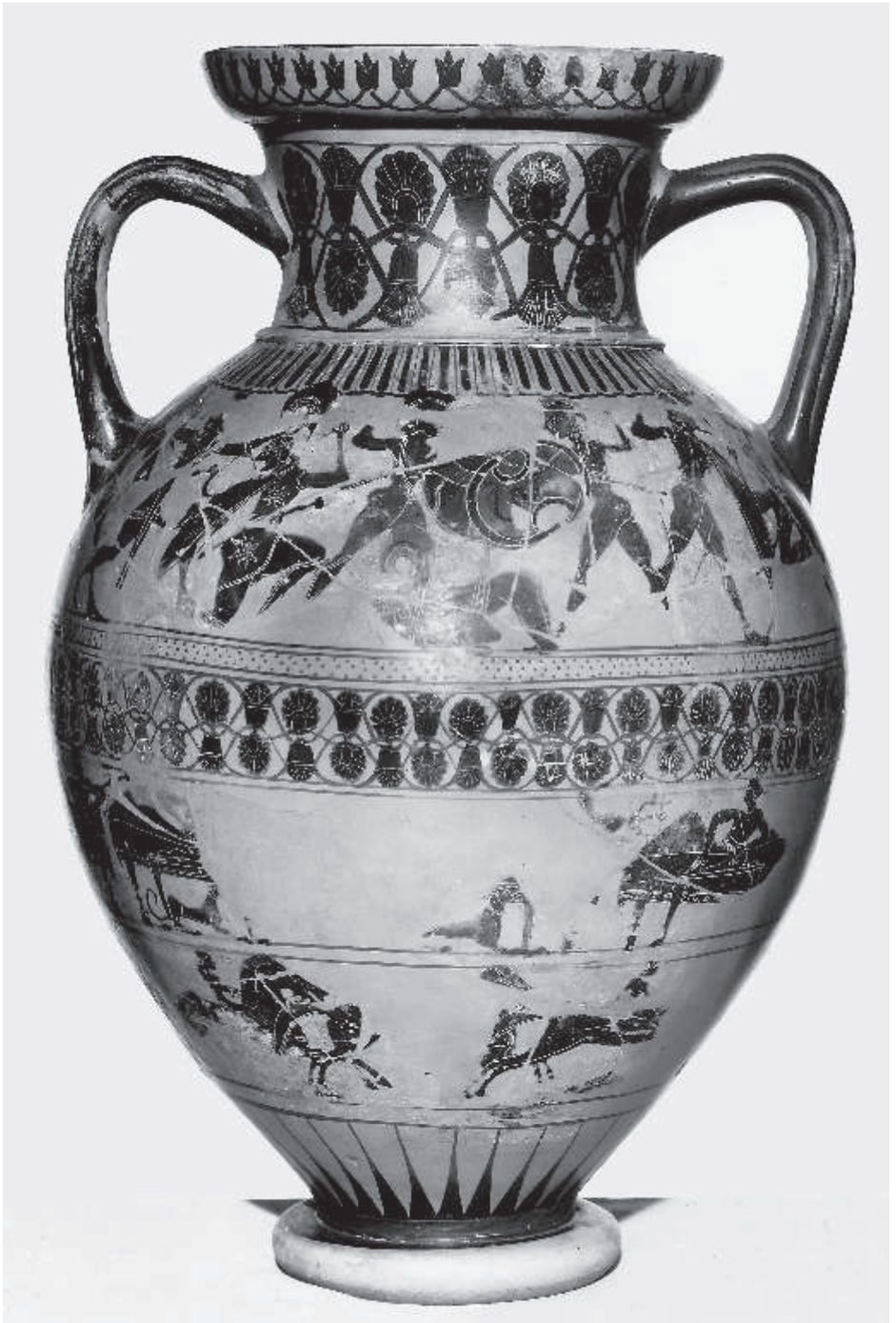
8 (ex F 1693)

(1:1)



AMPHORA DER SAMMLUNG BOURGUIGNON IN NEAPEL

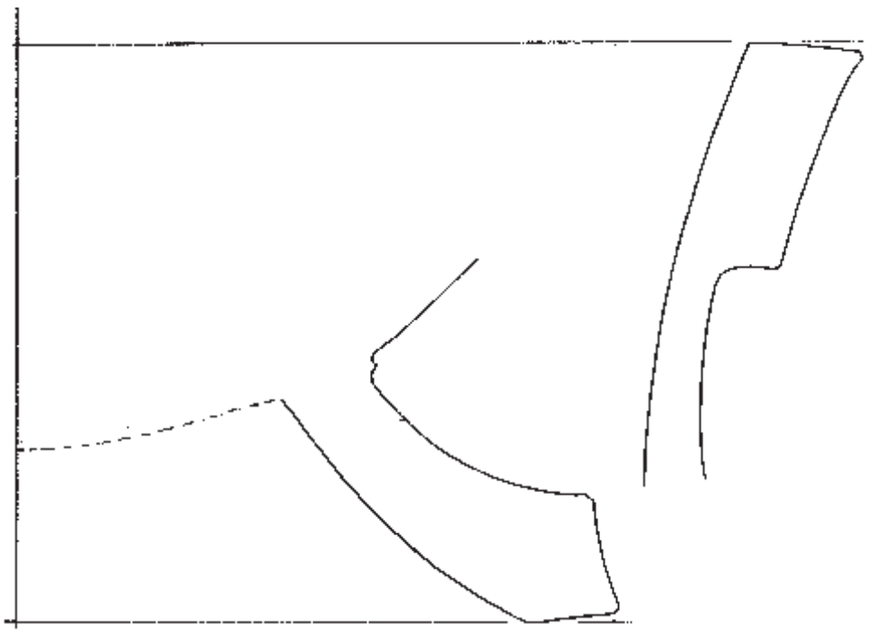
(V.I. 4841, Zeichnung F. Hauser)



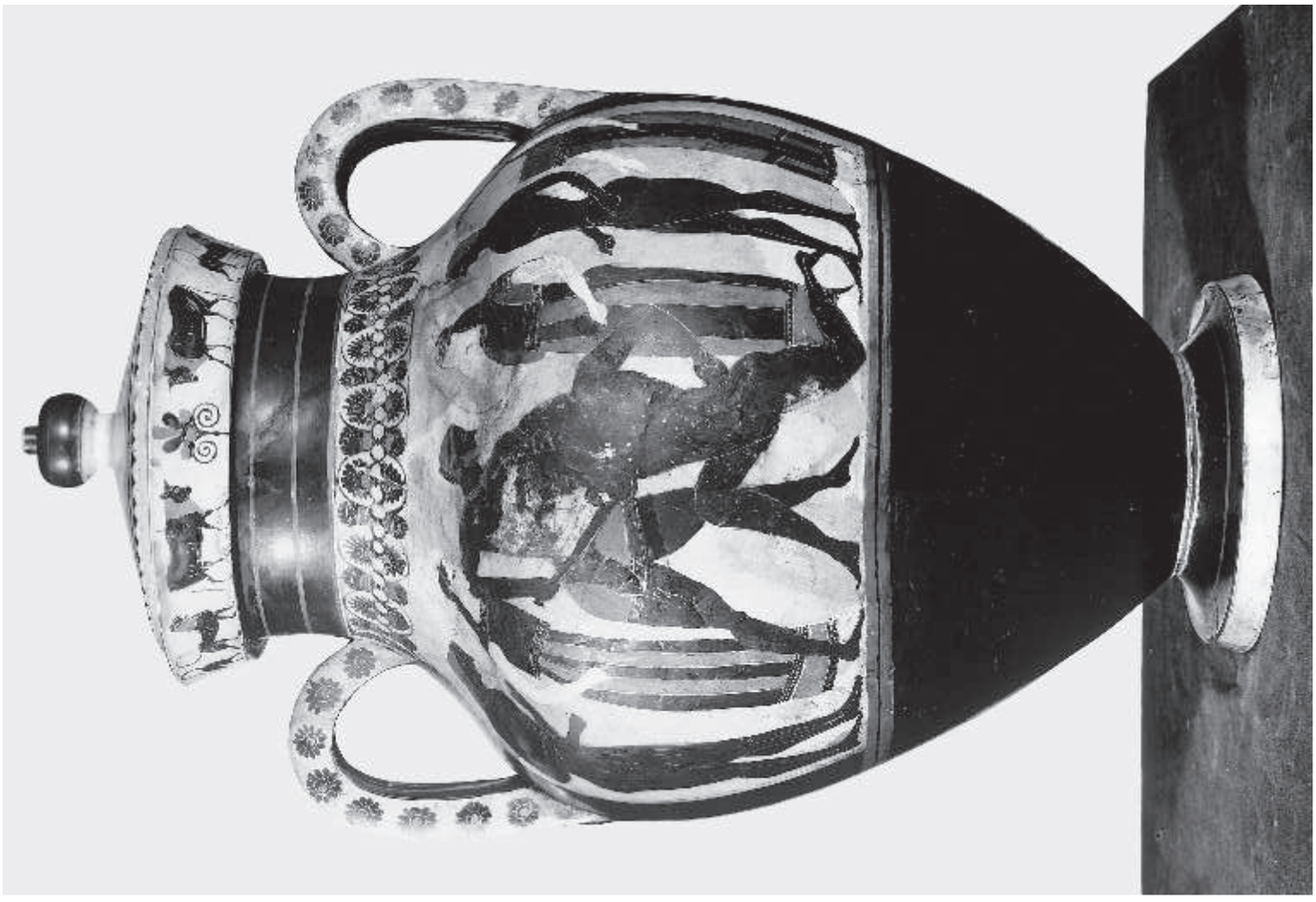
1 (V.I. 4841, vor der Restaurierung)



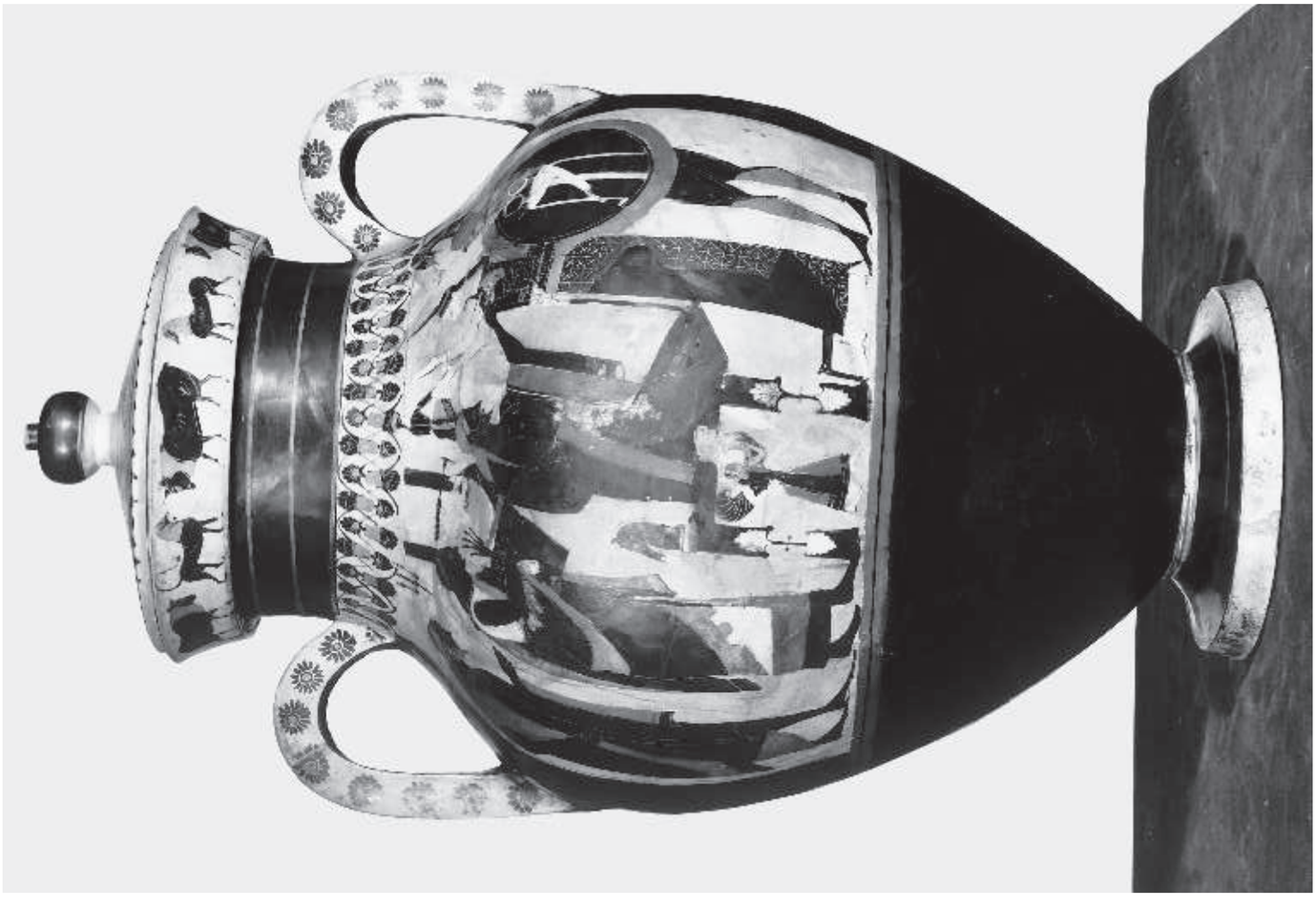
2 (F 1684, vor der Restaurierung)



3 (F 1699, Zeichnung H. Bloesch)



