

BEIHEFTE ZUM
CORPUS VASORUM ANTIQUORUM
BAND V

BAYERISCHE AKADEMIE DER
WISSENSCHAFTEN

Beihefte zum Corpus Vasorum Antiquorum
Band V

Herausgegeben von
Paul Zanker

VERLAG C.H. BECK

Stefan Schmidt – Adrian Stähli (Hrsg.)

VASENBILDER
IM KULTURTRANSFER

Zirkulation und Rezeption
griechischer Keramik im Mittelmeerraum

VERLAG C.H. BECK

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.

ISBN 978-3-406-62567-1

© Verlag C. H. Beck oHG München 2012
Layout, Repro, Satz, Druck und Bindung: Kösel, Krugzell
Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier
(hergestellt aus chlorfrei gebleichtem Zellstoff)
Printed in Germany

www.beck.de

Inhalt

Vorwort		7
<i>Stefan Schmidt und Adrian Stähli</i>	Griechische Vasenbilder als Medium des Kulturtransfers	9
<i>Beat Schweizer</i>	Bilder griechischer Tongefäße in Mittelitalien und nördlich der Alpen. Medien der Hellenisierung oder Mediterranisierung, der Akkulturation oder der kulturellen Interaktion, der interkulturellen Kommunikation oder der Konstruktion kultureller Identität?	15
WEGE		
<i>Filippo Giudice, Rossano Scicolone, Sebastiano Luca Tata</i>	Vedere il vaso attico: costruzione del quadro di riferimento delle forme dal 635 al 300 a. C.	27
<i>Martin Langner</i>	Kam es auf die Bilder an? Handelskontakte, Verwendungskontexte und lokale Imitationen spätrotfiguriger Vasenbilder aus Athen	35
<i>Thomas Mannack</i>	Liebesverfolgungen in Unteritalien	51
ORTE		
<i>Irma Wehgartner</i>	Die Sammlung Feoli. Attische und etruskische Vasen von der «Tenuta di Campomorto» bei Vulci	59
<i>Mario Iozzo</i>	Chiusi, Telemaco e il Pittore di Penelope	69
<i>Jenifer Neils</i>	The Dokimasia Painter at Morgantina	85
<i>Eleni Manakidou</i>	Archaische bemalte Keramik aus Korinth und Athen in Makedonien als Ausdruck lokaler Vorlieben und Bedürfnisse	93
PERSPEKTIVEN		
<i>Laura Puritani</i>	Amazonen in Etrurien. Zur Rezeption attischer Vasenbilder am Beispiel einer Hydria des Polygnotos	103
<i>Françoise-Hélène Massa-Pairault</i>	L'Attique et ses héros vus de l'Étrurie. Quelques exemples	113
<i>Victoria Sabetai</i>	Looking at Athenian Vases Through the Eyes of the Boeotians: Copies, Adaptations and Local Creations in the Social and Aesthetic Culture of an Attic Neighbour	121
<i>Angelika Schöne-Denkinger</i>	Import und Imitation attischer Bilder in Böotien	139
<i>Anna Petrakova</i>	Late Attic Red-figure Vases from Burials in the Kerch Area: The Question of Interpretation in Ancient and Modern Contexts	151

Inhalt

<i>Othmar Jaeggi</i>	Attische Vasen des 4. Jhs. aus Kerč und Umgebung: Fragen zu Gebrauch, Verteilung und Rezeption	165
<i>Robin Osborne</i>	Polysemy and its Limits: Controlling the Interpretation of Greek Vases in Changing Cultural Contexts	177
Liste der Autoren		187

Vorwort

Mit diesem fünften Band der Beiheftreihe zum deutschen Corpus Vasorum Antiquorum greifen wir ein Thema auf, das bei der Erforschung der griechischen Vasenmalerei seit einiger Zeit zunehmend diskutiert wird. Über die Beobachtung und Quantifizierung von Importkeramik in archäologischen Kontexten hinaus, die zum grundlegenden Handwerkszeug und Erkenntnismittel der Archäologien gehört, stellen gerade die Bilder auf den griechischen Gefäßen eine besondere Herausforderung dar. Mit der wachsenden Bedeutung, die diese Primärquellen für die Kulturgeschichte der Antike erlangen, stellen sich verstärkt Fragen nach der Rezeption und Wirkung der Bilder zwischen den verschiedenen Kulturen der alten Mittelmeerwelt. Um diese Fragen zu bündeln, und nach verschiedenen Richtungen Möglichkeiten zur Beantwortung auszuloten, trafen sich auf Einladung der Kommission für das Corpus Vasorum Antiquorum Archäologen, Historiker und Vasenforscher vom 8. bis 10. September 2010 in der Bayerischen Akademie der Wissenschaften München zu der Tagung *Griechische Vasenbilder als Medium des Kulturtransfers*. Die Beiträge zu dieser Veranstaltung bilden die Grundlage zu dieser

Aufsatzsammlung, die eine Orientierung über die aktuellen Standpunkte und Methoden bieten soll.

Für die großzügige finanzielle Förderung des Projektes gilt unser besonderer Dank der Fritz Thyssen Stiftung, die diese Tagung erst ermöglichte. Ebenso wichtig war die finanzielle und logistische Unterstützung der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, die hervorragende Rahmenbedingung für eine fruchtbare und diskussionsreiche Zusammenkunft geschaffen hat. Für die bewährte Hilfe bei der Durchführung der Veranstaltung gebührt Stefanie Krämer, Nicole Käseberg und Benedikt Throll unser Dank, für die umsichtige Unterstützung der Redaktion dieses Bandes Claudia Dorl-Klingenschmid. Paul Zanker, der als Vorsitzender der CVA-Kommission die Planung und Konzeption des Projekts mit jedweder Unterstützung begleitet hat, sei dafür an dieser Stelle besonders gedankt. Und schließlich bedanken wir uns bei allen Referenten und Diskutanten der Tagung für die anregende und ertragreiche Atmosphäre, sowie bei den Autoren dieses Bandes für die engagierte Mitarbeit an diesem Projekt.

Die Herausgeber

Griechische Vasenbilder als Medium des Kulturtransfers

Stefan Schmidt und Adrian Stähli

Bilder sind ein wesentlicher Faktor kultureller Austauschprozesse: Sie transportieren kulturelle Vorstellungen, führen zur Adaption und Integration fremder sozialer Praktiken in die eigene Kultur und fördern damit kulturellen Wandel, können aber auch Abgrenzungsstrategien hervorrufen und so kulturelle Identitäten festigen.

In der griechischen Antike waren die Bilder auf bemalter Keramik neben der Schrift wohl eines der wichtigsten Medien des kulturellen Austauschs. Seit der minoisch-mykenischen Zeit wurden bemalte Vasen griechischer Produktion in großer Zahl in das gesamte Mittelmeergebiet und weit darüber hinaus bis nach Mitteleuropa und in den Balkan, später auch in die Schwarzmeerregion und nach Südrussland exportiert. Obwohl als Handelsgut von geringer ökonomischer Bedeutung, trugen die oft aufwendig verzierten Gefäße als Gebrauchsgegenstände wie auch als Bildträger erheblich zur Ausbreitung griechischer Kultur und zur Pflege interkultureller Kommunikation bei.

In der Klassischen Archäologie wurden in jüngerer Zeit die Interpretation griechischer Vasenbilder und ihre Auswertung für kulturhistorische Fragestellungen erheblich intensiviert.¹ Dabei werden die Vasenbilder in der Regel zunächst einmal auf die Kultur hin ausgelesen, in der sie entstanden sind: sie reflektieren die kulturellen Vorstellungen, Werte, Überzeugungen, Mentalitäten und Lebensstile der jeweiligen Gesellschaft, in der sie produziert und auch rezipiert wurden. Offen bleibt damit freilich, welches Interesse nicht-griechische Käufer an Bildern auf griechischer Keramik entwickelten. Haben sie die in den Bildern formulierten kulturellen Vorstellungen der griechischen Produzenten verstanden, sie gar übernommen, oder haben sie die Bilder aus ihrer eigenen Kultur heraus gedeutet? Welche Relevanz besaßen die Bilder auf den Vasen überhaupt für sie? Ging es ihnen gar nicht um die Bilder, sondern primär um den Erwerb eines griechischen Luxusprodukts von hohem Prestige, das mit qualitativollen Darstellungen und Aufschriften in griechischer Sprache ausgestattet war – auch wenn diese Aufschriften vom Käufer vielleicht gar nicht gelesen werden konnten und ihm auch die dargestellten Mythen oder Alltagsszenen unverständlich blieben?

Um Antworten auf solche Fragen zu den griechischen Vasenbildern als Medium im Kulturtransfer geben zu können, müssen zunächst Herstellung, Handel und Verwendung der Gefäße mit in den Blick genommen werden. Die Vermittlungsleistung der Bilder lässt sich nicht unabhängig von den Bildträgern verstehen, die gerade in diesem Fall ja eine ganz offensichtliche zusätzliche Ebene der Rezeption mitbringen.

Ausgangspunkt ist dabei die Frage, ob griechische Vasen von nicht-griechischen Käufern primär als Gebrauchsobjekte, also aufgrund ihrer funktionalen Eignung erworben wurden, oder ob auch die *Bilder* die Integration der Gefäße in neue Verwendungszusammenhänge steuerten. Die große Zahl der in den Mittelmeerraum exportierten Gefäße, und zwar oft gerade Stücke mit besonders aufwendiger und reicher Bilddekoration, legte es immer schon nahe, nach dem spezifischen Verständnis dieser Bilder durch ihre Abnehmer zu fragen.² Umstritten war freilich stets, *wie* die Abnehmer die Bilder verstanden haben. In der Forschung wurde häufig vorausgesetzt, dass die nicht-griechischen Käufer der Gefäße prinzipiell über die gleiche Wahrnehmungskompetenz verfügten wie die Griechen selbst, dass ihnen also die griechischen Mythen oder auch Alltagspraktiken vertraut, zumindest aber verständlich waren, *oder* aber es wurde angenommen, dass die Käufer die Bilder im Rahmen ihrer eigenen kulturellen Vorstellungen interpretierten und die ursprüngliche Bedeutung der Bilder ignorierten (oder sie gar nicht kannten).

Aufschluss über das Interesse der Käufer griechischer Keramik an den Bildern und ihr spezifisches Verständnis dieser Bilder versprachen vor allem Vasen, die gezielt für eine bestimmte Region, in Einzelfällen gar im Auftrag der Käufer produziert worden sind und – so nahm man an – gezielt deren Bilderwartungen bedient haben. Im Vordergrund standen dabei häufig die so genannten «special commissions», herausragende Einzelstücke mit einer außergewöhnlichen Ikonographie, die sich nur als Auftragswerke vornehmlich etruskischer, keltischer oder unteritalischer Käufer verstehen ließen und in denen sich eine präzise Kenntnis griechischer Bildthemen, aber auch deren partielle Anpassung an den kulturellen Verständnishorizont des Auftraggebers zu manifestieren schie-

nen. Diskutiert wurde die Auftragsproduktion etwa für den François-Krater,³ zwei Nestoriden in Malibu⁴ oder auch für zwei Kannen aus Apollonia Pontica⁵ – um nur die bekanntesten Beispiele zu nennen. Aber abgesehen davon, dass der Nachweis eines Auftragswerks meist nur durch Deutung seiner Ikonographie zu erlangen ist, deren Eigenheiten dann wiederum auf einen mutmaßlichen Auftraggeberwunsch zurückgeführt werden, lassen sich die anhand isolierter Objekte gewonnenen Erkenntnisse kaum zu aussagekräftigen Mustern eines Interesses der Etrusker, Kelten oder anderer an spezifischen Bildthemen verallgemeinern.