2 (F 1699)



1 (F 1699)



1 (V.I. 3210)



2 (V.I. 3210)



1 (V.I. 3210)



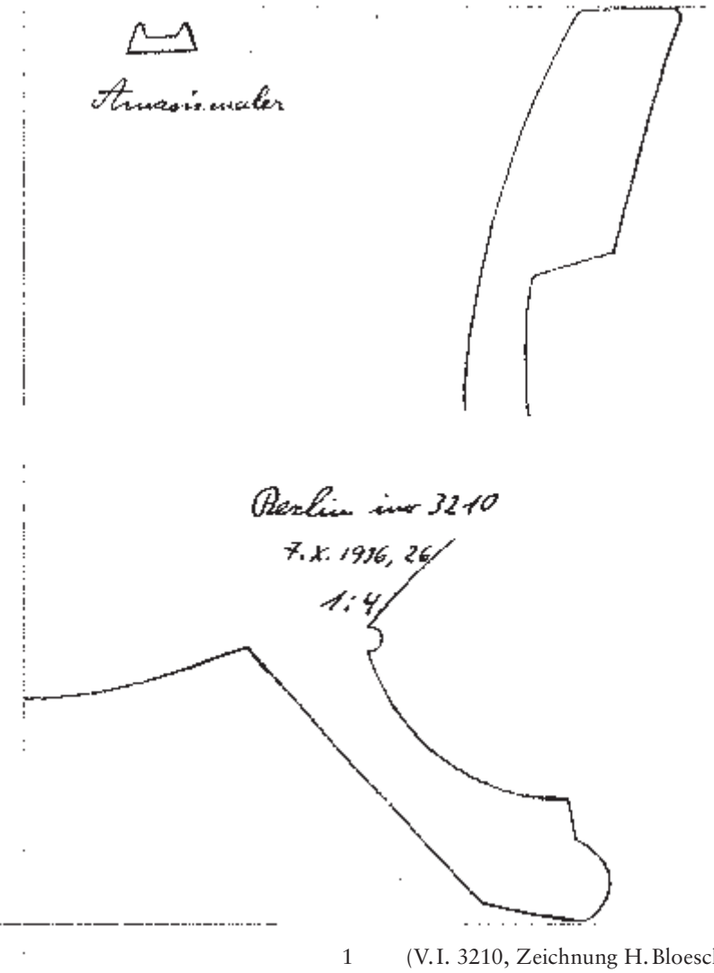
2 (V.I. 3210)



3 (V.I. 3210)



4 (V.I. 3210)



1 (V.I. 3210, Zeichnung H. Bloesch)



2 (F 1692)



3 (F 1691)



4 (F 1687)



5 (F 1691)



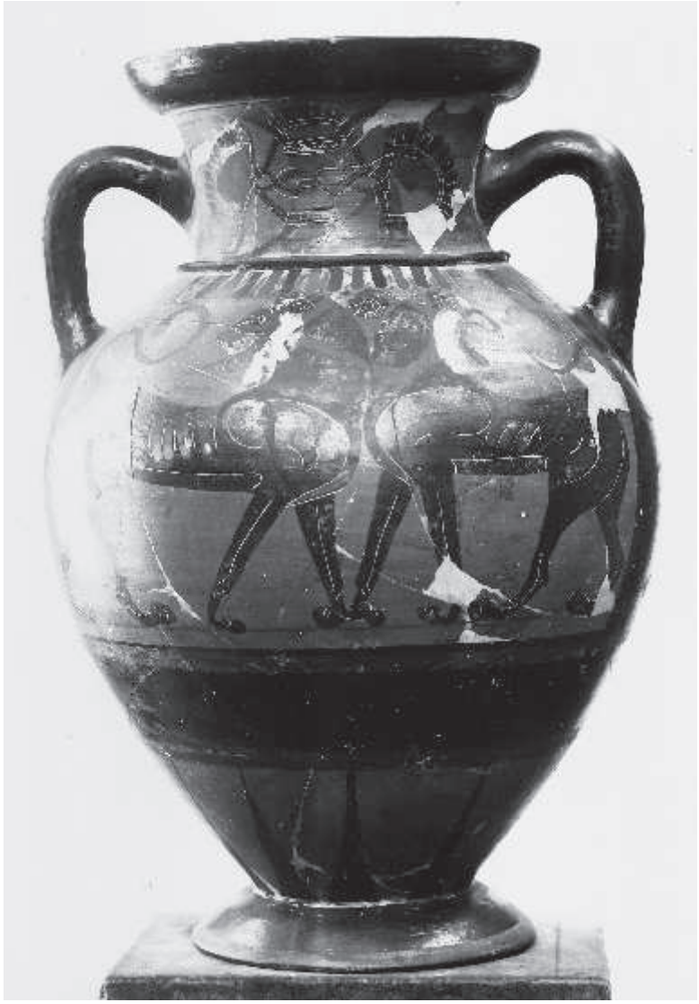
1 (F 1689)



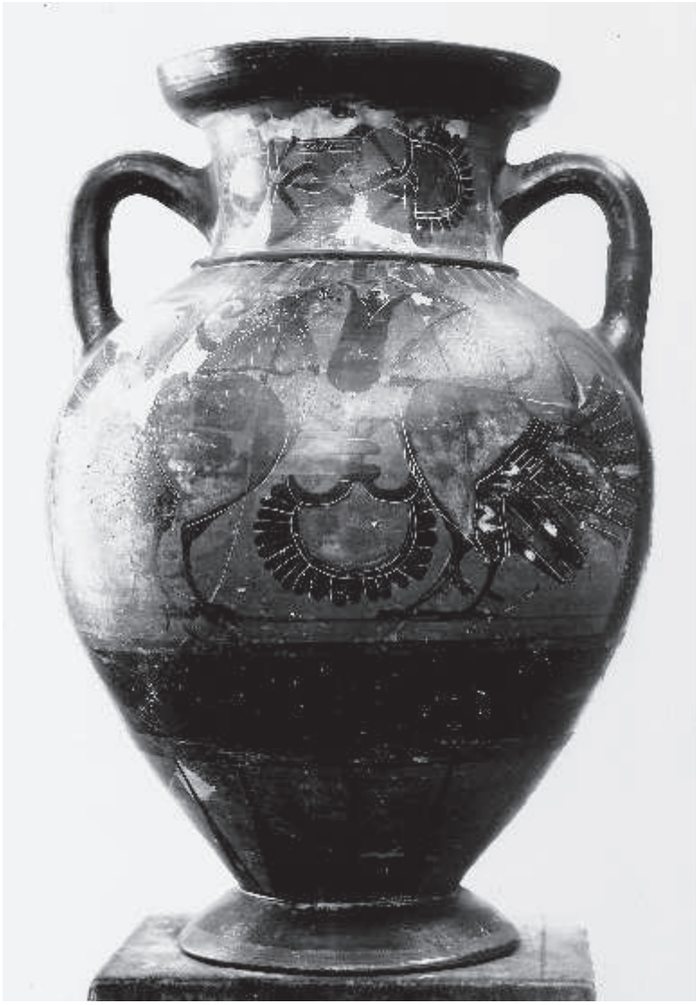
2 (F 1689)



1 (F 1709)



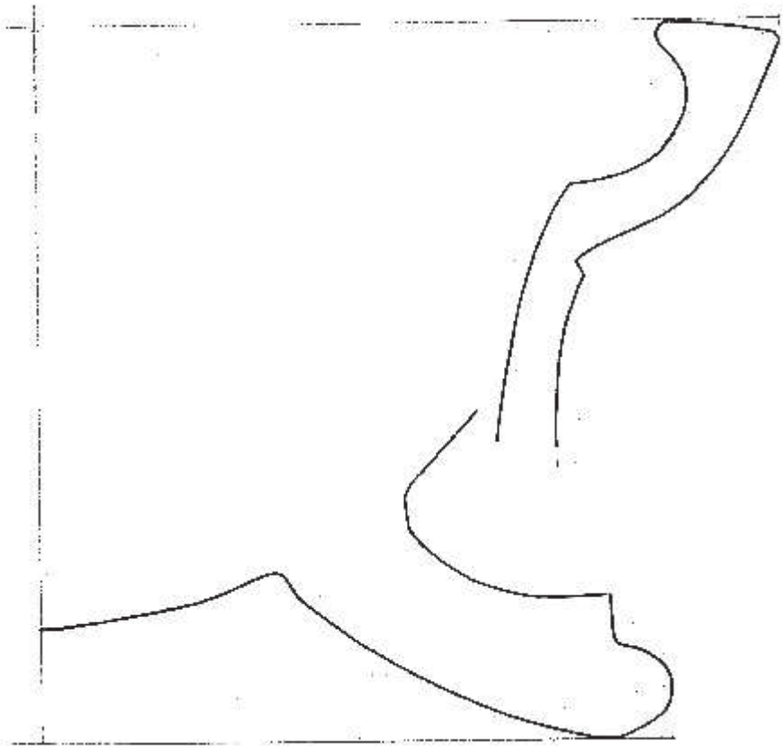
2 (V.I. 3361)



3 (V.I. 3361)



1 (zu F 1711, Florenz 3773)



2 (F 1718, Zeichnung H. Bloesch)



3 (F 1718)



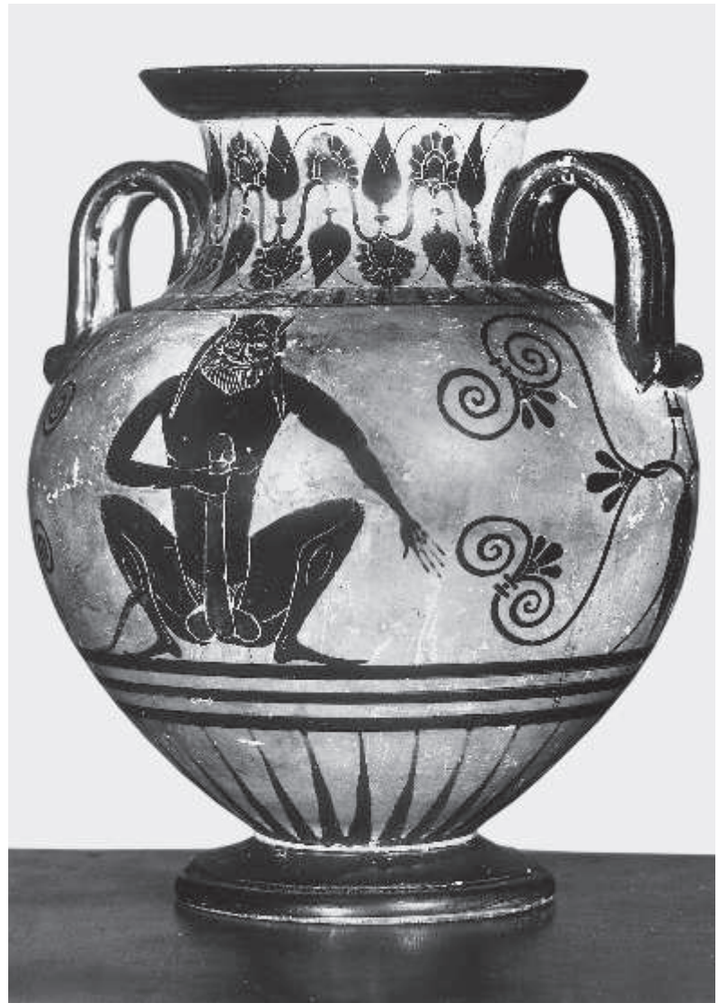
(F 1718)



(F 1718)



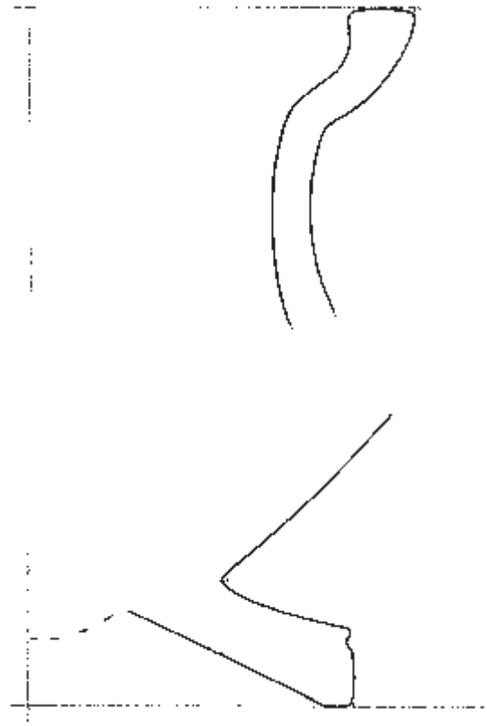
1 (F 3985)



2 (F 1671)



3 (F 3985)