Auch im umgekehrten Fall der Belieferung einer Region mit Keramik, die in Form oder Bemalung die erwarteten (oder auch nur erhofften) Wünsche der Käufer antizipierten, ergeben sich kaum Anhaltspunkte dafür, ob diese Bilder tatsächlich auf ein bestimmtes Bedürfnis des Marktes reagierten. Die schwarzfigurigen Darstellungen von Sportlern etwa, die nicht wie üblich nackt, sondern mit weißen Schurzen ausgestattet sind, nehmen auf den ersten Blick auf die Verhältnisse in Etrurien Rücksicht, wo Sport tatsächlich nicht nackt betrieben wurde. Die Beispiele beschränken sich jedoch auf eine einzige Werkstatt, die so genannte Perizomagruppe.⁶ Unzählige andere Vasenbilder zeigen, dass die Etrusker keinerlei Anstoß an nackten Darstellungen nahmen. Es ist also kaum anzunehmen, dass die Bekleidung der Sportler auf einen etruskischen Käuferwunsch zurückgeht. Eher geben solche Bilder Auskunft über die Vorstellungen ihrer Produzenten von den kulturellen Eigenarten der Abnehmer als dass sie die Rezeption griechischer Vasen (in diesem Fall:) in Etrurien verständlich machen würden. Überdies handelt es sich um punktuelle Phänomene, die sich keineswegs breit durchsetzten.

Weit besser belegt als diese seltenen Ausnahmen sind Fälle, in denen offensichtlich die griechischen Töpfer eine Nachfrage ihrer nicht-griechischen Käufer antizipierten oder gezielt zu bedienen wussten. Der wichtigste Fall sind die aus der etruskischen Bucherokeramik abgeleiteten Amphoren, Kyathoi und Pyxiden, die in der athenischen Werkstatt des Nikosthenes hauptsächlich für den Export nach Caere/Cerveteri, Vulci bzw. Orvieto gefertigt wurden.⁷ Verantwortlich für die Belieferung des Absatzmarkts war in diesem Fall offenbar der Händler, da die nikosthenischen Gefäße, die nach Etrurien gelangten, nahezu ausschließlich die «trade marks» eines einzigen Händlers aufweisen.⁸ Die Nikosthenes-Werkstatt scheint wohl dank dieser stabilen Kooperation mit einem Händler, der über die Bedürfnisse seiner Abnehmer informiert war, über eine spezifische, nach unserem Wissensstand einzigartige Informationsquelle verfügt zu haben, die es ihm erlaubte, einen spezifischen Markt gezielt zu bedienen. Seine Imitationen etruskischer Keramik beschränkten sich freilich auf die Gefäß-

formen; eine Wahl spezifischer, auf die etruskische Käufererschaft zielender Bildthemen ist nur eingeschränkt nachweisbar.

Vielfersprechender sind Analysen, die den Bildgebrauch innerhalb eines konkreten Verwendungskontextes in den Blick nehmen. So hat, um nur eines unter vielen Beispielen zu nennen, Clemente Marconi anhand des Kenotaphs eines Kriegers in Agrigent demonstriert, dass die Bilder der beigegebenen attischen Amphoren sich als symbolischer Kommentar zum Schicksal des Toten verstehen lassen, insbesondere die Szene mit der Bergung eines Toten vom Schlachtfeld als Substitut einer Sorge um die würdige Bestattung der Gefallenen, die dem Krieger aus Agrigent vorenthalten blieb.⁹ Selbst wenn man Marconis Schlussfolgerung nicht teilen mag, dass attische Gefäße von vornherein auch für den Export produziert und auf Verständlichkeit ihrer Bilder auch außerhalb Athens hin konzipiert worden seien, so geht aus dem Beispiel doch klar hervor, dass mit einer konventionellen «attischen» Lektüre von Vasenbildern auch außerhalb Athens zu rechnen ist. Indessen bleibt offen, ob aus dem Beispiel ein generelles lokales Verständnis griechischer Vasenimporte abzuleiten ist oder ob es sich hier um einen Einzelfall handelt.

Erst in jüngster Zeit wurde es unternommen, die Rezeption griechischer Vasenbilder nach regionalen Verteilungsmustern und im Zusammenhang mit den jeweiligen Verwendungskontexten der Gefäße in größerer Breite zu untersuchen und statistisch aufzuarbeiten. Dies liegt auch daran, dass bis vor kurzem kaum Vorarbeiten einer systematischen Erfassung des Exports griechischer Keramik in den Mittelmeerraum zur Verfügung standen, wie sie nun etwa für Etrurien¹⁰ oder das Schwarzmeergebiet¹¹ vorliegen, die durch die Analyse unterschiedlicher regionaler Ausprägungen des Kulturkontakts neue Grundlagen geschaffen haben. Im Fokus steht dabei die Wechselwirkung zwischen den Vasen als Transportmedien griechischer kultureller Praktiken (Symposion, Bestattungssitten) und den Bedürfnissen der Abnehmer, die Gefäße in ihre eigenen, regional und kulturell je besonderen Funktionskontexte zu integrieren. Deutlicher fassbar werden aber auch die Rollen, die Produzenten, Händler und Verkäufer bei der Gestaltung des Angebots spielten, ebenso wie diejenige der Käufer, die durch ihre Nachfrage den Import beeinflussten, allenfalls sogar die Produktion bestimmter Gefäßgattungen stimulierten.

Signifikante Resultate konnten etwa Friederike Fless und andere für die Situation auf der Krim im 4. Jahrhundert v. Chr. erarbeiten.¹² In Pantikapaion stand die Aneignung der attischen Importkeramik in Zusammenhang mit der Herausbildung einer neuen und eigenständigen lokalen Bestattungskultur und förderte diese wohl auch; Begleiterscheinungen dieses Prozesses waren eine selektive Auswahl aus dem Kaufangebot griechischer Vasen

sowie deren lokale Nachahmung. Ablesbar ist dies vor allem an einer auffälligen Präsenz attischer Peliken in den Gräbern, die samt ihren wiederkehrenden Bildthemen – Greifen, Pferden und vor allem Amazonenkampfszenen – durch einheimische Werkstätten mit den so genannten Aquarellpeliken imitiert wurden, sicherlich zur Deckung eines gestiegenen Bedarfs, offensichtlich aber auch als Ergebnis einer zunehmenden Ausdifferenzierung sozialer Distinktionsmerkmale innerhalb der Bestattungskultur.

Die Untersuchung der einheimischen Bildproduktion in Reaktion auf die importierte Keramik stellte sich in diesem Fall als besonders fruchtbar heraus; das spezifische Interesse der bosporanischen Kultur an griechischen Vasen und an deren Bildern wird greifbar in den lokalen Imitationen und den Funktionskontexten, in die griechische und lokale Produkte eingebunden waren. Die Diskussion der bosporanischen Befunde ist gleichwohl noch nicht abgeschlossen, wie die teilweise kontroversen, jedenfalls aber weiter differenzierenden Beiträge von Martin Langner, Othmar Jaeggi und Anna Petrakova im vorliegenden Band zeigen.

Mit ähnlicher Zielsetzung hat in einer exemplarischen Studie Robin Osborne die Wahrnehmung griechischer Bilder und die von ihnen stimulierte einheimischer Bildproduktion bei den Etruskern analysiert.¹³ Er setzte das gesamte Spektrum von Bildthemen attischer Gefäße des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr., die nach Etrurien exportiert wurden, in Beziehung zu den Vasen, die auf den lokalen Markt in Athen gelangten, und konnte feststellen, dass die Etrusker offenbar kein selektives Interesse an bestimmten Themen entwickelten, sondern schlicht alle verfügbaren Bilder konsumierten. Davon auszunehmen sind nur einige wenige Motive wie etwa die Hieroskopie-Szenen, die ausschließlich in Etrurien Abnehmer fanden, nicht aber in Athen, und möglicherweise ein reiner Exportartikel waren. Eine Steuerung oder Selektionierung des attischen Exportangebots durch eine spezifische Nachfrage seitens der Etrusker fand also kaum statt – was unter anderem erklärt, warum eine gezielt an die etruskischen Kundschaft adressierte Produktion wie die Vasen der Perizomagruppe ein isolierter Fall blieben: sie führten am Kaufverhalten der Etrusker vorbei. Hingegen gingen die Etrusker bei der Übernahme attischer Bildmotive in die eigene Bildproduktion (Keramik, Grabmalerei und Bronzespiegel) sehr wohl selektiv vor, und zwar je nach Gebrauchszusammenhang mit unterschiedlichen Präferenzen und auch mit den (zu erwartenden) Adaptionen an etruskische Eigenheiten – wie etwa das gemeinsame Lagern von Frau und Mann beim Symposion. Osborne interpretiert diesen Befund als einen «Appetit» der Etrusker auf erzählerische, vor allem mythologische Bilder – Bilder, über die sie selbst nicht verfügten, die sie aber als Ressource zur Nachahmung und

Adaption in ihrer eigenen Bildproduktion nutzten, unter gezielter Auswahl der Themen und Motive je nach Funktion der Bilder in unterschiedlichen Kontexten. In den Worten Osbornes: Was den Etruskern gefiel, war die athenische Imagination auf Bildern, nicht zwingend aber die athenischen kulturellen Praktiken; diese wurden im Zuge der Nachahmung in etruskischen Bildern ersetzt durch die eigenen Gepflogenheiten. Umfassender noch als im Falle des Bosporanischen Reiches wird hier eine je nach Verwendungszusammenhang differenzierte Rezeption und Adaption griechischer Vasenbilder fassbar, die sich in gleichem Maße von den Importen anregen ließ, wie sie diese für die Formulierung eigener kultureller Bedürfnisse zu nutzen wusste.

Betrachtet man die hier knapp geschilderten Ansätze der archäologischen Forschung vor dem Hintergrund neuerer Diskussionen zu Kulturaustausch und kultureller Beeinflussung, werden die Problematiken bei der Interpretation archäologischer Quellen insgesamt, aber insbesondere bei der Bewertung der Rolle von Bildern im Kulturtransfer, noch deutlicher. Bereits bei der Definition kultureller Charakteristika ist das Problembewusstsein in letzter Zeit gestiegen. So ist es in den historischen Wissenschaften aktuell durchaus fragwürdig, Kulturen als stabile Einheiten zu betrachten. Der genaue Blick auf die Veränderungen, denen Kulturen dauernd ausgesetzt sind, lässt viele Phänomene, die in der Momentaufnahme als kulturelle Eigenarten erscheinen, zu Ergebnissen einer ständigen Vermischung von verschiedenen Einflüssen werden.¹⁴ Ein bekanntes Beispiel ist das Symposion der Männer auf den Klinen, das der kulturelle Marker griechischer und in der Folge auch griechisch beeinflusster Gesellschaften schlechthin ist, und das doch auch in Griechenland erst unter dem Einfluss orientalischer Gelage entstand. Es steht jedoch außer Frage, dass diese Entstehungsgeschichte für die Wahrnehmung der klassischen Griechen keine Rolle spielte; für sie gehörte das Symposion selbstverständlich zur eigenen Kultur. Das Beispiel kann deutlich machen, worum es bei Fragen nach einer Abgrenzung von Kulturen nur gehen kann: Kulturelle Eigenheiten lassen sich allein in der Wahrnehmung der Phänomene durch eine Gruppe als fremd oder eigen definieren.¹⁵

Aus diesem Perspektivwechsel ergibt sich auch für Etrurien, als wichtigster Fundregion für griechische Keramik, eine gewandelte Bewertung des Kulturtransfers. Die Übernahmen der ideellen wie materiellen Kultur von den Griechen sind weniger als Prozess der «Hellenisierung» anzusehen, sondern sind Teil der Entwicklung einer «etruskischen» Kultur.¹⁶ Wobei diese Kultur letztlich in vielen ihrer Ausdrucksformen kaum mehr klar von einer «griechischen» Kultur zu trennen ist. Einen Überblick über die Geschichte und die Entwicklungen

der neueren Forschung zum Kulturaustausch kann der Beitrag von Beat Schweizer in diesem Band geben.