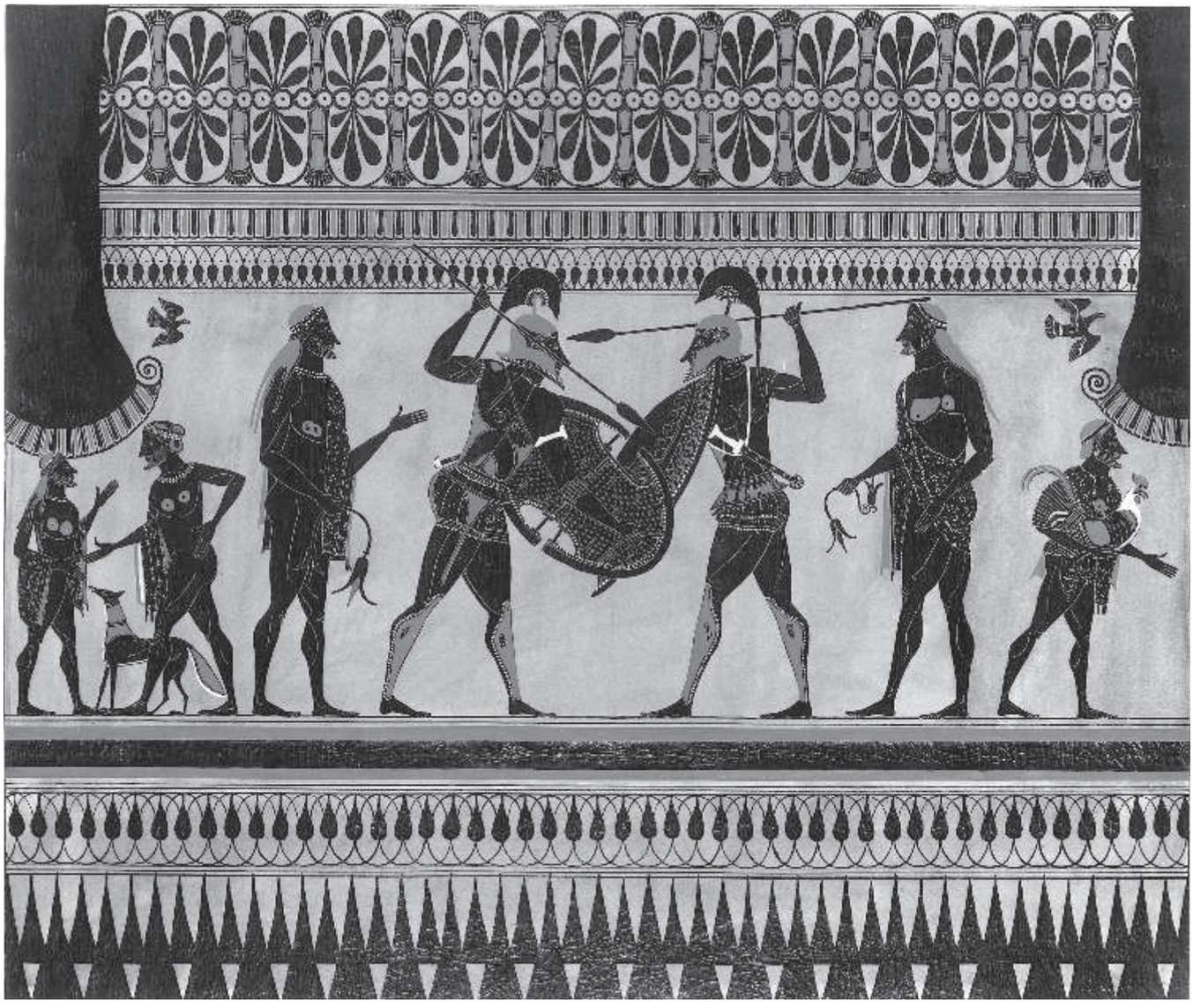
4 (F 3985, Zeichnung H. Bloesch)



1 (F 1671)



2 (F 1671)



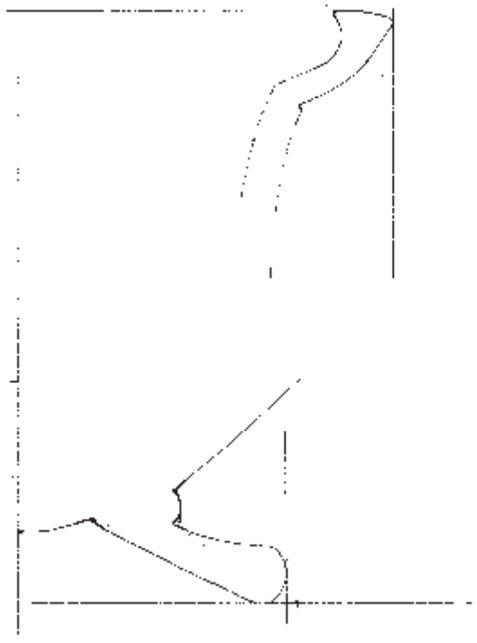
1 (F 1715)



2 (F 1715)



1 (F 1841)

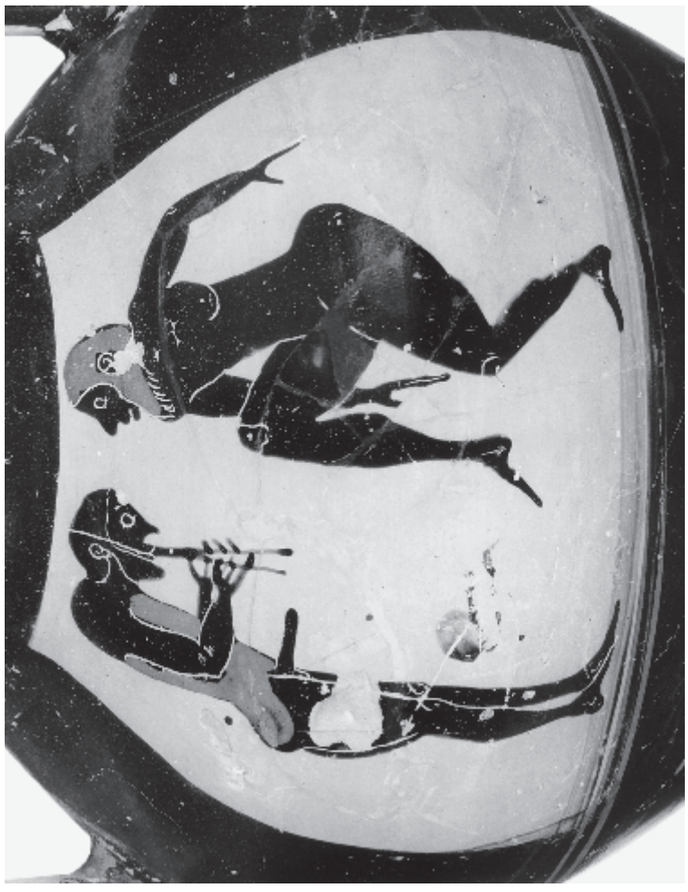


2 (F 1841, Zeichnung H. Bloesch)



3 (F 1841)

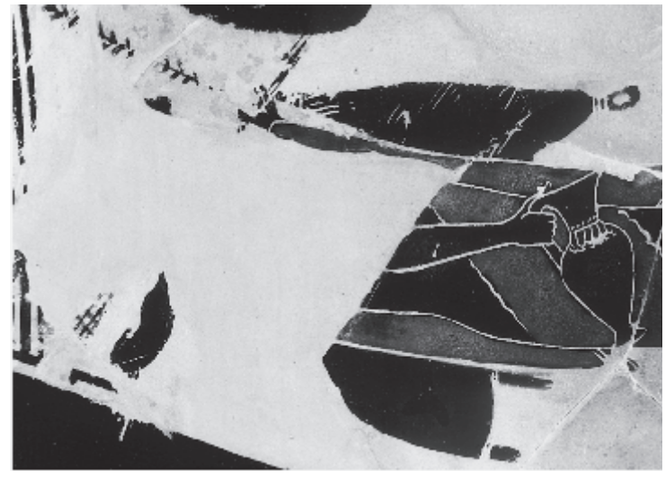
TAFELN



(F 1684) 2



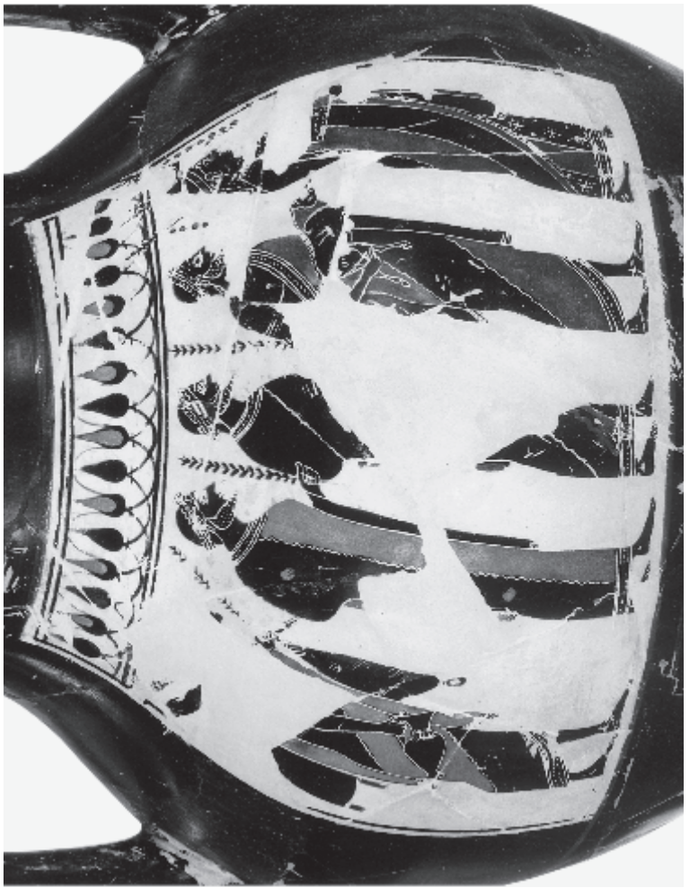
4



(F 1690) 3



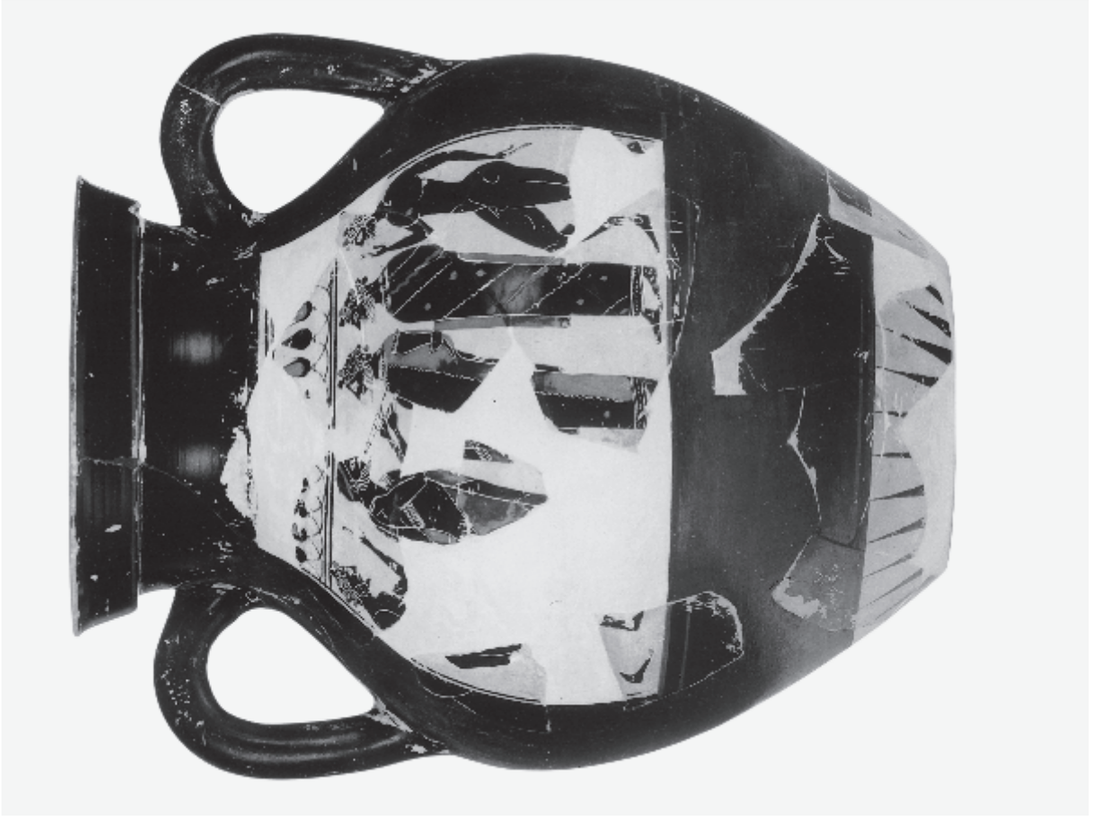
(F 1684) 1 (1:2)