Gerade für die Frage nach der Nutzung und der Rezeption griechischer Keramik in Etrurien hat der differenziertere Blick auf die Konstruktion von Identitäten und Kulturen eine Diskussion darüber angestoßen, inwieweit sich eine scharfe Trennlinie zwischen einem griechischen und einem etruskischen Blick auf die Vasenbilder überhaupt ziehen lässt. In der vorliegenden Sammlung gehen die Beiträge von Irma Wehgartner, Françoise-Hélène Massa-Pairault, Mario Iozzo und Laura Puritani, die sich speziell mit Etrurien beschäftigen, von einer weitgehend übereinstimmenden Deutungskompetenz bei den etruskischen Rezipienten und den athenischen Produzenten der Vasenbilder aus. Die Untersuchungen zeigen zudem, dass wohl auch viele Verwendungskontexte ähnlicher sind als oft postuliert. Gleichwohl lassen sich vor diesem Hintergrund immer wieder einzelne Fälle einer abweichenden Lesart, wie etwa von Amazonenbildern in Spina (Puritani), oder spezielle Ikonographien, wie etwa die Frauen beim Dionysosfest (Wehgartner), herausarbeiten. Diese Ausnahmen von der Regel sprechen allerdings eher gegen eine kulturell bedingte Differenzierbarkeit der Rezeptionsweisen. Vielmehr zeigt sich, dass die Phänomene und Prozesse der Rezeption attischer Vasen in Etrurien weitaus kleinteiliger beobachtet und beurteilt werden müssen.

Da es sich also gerade bei den wichtigsten Kunden griechischer bzw. attischer Keramik als schwierig erweist, den «Kulturtransfer» durch Vasenbilder aus der Perspektive unterschiedlicher Kulturen anzugehen, soll in diesem Band vorrangig den konkreten Phänomenen des Transfers nachgegangen werden. Um genauer zu bestimmen, wie importierte Vasenbilder rezipiert wurden und welchen Einfluss sie überhaupt haben konnten, sind hier Untersuchungen zu ganz unterschiedlich gelagerten Fällen und zu verschiedenen Transfersituationen versammelt. So finden sich im Folgenden mit den Beiträgen von Victoria Sabetai und Angelika Schöne-Denkinger – auf den ersten Blick vielleicht überraschend in diesem Zusammenhang – Analysen zu den Beziehungen zwischen Athen und Böotien. Obwohl dabei nicht von zwei im ethnologischen Sinne unterschiedlichen Kulturen die Rede sein kann, zeigen sich doch auch dort vergleichbare Wechselwirkungen zwischen der athenischen und der böotischen Bilderwelt, die bis hin zur Herausbildung einer Vorstellung von dem Gott Kabiros angeregt durch die attische Dionysosikonographie reichen.

Weitere Beiträge beschäftigen sich mit Gebieten, deren Bevölkerung sich aus griechischstämmigen wie indigenen Gruppen zusammensetzte. Dabei ergeben sich zusätzliche Probleme bei der Zuordnung der Keramikfunde zu den verschiedenen Gruppen. Auch hier scheint eine allzu stark auf kulturelle Unterschiede gerichtete Frage-

stellung nicht nur an den Auswertungsmöglichkeiten der Keramikfunde,¹⁷ sondern auch an den tatsächlichen Verhältnissen vorbeizugehen. Gleichwohl zeigt etwa Eleni Manakidou Überblick über die neueren Forschungen in Makedonien, dass sich in verschiedenen Orten und Regionen durchaus unterschiedliche Import- und Verwendungsmuster beobachten lassen. Noch deutlicher werden die Möglichkeiten und Grenzen der kulturhistorischen Interpretation von Vasenbildern in der bereits erwähnten Diskussion der Funde im Bosporianischen Reich. Die drei Beiträge von Anna Petrakova, Othmar Jaeggi und Martin Langner spiegeln hier die teilweise gegensätzlichen Positionen der aktuellen Forschung wider. Während Langner seine Argumentation stärker aus der Perspektive der athenischen Produktion und des Handels mit Vasen entwickelt, analysieren Jaeggi und Petrakova das Fundmaterial vorrangig aus der Perspektive der bosporianischen Rezipienten. Dabei deutet sich an, dass die Zugehörigkeit zu einzelnen sozialen Strata, ja sogar individuelle Bedürfnisse die Wahrnehmung und den Umgang mit den athenischen Vasen zu einem nicht geringen Teil geprägt haben.

Die Diskussionen über den Anteil, den griechische Vasenbilder als Import in verschiedenen Gebieten der Mittelmeerwelt am «kulturellen» Transfer haben konnten, sind erst am Anfang. Die Beiträge dieses Bandes können zeigen, dass es keine pauschalen Antworten auf die Frage nach dem Einfluss visueller Vorstellungen, die durch Vasenbilder vermittelt wurden, in den Importgebieten geben kann. Die Formen der Rezeption unterscheiden sich von Region zu Region. Je nach zur Verfügung stehenden Fundkontexten lassen sich fallweise auch sozial differenzierte Gebrauchsweisen und damit Wahrnehmungssituationen von Vasenbildern feststellen oder gar individuelle Zugänge zu den Bildern. Der Weg zu differenzierten Antworten führt daher zunächst über die Auswertung lokaler Fundkontexte und vergleichende Untersuchungen unterschiedlicher Regionen. Die regionalen Spektren der Bevorzugung bestimmter Bildthemen müssen ihrerseits in Beziehung gesetzt werden zur einheimischen Keramik, insbesondere den Imitationen der Importkeramik. Schließlich versprechen weitere Blicke auf die regionalen Bilderwelten jenseits der bemalten Keramik, Aufschlüsse über die kollektiven Vorstellungen und die spezifische Semantik der Bilder.

ANMERKUNGEN

- 1 Aus der Vielzahl von Publikationen, die sich in der Folge von C. Bérard u. a., *La cité des images* (Lausanne 1984) mit dem kulturhistorischen Zeugniswert der Vasenbilder befasst haben, nennen wir lediglich einige neuere Aufsatzbände, die für die Breite der Fragestellungen stehen können: R. von den Hoff – S. Schmidt (Hrsg.), *Konstruktionen von Wirklichkeit. Bilder im Griechenland des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.* (Stuttgart 2001); C. Marconi (Hrsg.), *Greek Vases. Images, Contexts and*

- Controversies (Leiden 2004); D. Yatromanolakis (Hrsg.), *An Archaeology of Representations. Ancient Greek Vase-Painting and Contemporary Methodologies* (Athen 2009); S. Schmidt – J.H. Oakley (Hrsg.), *Hermeneutik der Bilder. Beiträge zu Ikonographie und Interpretation griechischer Vasenbilder*. CVA Beiheft 4 (München 2009).
- 2 z.B. F. Lissarrague, *Voyages d'images. Iconographie et aires culturelles*, REA 89, 1987, 261–269; N. Spivey, *Greek Vases in Etruria*, in: T. Rasmussen – N. Spivey (Hrsg.), *Looking at Greek Vases* (Cambridge 1991) 131–150; mehrere Beiträge in: M.-C. Villanueva-Puig (Hrsg.), *Céramique et peinture grecques. Modes d'emploi* (Paris 1999) 411–448; D. Paleothodoros, *Pourquoi les Étrusques achetaient-ils des vases attiques?* EtCl 70, 2002, 139–160; L. Hannestad, *The reception of Attic potters by the indigenous peoples of Italy. The evidence from funerary contexts*, in: J.P. Crielaard – V. Stissi – G.J. van Wijngaarden (Hrsg.), *The Complex Past of Pottery. Production, Circulation and Consumption of Mycenaean and Greek Pottery (sixteenth to early fifth centuries BC)* (Amsterdam 1999) 303–318.
 - 3 C. Isler-Kerényi, *Der François-Krater zwischen Athen und Chiusi*, in: J. Oakley – W.D. Coulson – O. Palagia (Hrsg.), *Athenian Potters and Painters. The Conference Proceedings* (Oxford 1997) 523–529; B. Schweizer, *Die «François-Vase» vom Kerameikos in Athen bis ins Grab bei Chiusi. Zur Lesung griechischer Mythenbilder im medialen und im Funktionskontext*, in: B. Schmaltz – M. Söldner (Hrsg.), *Griechische Keramik im kulturellen Kontext, Akten des Internationalen Vasensymposiums in Kiel vom 24. bis 28.9.2001* (Münster 2003) 175–178.
 - 4 M. Jentoft-Nilsen, *Two Vases of South Italian Shape by an Attic Painter*, in: J.-P. Descoeudres (Hrsg.), *Greek Colonists and Native Populations* (Oxford 1990) 243–249.
 - 5 A. Lezzi-Hafter, *Offerings Made to Measure. Two Special Commissions by the Eretria-Painter for Apollonia Pontica*, in: J.H. Oakley – W.D.E. Coulson – O. Palagia (Hrsg.), *Athenian Potters and Painters. The Conference Proceedings* (Oxford 1997) 353–369.
 - 6 H.A. Shapiro, *Modest Athletes and Liberated Women. Etruscans on Attic Black-Figure Vases*, in: B. Cohen (Hrsg.), *Not the Classical Ideal* (Leiden 2000) 315–337.
 - 7 T. Rasmussen, *Etruscan Shapes in Attic Pottery*, *AntK* 28, 1985, 33–39; F. Gilotta, *Nikosthenes a Cerveteri*, in: *Miscellanea etrusco-italica 2* (Roma 1997) 113–128; V. Tosto, *The Black-figure Pottery Signed ΝΙΚΟΣΘΕΝΕΣ ΕΠΙΟΙΕΣΕΝ* (Amsterdam 1999) 200–203; M. von Mehren, *Two groups of Attic amphorae as export ware for Etruria. The so-called Tyrrhenian group and Nikosthenic amphorae*, in: *Ceramics in Context. Proceedings of the Internordic Colloquium on Ancient Pottery* (Stockholm 2001) 45–53.
 - 8 Tosto a. O. (Anm. 7); A.W. Johnston, *Trademarks on Greek Vases* (Warminster 1979) 44.
 - 9 C. Marconi, *Images for a Warrior: on a Group of Athenian Vases and Their Public*, in: ders. (Hrsg.), *Greek Vases. Images, Contexts and Controversies* (Leiden 2004) 27–40.
 - 10 C. Reusser, *Vasen für Etrurien. Verbreitung und Funktionen attischer Keramik im Etrurien des 6. und 5. Jahrhunderts vor Christus* (Kilchberg 2002); M. Bentz – C. Reusser (Hrsg.), *Attische Vasen in etruskischen Kontexten. Funde aus Häusern und Heiligtümern*. CVA Beiheft 2 (München 2004).
 - 11 F. Fless, *Rotfigurige Keramik als Handelsware. Erwerb und Gebrauch attischer Vasen im mediterranen und pontischen Raum während des 4. Jhs. v. Chr.* (Rahden 2002).
 - 12 Fless a. O. (Anm. 11); M. Langner, *Barbaren griechischer Sprache? Die Bildwelt des Bosporanischen Reiches und das Selbstverständnis seiner Bewohner*, in: F. Fless – M. Treister (Hrsg.), *Bilder und Objekte als Träger kultureller Identität und interkultureller Kommunikation im Schwarzmeergebiet*, *Kolloquium in Zschortau/Sachsen 2003* (Rahden 2005) 53–66.
 - 13 R. Osborne, *Why did Athenian pots appeal to the Etruscans?* *World Archaeology* 33, 2001, 277–295. – Vgl. ders., *The anatomy of a mobile culture: the Greeks, their pots and their myths in Etruria*, in: R. Schlesier – U. Zellmann (Hrsg.) *Mobility and Travel in the Mediterranean from Antiquity to the Middle Ages* (Münster 2004) 23–36; ders., *What travelled with Greek pottery?*, in: I. Malkin – C. Constantakopoulou – K. Panagopoulou (Hrsg.), *Greek and Roman Networks in the Mediterranean* (London – New York 2009) 83–93.
 - 14 U. Gotter, *«Akkulturation» als Methodenproblem der historischen Wissenschaften*, in: S. Altekamp u. a. (Hrsg.), *Posthumanistische Klassische Archäologie. Historizität und Wissenschaftlichkeit von Interesse und Methoden*, *Kolloquium Berlin 1999* (München 2001) 268–270; Schweizer in diesem Band S. 21. – Vgl. auch J.-L. Nancy, *Lob der Vermischung*, *Lettre internationale* 21, 1993, 6: «Jede Kultur ist in sich selbst «multi-kulturell», nicht nur, weil es immer eine vorgängige Akkulturation gegeben hat und es keine einfache und reine Herkunft gibt, sondern vor allem deshalb, weil der Gestus der Kultur einer des Vermischens ist: Es gibt Wettbewerb und Vergleich, es wird umgewandelt und uminterpretiert, zerlegt und neu zusammengesetzt, kombiniert und gebastelt. Was nicht heißt, daß es so was wie «Identität» nicht gibt. Eine Kultur ist eine und einzigartig.»
 - 15 Gotter a. O. (Anm. 14) 276–278.
 - 16 Vgl. J.M. Hall, *Culture, Cultures and Acculturation*, in: R. Rollinger – C. Ulf (Hrsg.), *Commerce and Monetary Systems in the Ancient World. Means of Transmission and Cultural Interaction* (Stuttgart 2004) 44. Dazu Schweizer in diesem Band S. 21.
 - 17 Jaeggi in diesem Band S. 171 f.