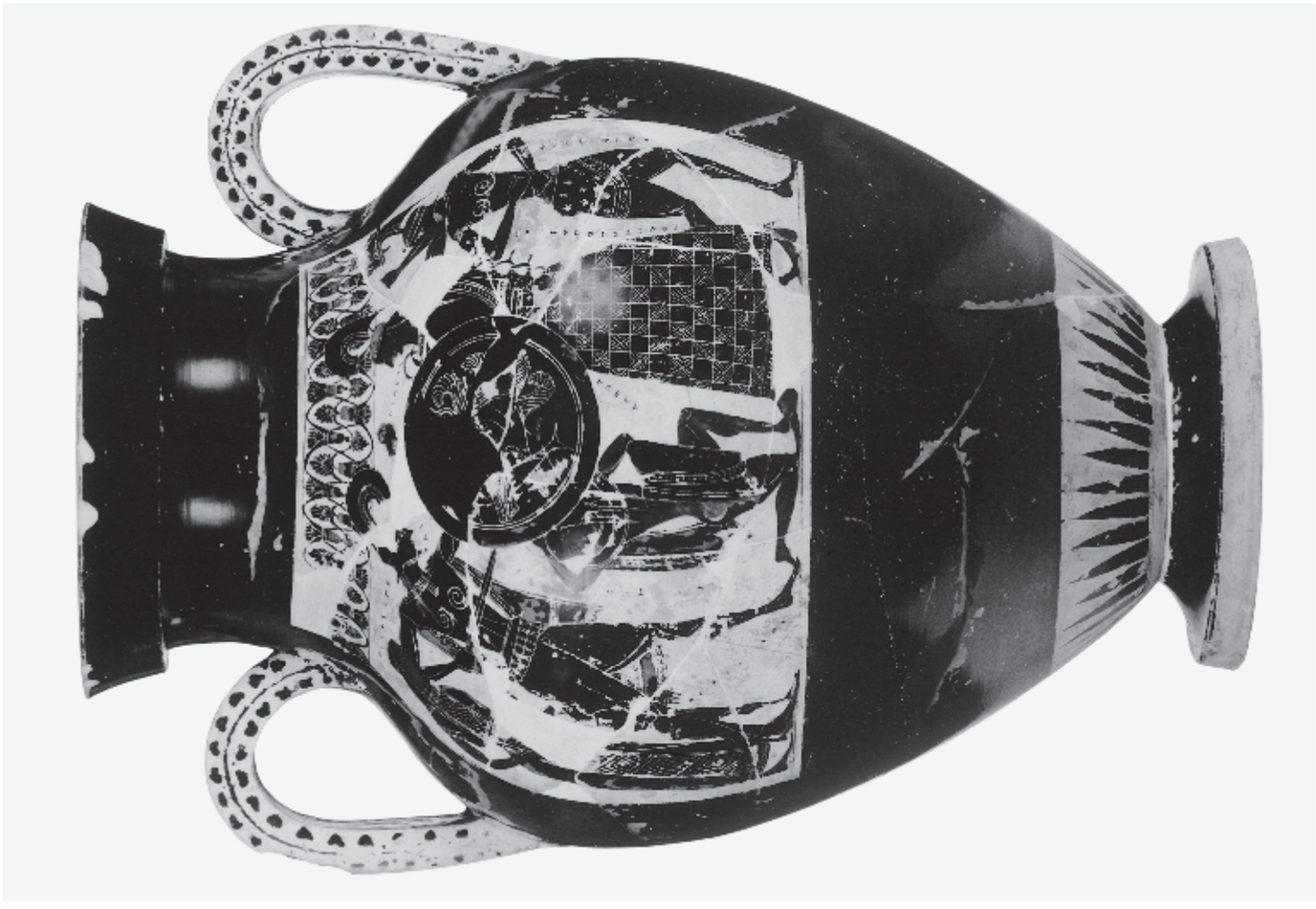
(F 1690) 2



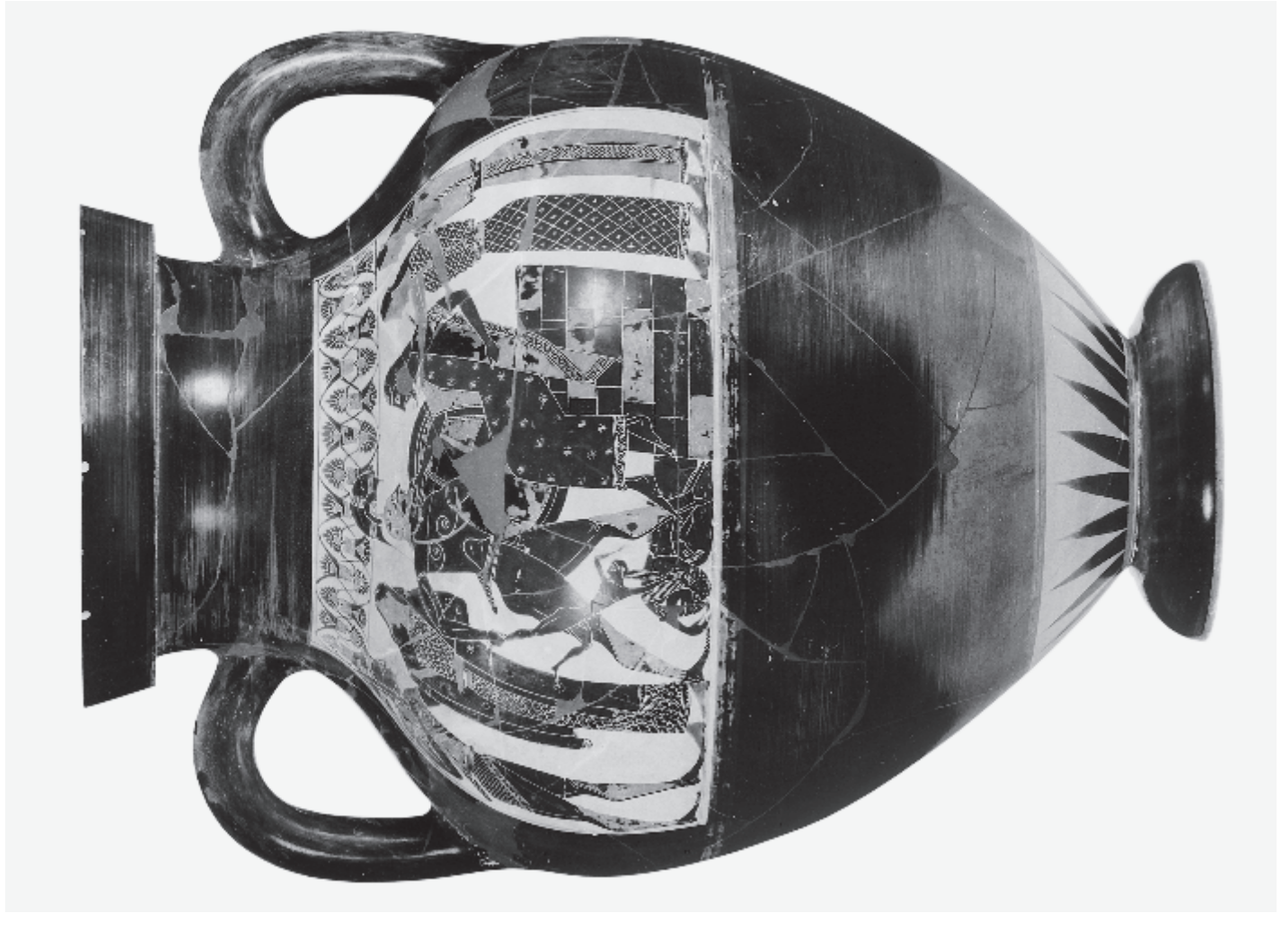
(F 1690) 3



(F 1690) 1 (1:2)



2 (F 1698)

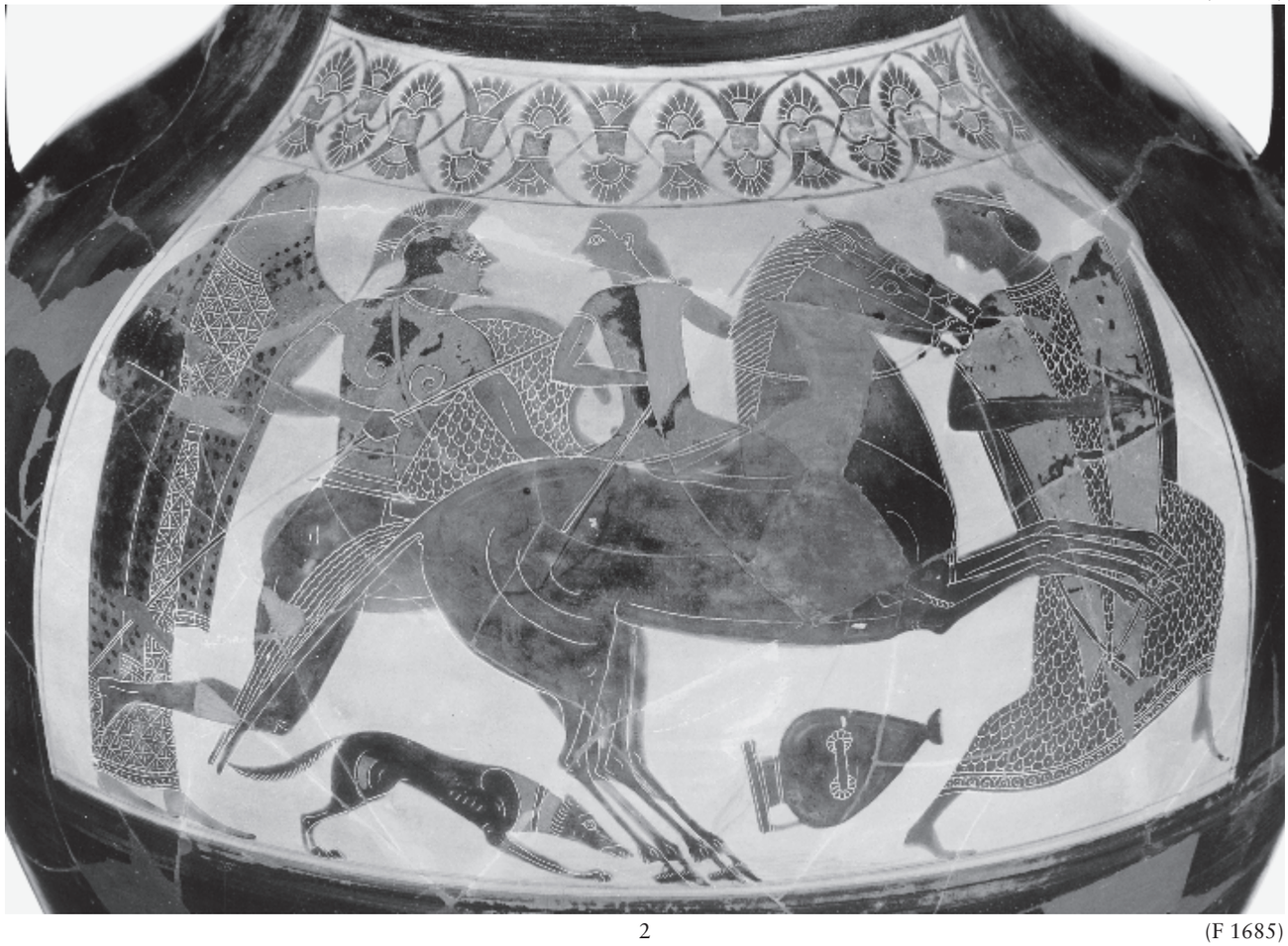


1 (F 1685)

(1:2,8)



1 (F 1685)



2 (F 1685)



1 (F 1685)



2 (F 1685)



4 (F 1685)



3 (F 1685)



5 (F 1685)



1 (F 1698)



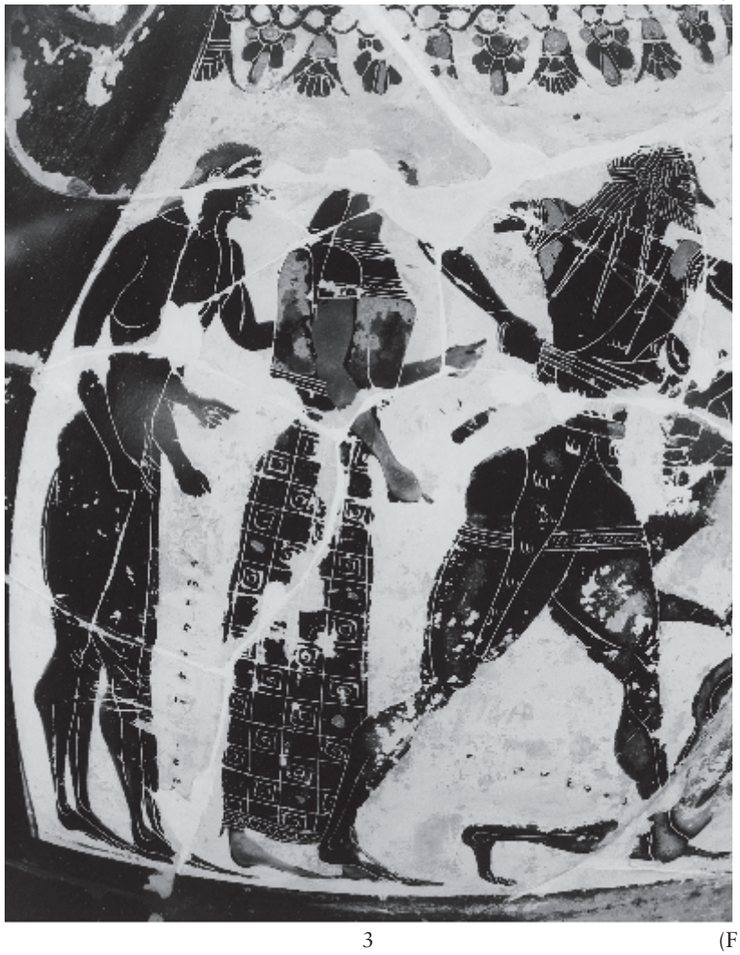
2 (F 1698)



1 (F 1698)



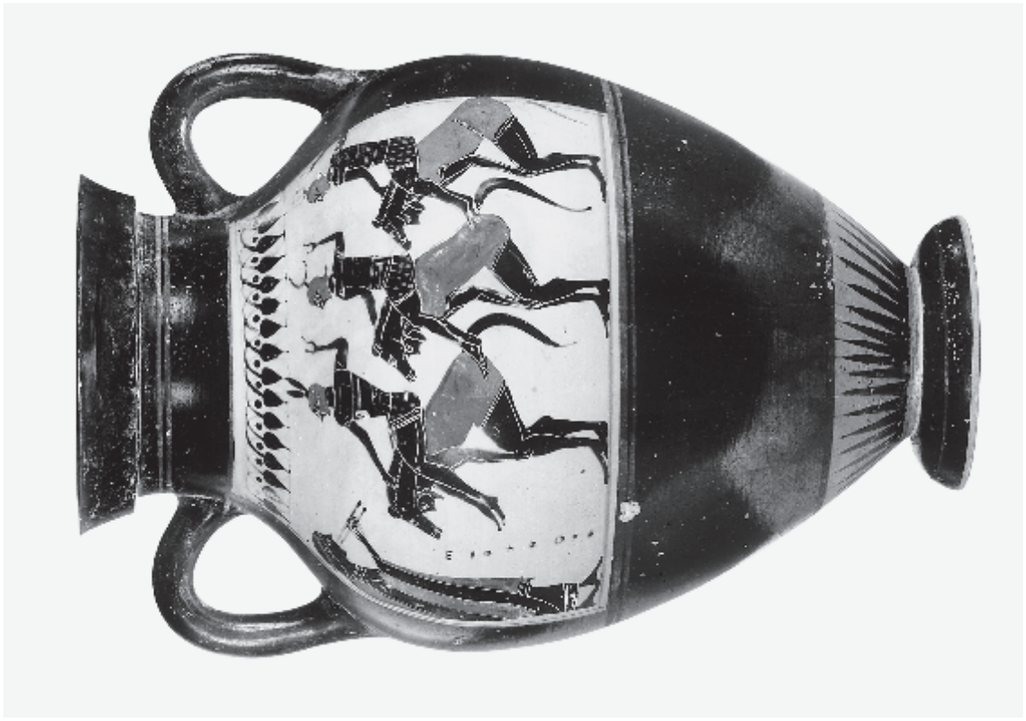
2



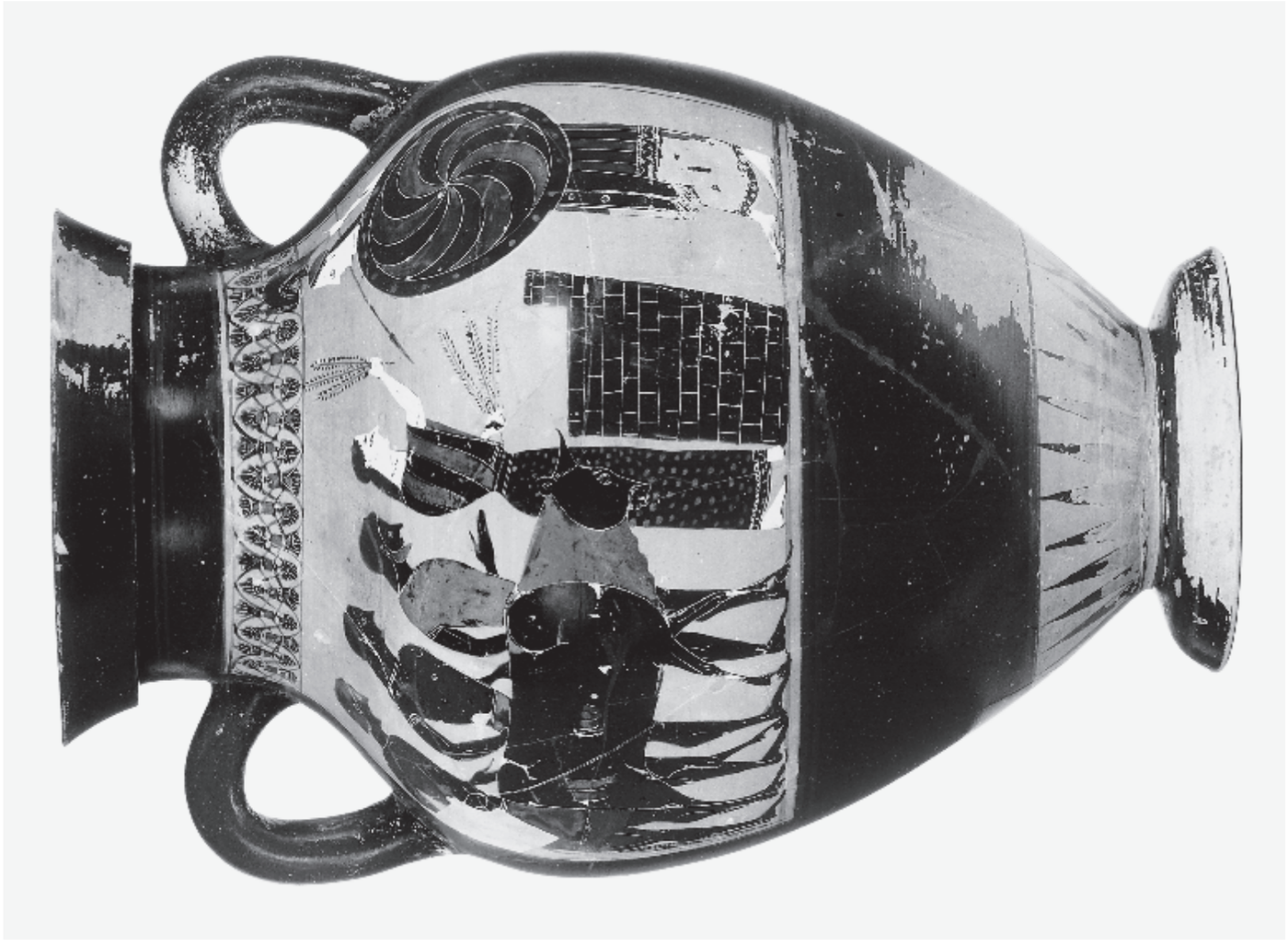
3 (F 1698)



4

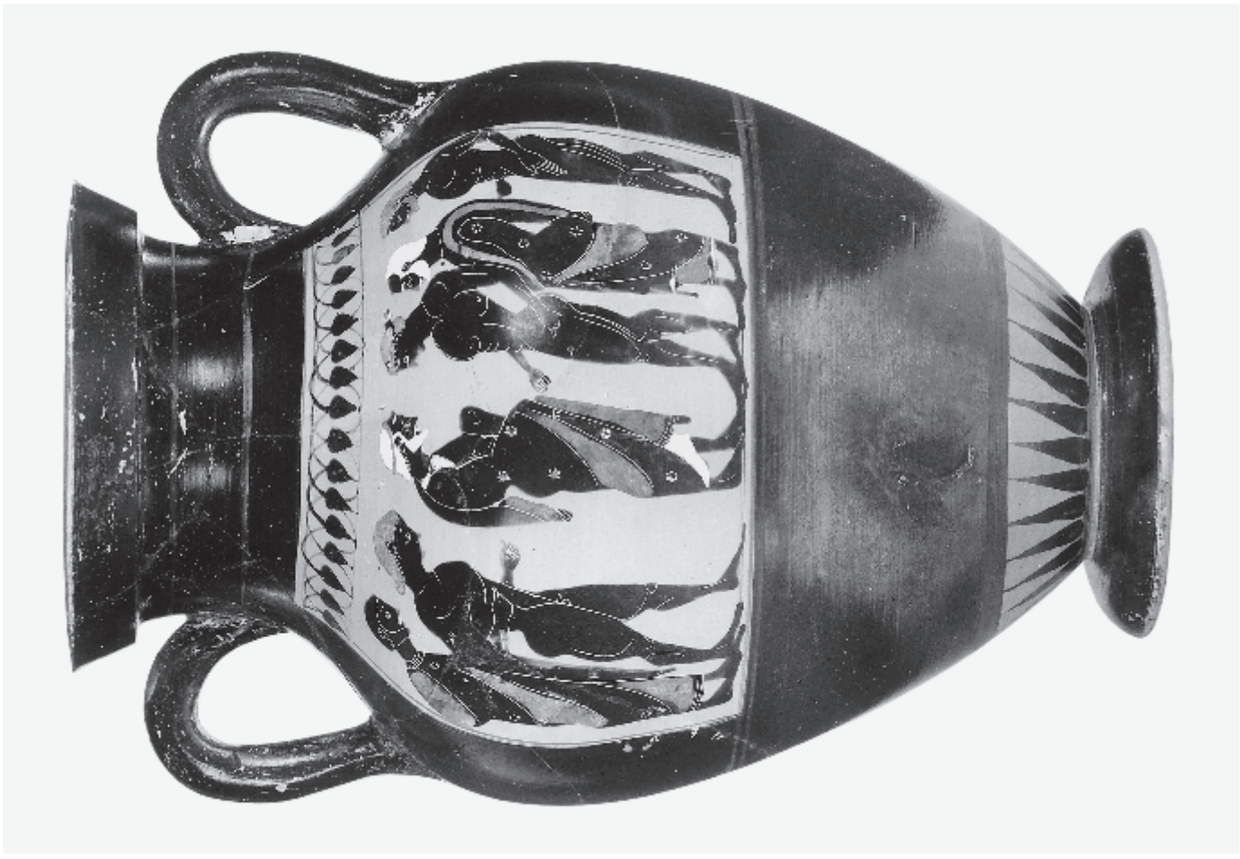


2 (F 1697)



1 (F 1686)

(1:2,5)



2 (F 1695)



1 (F 1693)

(1:2,5)



1 (F 1686)



2 (F 1686)



1 (F 1697)



2 (F 1697)



1 (F 1693)



2 (F 1693)



1 (F 1695)



2 (F 1695)



1 (V. I. 3140, 202)



2



3 F 1828



4 (Fremdvermögen Nr. 27)

(1:2)



1 (F 1828)



2



3 (Fremdvermögen Nr. 27)



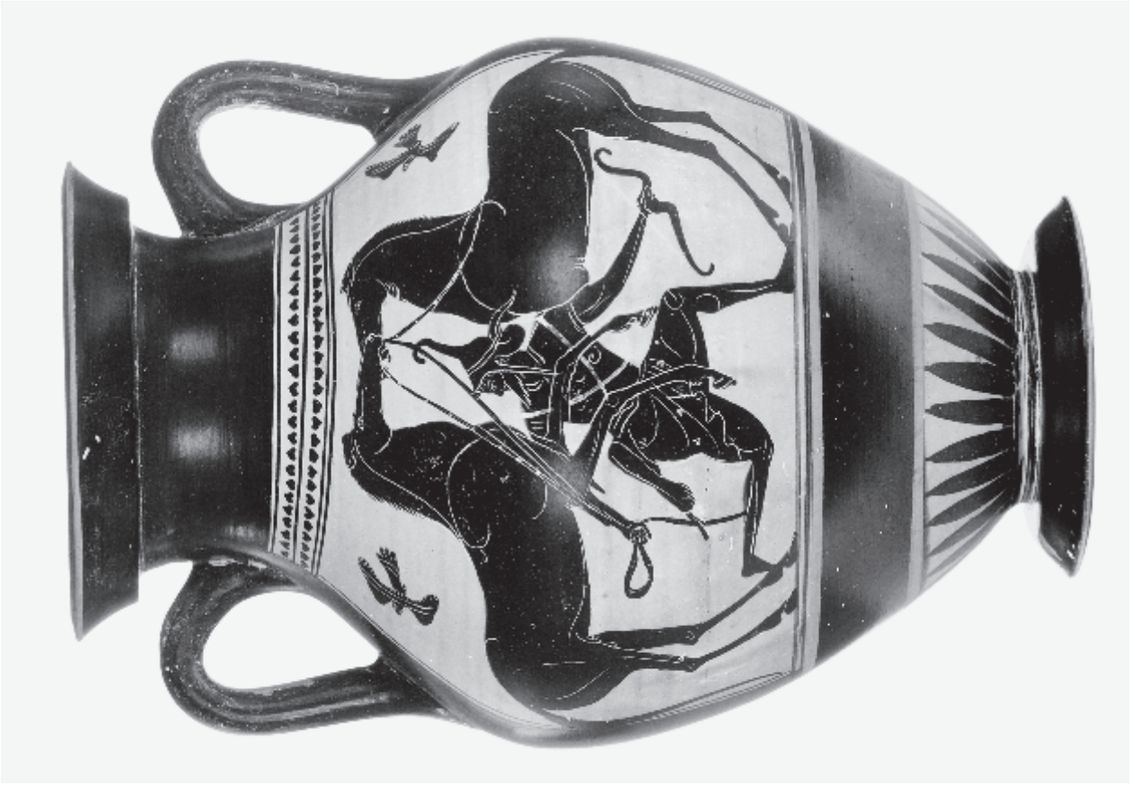
4



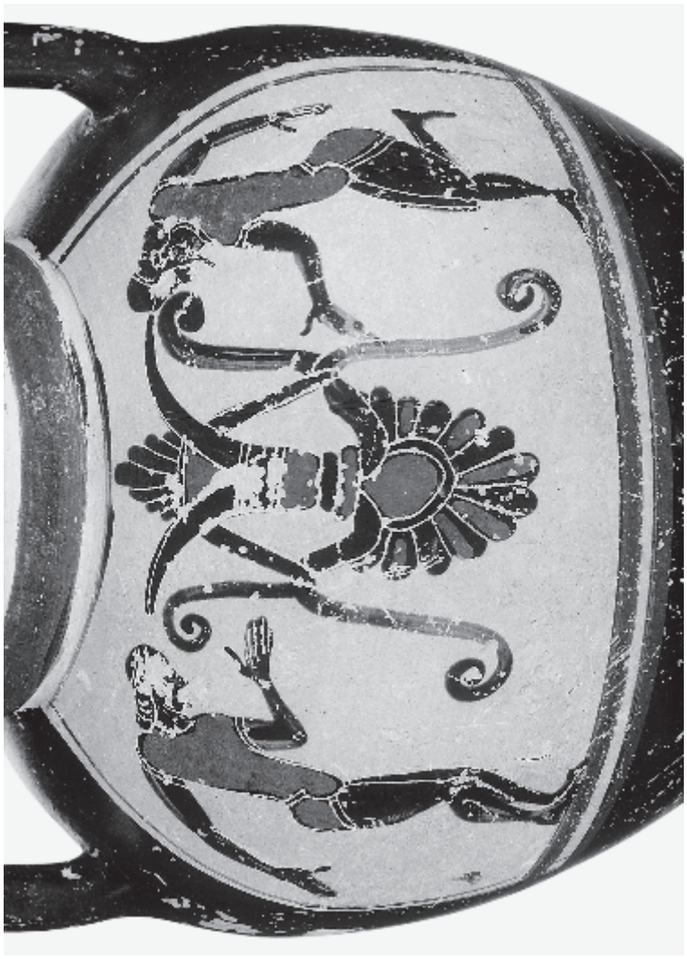
2 (F 1829)