Bilder griechischer Tongefäße in Mittelitalien und nördlich der Alpen. Medien der Hellenisierung oder Mediterranisierung, der Akkulturation oder der kulturellen Interaktion, der interkulturellen Kommunikation oder der Konstruktion kultureller Identität?

Beat Schweizer

Einleitung

Der Themenstellung ‹Griechische Vasenbilder als Medium des Kulturtransfers› begegnet dieser Beitrag mit dem Versuch einer systematischen Annäherung an das Forschungsproblem der Gefäße und Gefäßbilder aus Werkstätten griechischer Städte in kulturellen Räumen, die nicht der griechischen Welt zuzuschreiben sind.¹ Beispielfähig wird dafür auf Funde und Befunde Etruriens sowie der sogenannten Hallstatt- und Latène-Kultur nordwestlich der Alpen Bezug genommen. Ob kategoriale Unterschiede zu anderen Konstellationen des Kulturtransfers mittels ‹Vasenbildern› bestehen, soll hier nicht untersucht werden. Transfer zwischen unterschiedlichen geographischen oder sozialen Räumen griechischer Kultur wird damit aber ebenso ausgeblendet wie Transfer in die bzw. innerhalb der sogenannten Kontaktzonen. Denn für diese mediterranen Siedlungsräume direkten Zusammentreffens griechischer und anderer Gruppen von Neusiedlern mit lokal oder regional ansässigen Bevölkerungen ist schon die Zuordnung archäologischer Funde und Befunde zu kulturellen oder ethnischen Gruppen nicht sicher zu treffen und somit Kulturtransfer im eingangs festgelegten Sinn aus archäologischer Sicht kaum zu untersuchen.

Trotz der teils pragmatisch, teils analytisch begründeten Einschränkung auf zwei Forschungsfelder kann es sich nur um den Versuch einer Systematisierung handeln. Denn auf theoretischer Ebene sind komplexe, sich teilweise überschneidende Forschungsdiskurse mehrerer Wissenschaften angesprochen, die einem zeitgemäßen Zugriff auf Problemstellungen der Medialität und Materialität von Ethnizität, Kultur und (inter- oder trans-) kultureller Interaktion, aber auch der Bedeutung des Bildes oder der Rezeption von Bildern gelten. Darauf kann

hier nur sehr selektiv eingegangen werden. Die Annäherung soll über die im Untertitel genannten Begriffe, also über einige, auch in Bezug auf ‹griechische Vasen› verwendete Begriffe erfolgen,² die implizit oder explizit auf unterschiedliche Modelle oder Konzeptionen kulturellen Wandels von Gesellschaften durch fremde Dinge, Medien und Personen verweisen.

Der abstrakte Zugriff kann der Fülle an Daten und Informationen des archäologischen Materials nicht gerecht werden, sei es den Bildern einzelner Gefäße als pluriszenisches Gesamtwerk, sei es den Bildern im Rahmen der jeweiligen Produktions-, Distributions- und Rezeptionskontexte. Um dies am Beispiel des Klitias-Kraters zu illustrieren: Die große Zahl an mythologischen Figuren, die Themenvielfalt, die umstrittene Frage eines einheitlichen Bildprogramms oder einer gesamthaften Lesung, die Kontextualisierung des Gefäßes und der Bilder in der Welt der Produzenten und Rezipienten im archaischen Athen,³ all dies spielt hier ebenso wenig eine Rolle wie die Frage nach den Wegen, Räumen und Modalitäten der Übermittlung – durch Handel, Austausch oder als Gabe – nach Etrurien oder nach den Vermittlern selbst. Allein die bekannte, gern vernachlässigte Tatsache der Auffindung in einem Tumulus im Umfeld des etruskischen Chiusi steht hier in Hinblick auf Kulturtransfer zur Debatte.⁴ Angesprochen wird also nur ein Teilaspekt einer der Kontexte, die für die Untersuchung von Kulturkontakten zu berücksichtigen sind. Rekonstruiert werden müssten die gesellschaftlichen und kulturellen Kontexte um Produzenten, Vermittler und Rezipienten mit jeweils unterschiedlichen Bedingungen für die Akteure (Homogenität oder Variabilität und Offenheit oder Geschlossenheit der kulturellen Räume, Stellung der Akteure, Reichweite der sozialen Bindungen) und den sich daher ergebenden Voraussetzungen für die Räume des

Transfers der Bildträger, für die Frage nach Materialität und Medialität des Kulturkontakts.⁵

Mit Begriffen wie Hellenisierung, Akkulturation, Interaktion oder Kommunikation sind jedoch nicht nur unterschiedliche Konzeptionalisierungen von Kulturwandel durch Kulturkontakt erfasst. Es wird auch eine forschungsgeschichtliche Perspektive eröffnet, die über diese und analoge Begriffe in den Titeln einiger Kongresse verdeutlicht werden kann. So wurde für Untersuchungen zum Verhältnis von mediterranen und angrenzenden, ‹peripheren› Lebenswelten in den 1960er Jahren das Wort ‹rayonnement› gewählt.⁶ In den 1970ern wurde über ‹assimilation et résistance› diskutiert,⁷ Anfang der 1980er Jahre über ‹forme di contatto e processi di trasformazione›,⁸ zu Beginn der 1990er Jahre über ‹interactions›.⁹ Und zuletzt drehten sich die Gespräche um ‹Bilder und Objekte als Träger kultureller Identität und Medien interkultureller Kommunikation›.¹⁰ Der in Jahrzehntschritten an den Kongresstiteln ablesbare Wandel der Perspektive steht allerdings nicht für allgemeine Paradigmenwechsel archäologischer oder historischer Forschung. Allein die Sprachen weisen auf spezifische nationale Wissenschaftskulturen. Vor allem aber werden die Begriffe heute nebeneinander benutzt, gibt es keine feste Korrelation von Begriffen und Konzeptionen. So werden unter der jeweils neuen Begrifflichkeit stets auch ältere Konzeptionen weiter getragen, die ältere Begrifflichkeit kann mit moderneren Konzeptionen kombiniert sein.¹¹ Und in der kulturanthropologisch ausgerichteten prähistorischen Forschung finden sich vergleichbare Interessen an ‹interaction-studies› überhaupt erst seit den 1980er Jahren,¹² mit Bänden etwa zu ‹domination and resistance› oder ‹centre and periphery›.¹³ Ebenso ist das Konzept ‹Kulturtransfer› oder ‹transfert culturel› der Geschichtswissenschaft in Reaktion auf den komparatistischen Ansatz erst in den 1980er Jahren entwickelt worden.¹⁴