3 (F 1829)



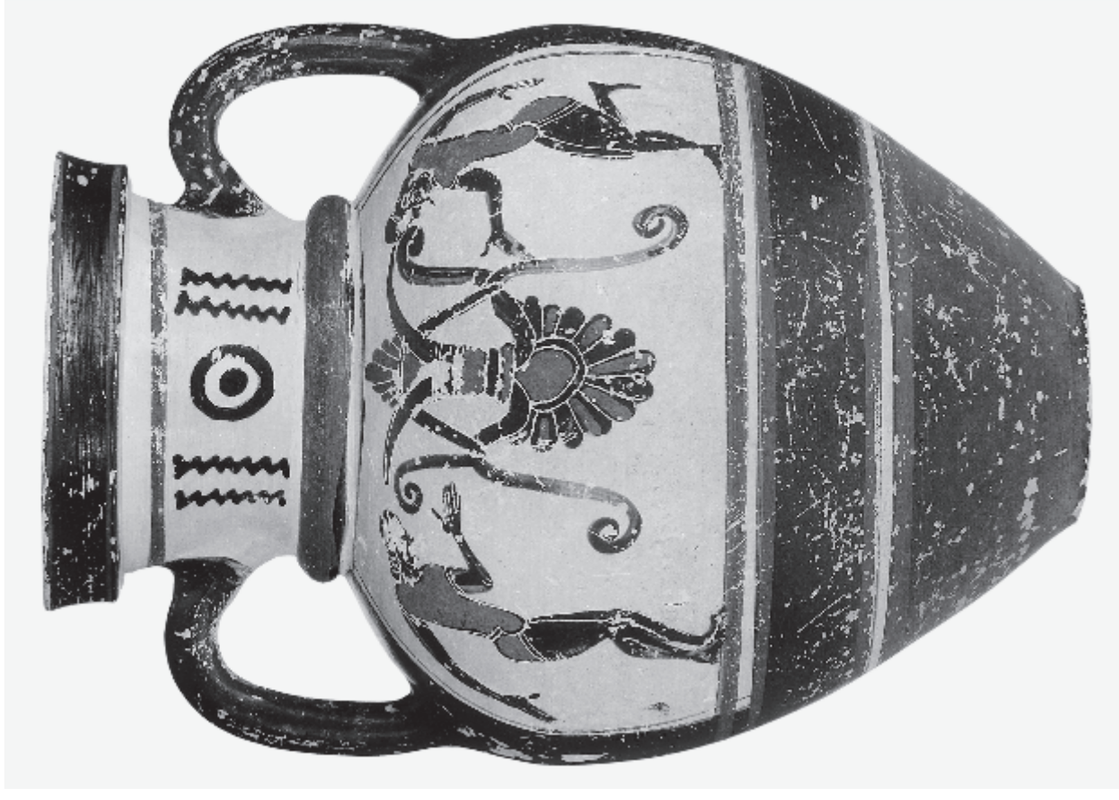
1 (F 1829) (1:2)



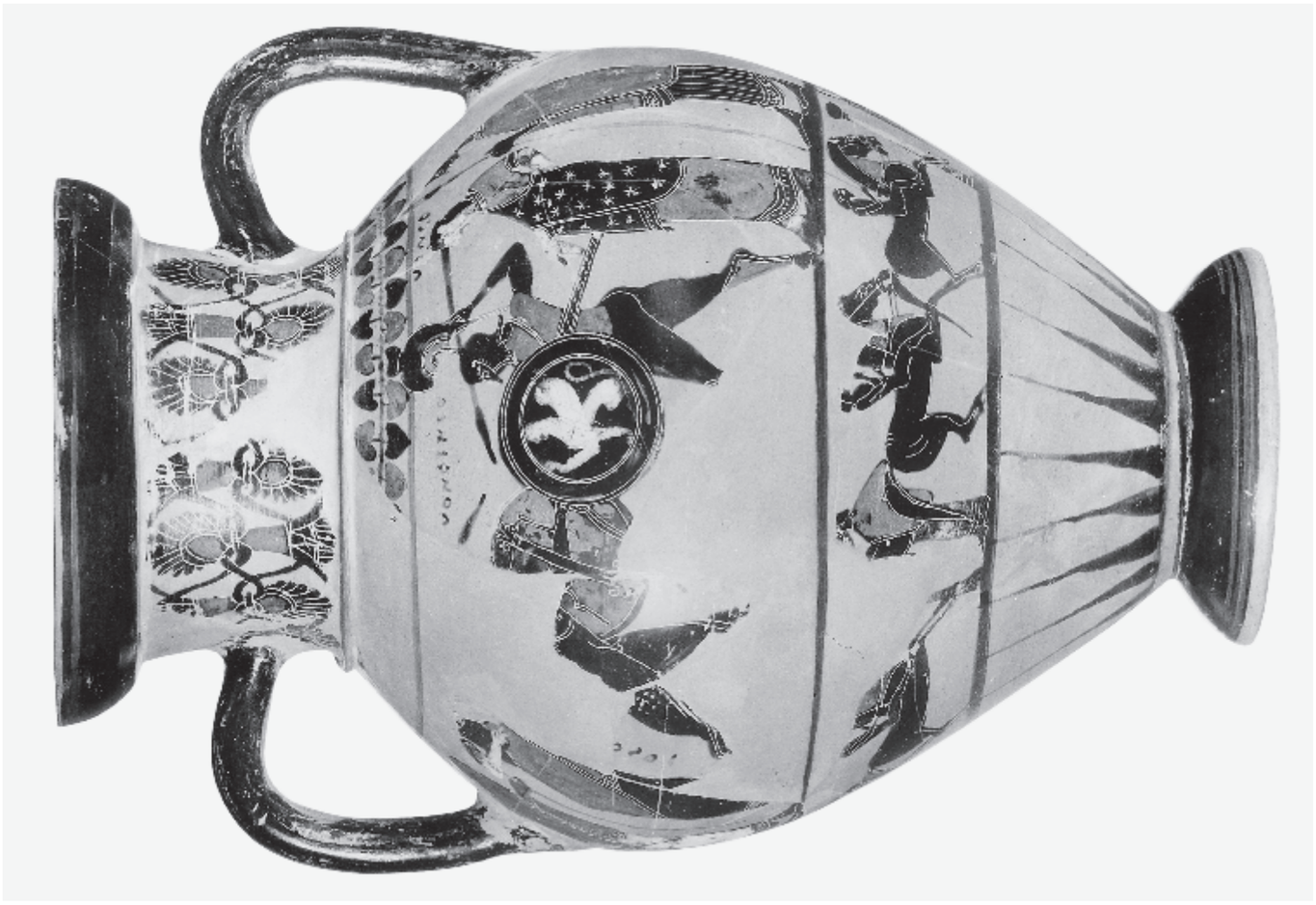
(F 1700) 2



(F 1700) 3



(F 1700) 1 (1:2)



(F 1712) 2

(1:2)



(F 1707) 1



1 (F 1707)



2 (F 1707)



3



4 (F 1707)



5 F 1707



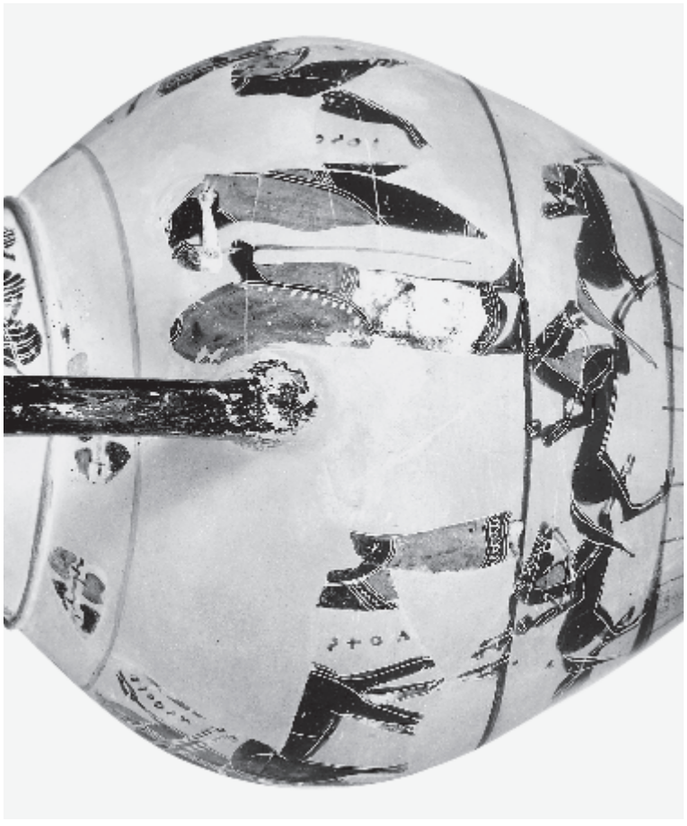
6 (F 1707)



7 (F 1707)



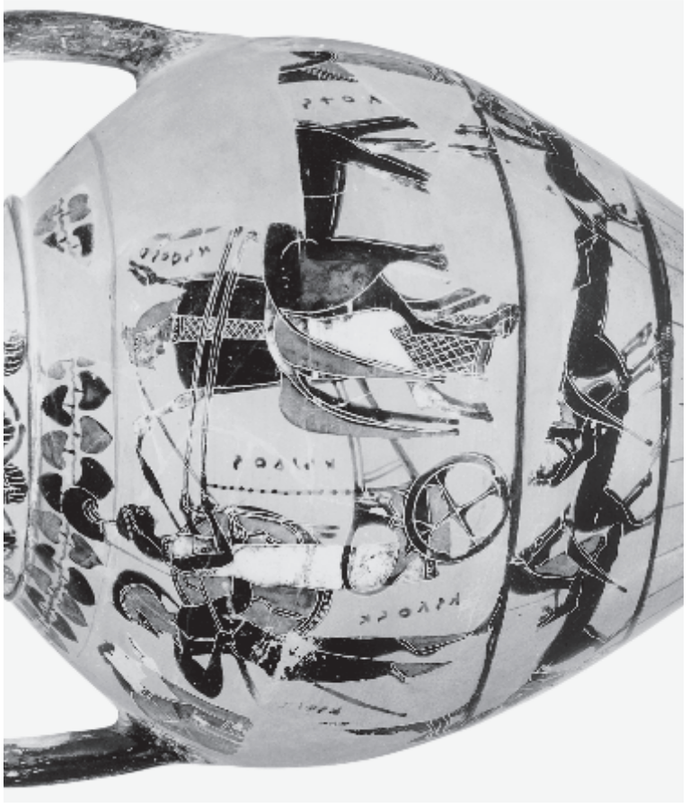
8



2 (F 1712)



4 (F 1712)



1



3



2 (V. I. 4841) (1:2,5)



1



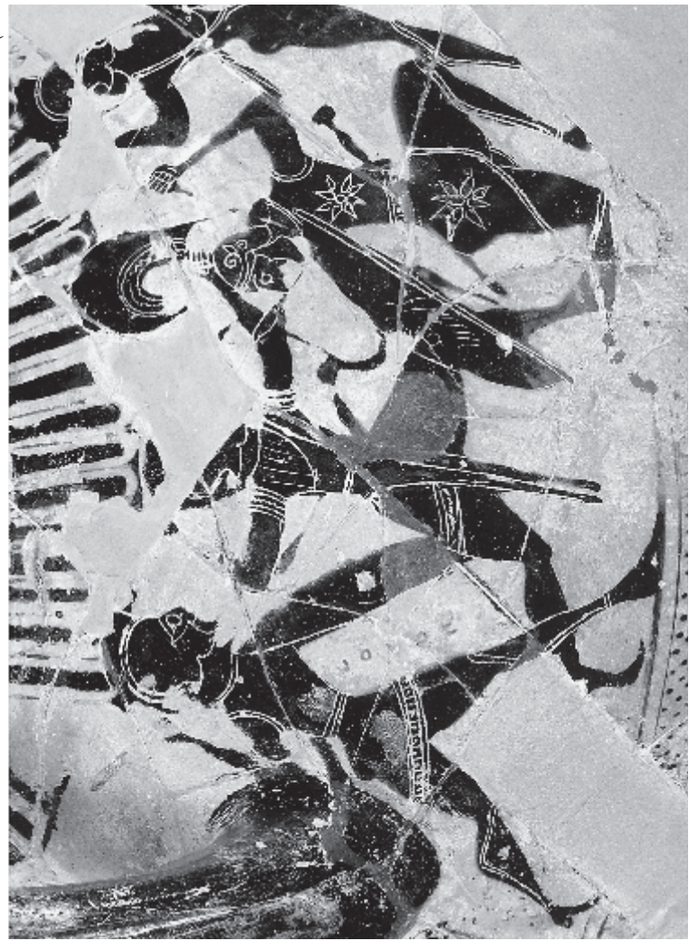
2 (V. I. 4841)



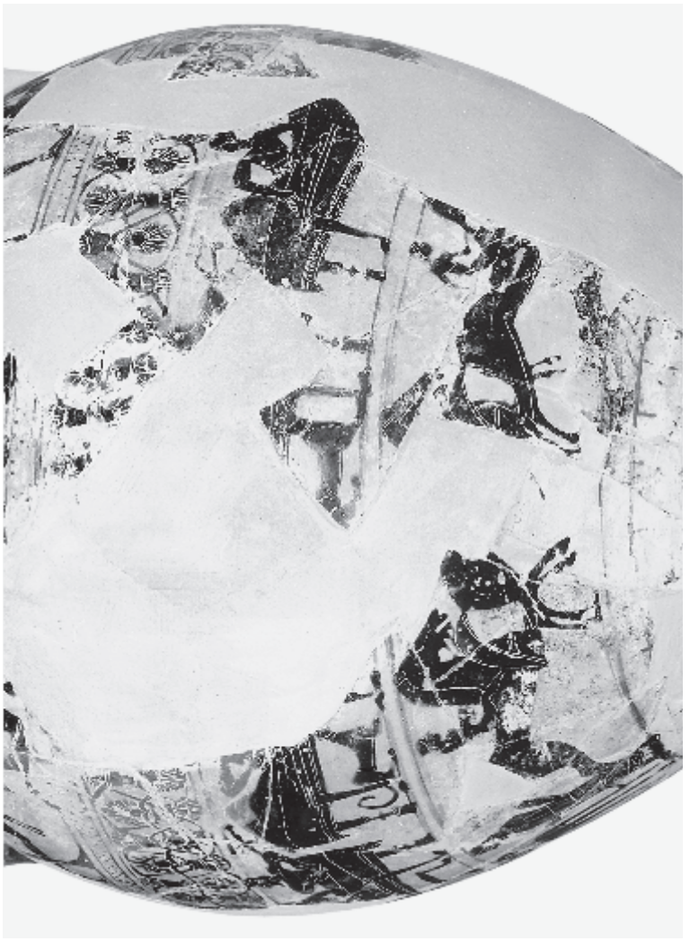
4 (V. I. 4841)



1



3



2 (V. I. 4841)



4 (V. I. 4841)



1



3



2 (F 1719)



1 (F 1716)

(1:2,3)



2 (F 1716)



4 (F 1716)



1



3



2 (F 1719)



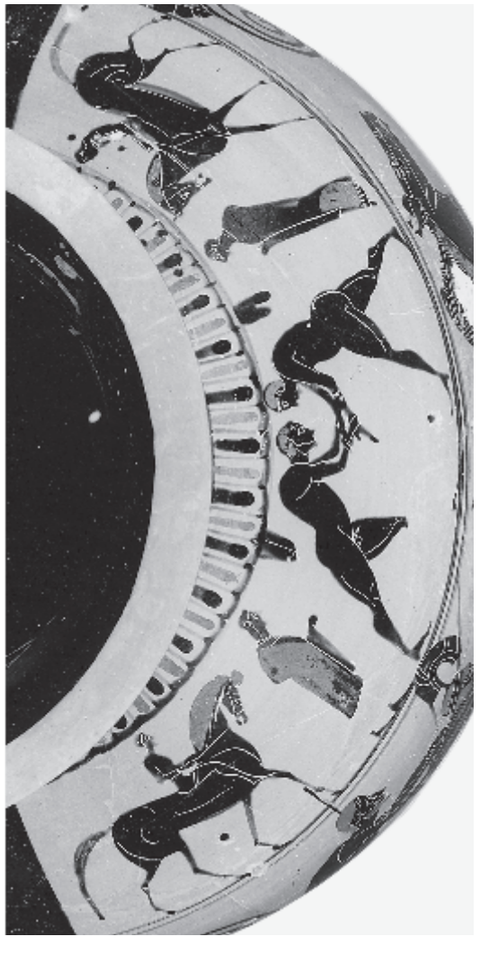
1



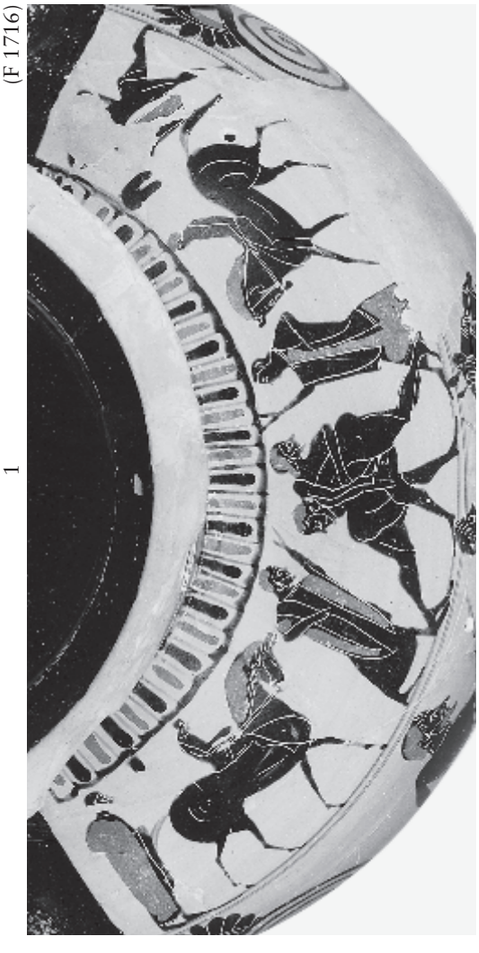
4 (F 1719)



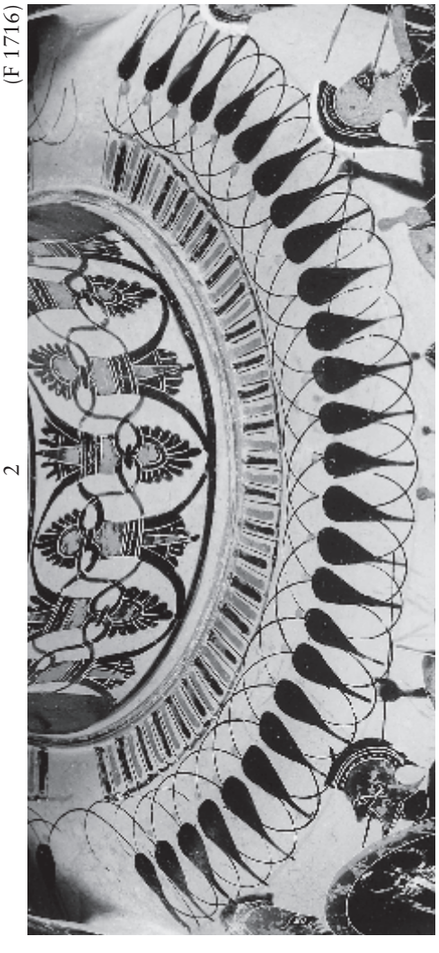
3



1 (F 1716)



2 (F 1716)



3 (F 1714)



4 (F 1713)



5 (F 1713)



2 (F 1713)

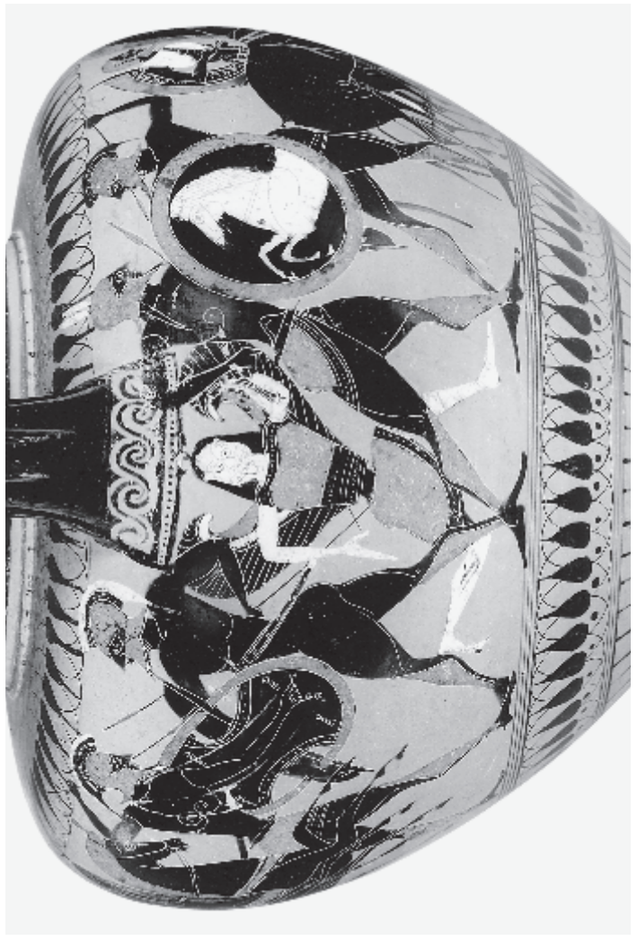


1 (F 1714)

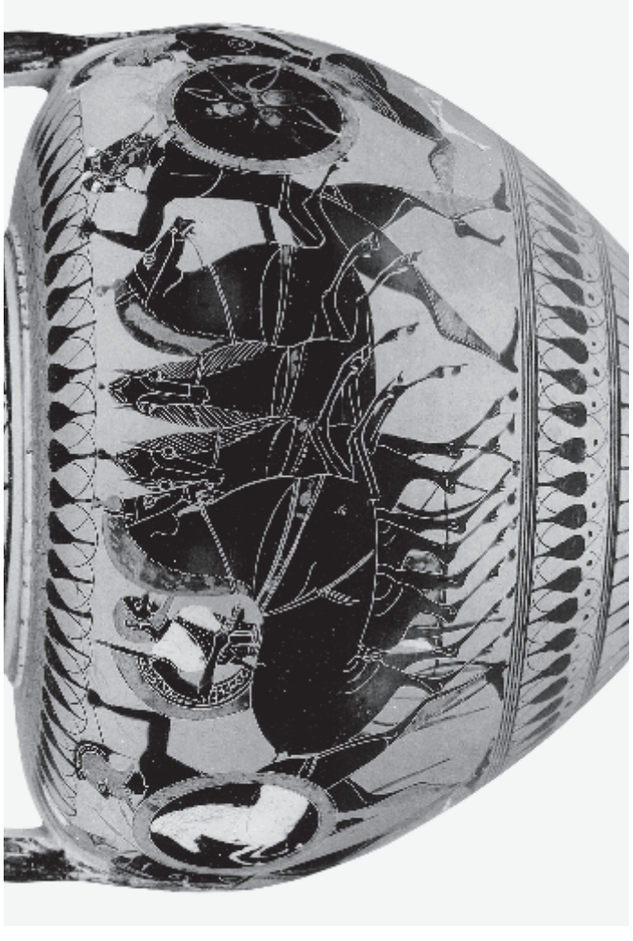
(1:1,8)



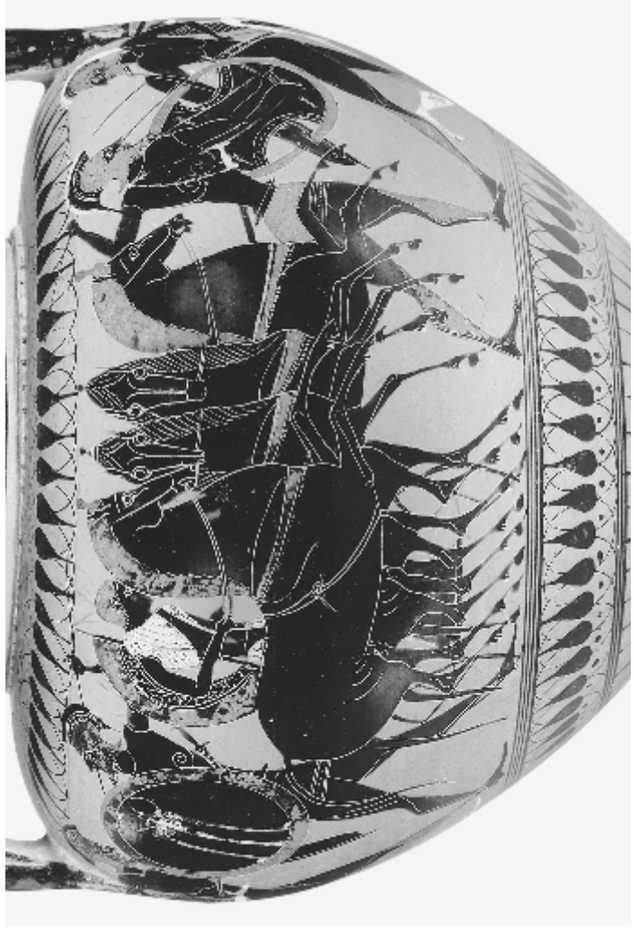
2 (F 1714)



4 (F 1714)



1



3



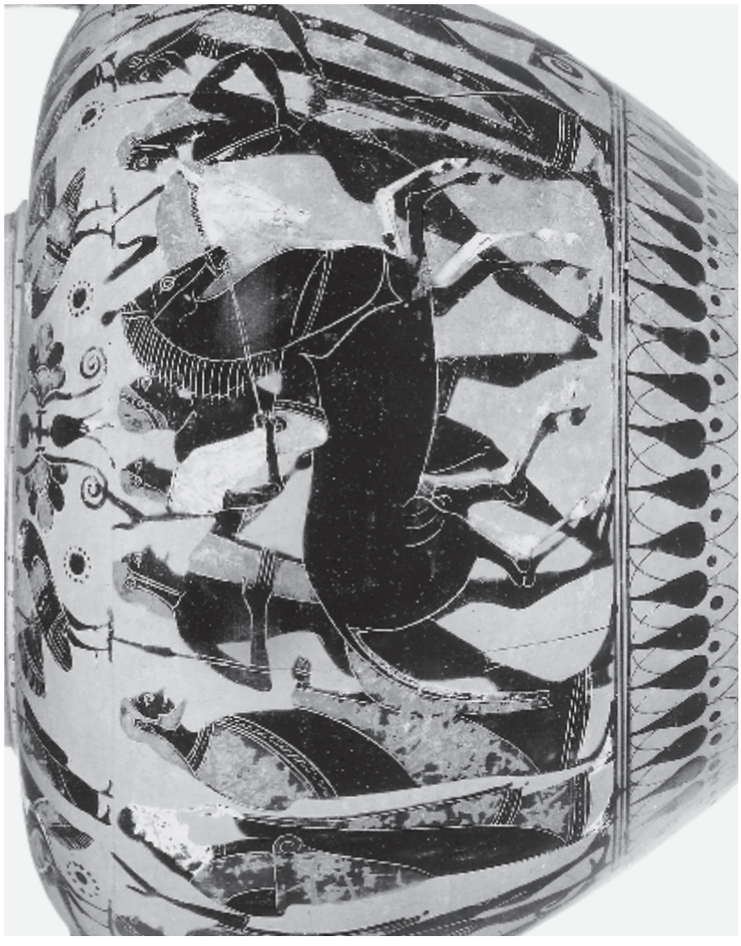
2 (F 1713)



1



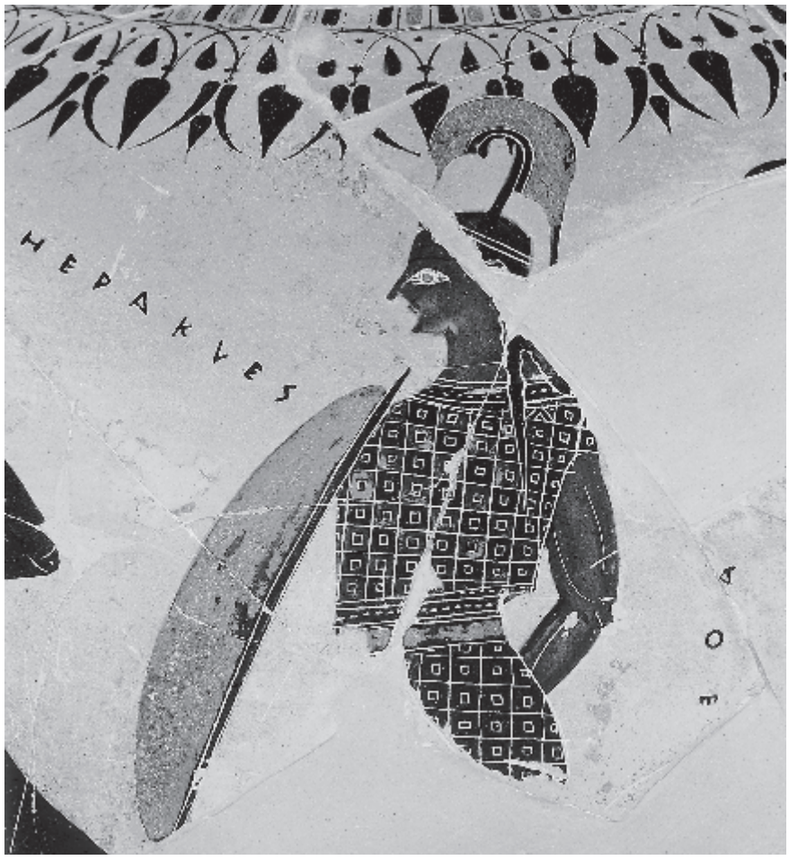
4 (F 1713)



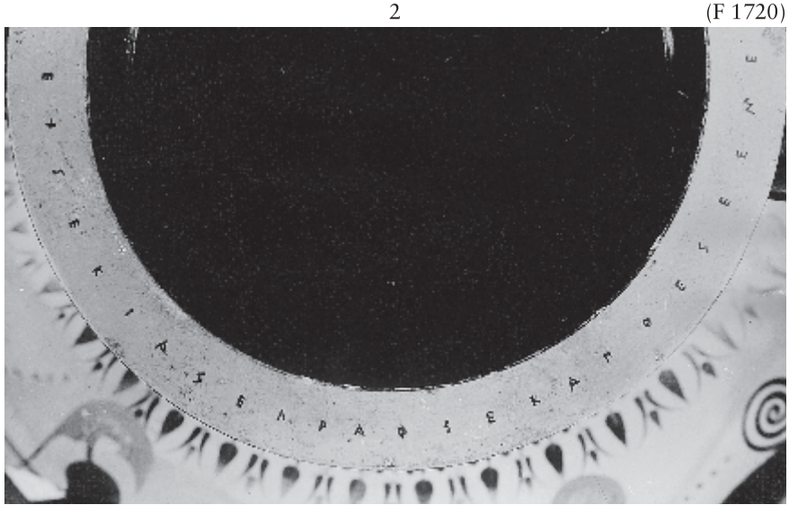
3



(1:2,3) 1



2 (F 1720)



(F 1720) 3



1 (F 1720)



2 (F 1720)



1 (F 1720) 2



3 (F 1720) 4



1 (F 1848)



2 (F 1855)



3 (F 1849)



4 (F 1835)



1 (F 1848)



2 (F 1848)



1 (F 1855)



2 (F 1855)



1 (F 1849)



2 (F 1849)



1 (F 1835)



2 (F 1835)



1 (F 1848)



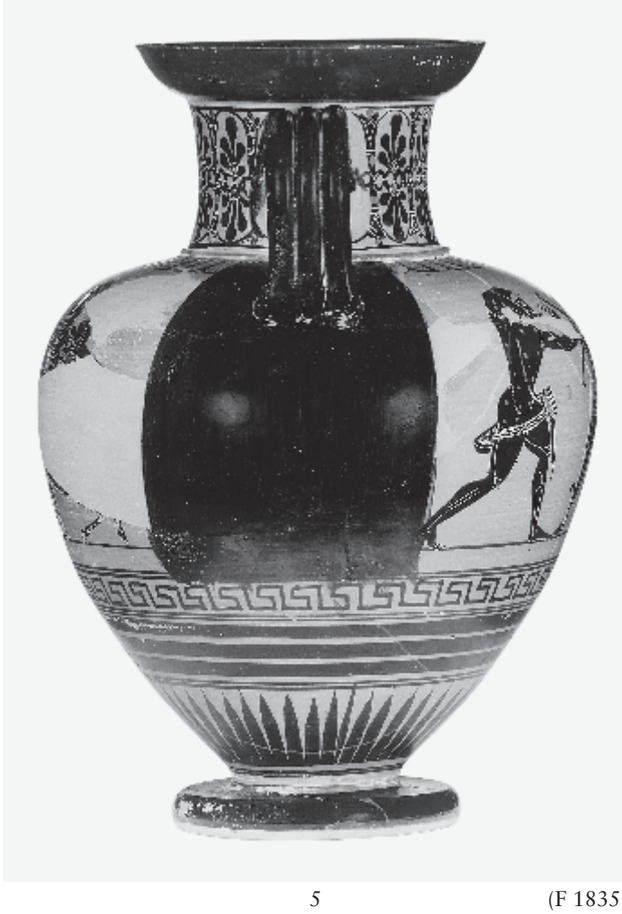
2



3 (F 1855)



4 (F 1849)



5 (F 1835)



1 (F 1851)



2 (F 1860)



3 (F 1867)



4 (F 1868)



1 (F 1851)



2 (F 1851)



1 (F 1860)



2 (F 1860)



1 (F 1867)



2 (F 1867)



1 (F 1868)



2 (F 1868)



1



(F 1851) 2



3 (F 1860)



4 (F 1868)



5 (F 1867)



6



1 (F 1850)



2 (Inv. 1993.214)



3 (F 1857)



4 (F 1844)



1 (F 1850)



2 (F 1850)



1 (1993.214)



2 (1993.214)



1 (F 1857)



2 (F 1857)



1 (F 1844)



2 (F 1844)



1 F 1850



2 1993.214



3 (F 1857)



4 (F 1844)



5 (F 1857)



(1:2,2) 1 (F 1847)



(1:2,2) 2 (Inv. 32075)



3 (F 1847)



4 (Inv. 32075)



(Inv. 32075) 2



(Inv. 32075) 4



(F 1847) 1



(F 1847) 3



1 (ex F 1699)



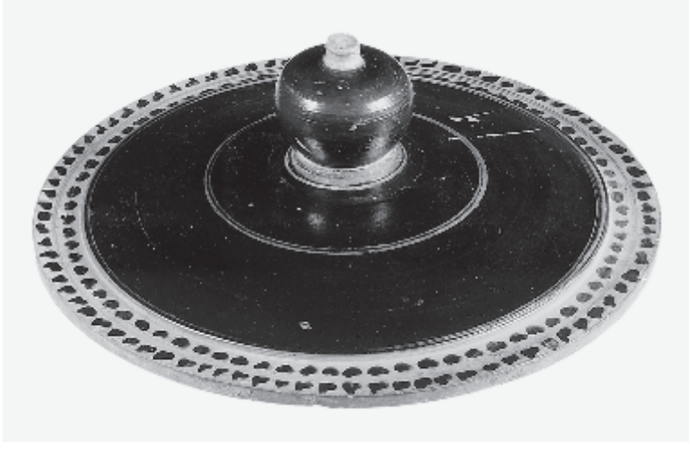
5 (F 1860a)



2 (F 1871a)



6 (F 1860b)



3 (F 1686a)



7 (V. I. 3167a)



4 (ex F 1849)



8 (ex F 1693)

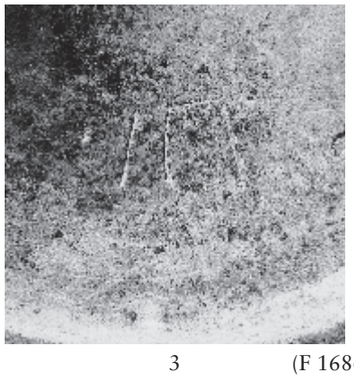
(1:2)



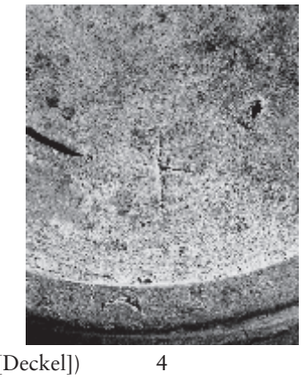
1 (F 1685)



2 (F 1714)



3 (F 1686a [Deckel])



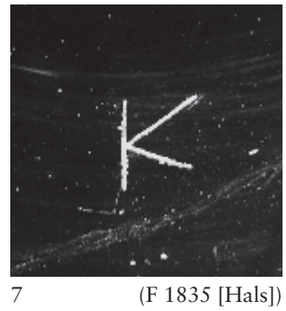
4



5 (F 1713)



6 (F 1693)



7 (F 1835 [Hals])



8 (F 1835)

(1:1)



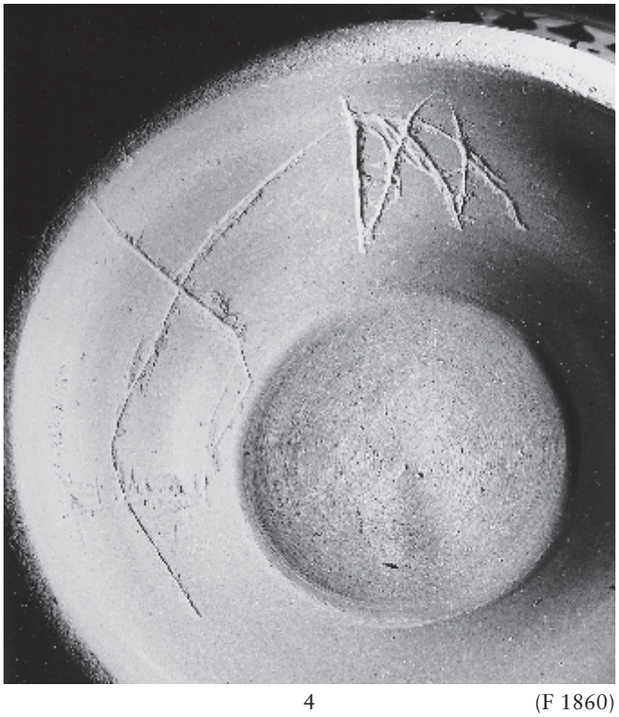
1 (F 1848)



2 (F 1851)



3 (F 1867)



4 (F 1860)



5 (F 1844)



6 (Fremdvermögen Nr. 27)



7 (F 1857)

(1:1)

FARBTAFELN



2

(F 1714)



1



1 (F 1685)



2 (F 1686)



(F 1720)



1 (F 1847)



2 (F 1849)