Hellenisierung oder Mediterranisierung

Das älteste hier relevante Konzept für Kulturkontakt und damit verbundenem Kulturwandel ist das der Hellenisierung (bzw. hellenisation, hellénisation, ellenizzazione). Die Begrifflichkeit wurde in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wohl aus der Forschung zum Hellenismus der Zeit nach Alexander für die Interpretation historischer Prozesse der archaischen und klassischen Zeit übernommen¹⁵ und dann in den 1960er Jahren in Forschungsbeiträgen insbesondere französischer und italienischer Sprache zur griechischen ‹Kolonisation› auf Sizilien einerseits, im Süden Frankreichs andererseits verwendet.¹⁶ Hellenisierung wurde zunächst auf die griechische Besiedlung mediterraner Landschaften bezo-

gen,¹⁷ dann auch auf andere kulturelle Gruppen oder deren Artefakte im Hinterland der griechischen Siedlungen und in geographisch weiter entfernten Regionen. Dabei wurde mit Hellenisierung ein Kulturgefälle zwischen Griechen und Barbaren oder einer hochkulturellen mediterranen Welt und peripheren ‹Völkern› vorausgesetzt, etwa zwischen Massalia, dem Süden Frankreichs und dem Mitteleuropa der sogenannten westlichen Spät-hallstatt- und Frühlatènekultur zwischen den Oberläufen von Rhône, Seine, Rhein, Main und Donau vom Ende des 7. Jhs. bis zum 5. Jh. v. Chr. Definiert wird dieser kulturelle Raum nördlich der Alpen durch etwa ein Dutzend sogenannter Fürstensitze wie den Mont Lassois an der Seine, die Heuneburg an der Donau, den Hohenasperg nahe des Neckars sowie den Ipf am Nördlinger Ries. Dabei handelt es sich um Höhsiedlungen bzw. Burganlagen von Siedlungen mit reich ausgestatteten, monumentalen Grabhügeln – Fürstengräbern – im Umfeld. Wichtigstes Kriterium für beide Befundarten war und ist der ‹Südimport›, griechische Keramik insbesondere in den Siedlungen.¹⁸ Infolge bedeutender, in den 1950er und 1960er Jahren aufgedeckter Funde und Befunde – das Grab mit dem Krater von Vix, die griechische Keramik und die Lehmziegelmauer von der Heuneburg, eine Grabstatue wie der ‹Krieger› von Hirschlanden – ist für diese Räume das ‹Fürstensitzmodell› entwickelt worden. Demnach wurde die Entstehung der zuletzt als Zentralorte oder Machtzentren interpretierten ‹Adels› oder ‹Fürstensitze› als direkte Reaktion eines mitteleuropäischen ‹Barbarikum› auf die ‹Kolonisation› der Griechen im westlichen Mittelmeerraum und somit auf die Hellenisierung der hallstättischen Eliten zurückgeführt.¹⁹ Selbst wenn die Bedeutung der griechischen Keramik oder der ‹Südimporte› für die Hallstatt- und Latène-Kultur immer wieder relativiert wurde, dominiert das Bild eines durch den Kontakt mit den Griechen oder auch den Etruskern auf eine neue zivilisatorische Stufe gehobenen Kulturraums die Forschung. Illustriert wird dies vor allem mittels der Verbreitungskarten schwarzfiguriger und rotfiguriger attischer Keramik, in denen die Flusssysteme und Alpenpässe die Verbreitungswege mediterranen Einflusses zeigen sollen. Hellenisierung hieß zunächst ‹Zivilisierung des Abendlandes›.²⁰ Allein deshalb geriet das Konzept seit den 1970er/1980er Jahren in die Kritik.²¹ Hellenisierung – und Mediterranisierung – hieß und heißt damit aber auch Überwindung des unterstellten Kulturgefälles. Die üblicherweise den ‹frühen Kelten› zugeschriebene westliche Spät-hallstattkultur ist demnach auf dem Weg zur Hochkultur.²² Erklärt wurde die auf der Ebene der ‹Völker› – die Griechen, die Etrusker, die Kelten – konzeptualisierte Hellenisierung oder Zivilisierung der frühkeltischen Westhallstattkultur auf dem Stand eines Entwicklungslandes durch affektive Dispositionen – Bewunderung und Neid,²³ Wunsch und Verlangen²⁴ – auf

Seiten der Eliten. Eine forschungsgeschichtlich jüngere Variante desselben Bildes von Erster und Dritter Welt bieten Interpretationen aus einer Weltsystem-Perspektive,³⁵ in denen die griechische Keramik jedoch neben anderen importierten Gütern als Prestige-Güter gefasst wird, über die der kulturelle Kontakt gestiftet und aufrecht erhalten wurde. In dieser Makroperspektive wird aber eine Abhängigkeit bzw. Ausbeutung der Peripherie durch das mediterrane Zentrum postuliert.

Die griechische Keramik und allgemein der Südimport spielen also explizit oder implizit eine bedeutende Rolle als Marker zivilisatorischer Klassifizierung und auch Beleg struktureller Phänomene wie Urbanisierungsprozessen. Dabei werden aus dem Befund griechischer Keramik aus den Siedlungsschichten oder anhand des keramischen und bronzenen Trinkgeschirrs griechischer und etruskischer Herkunft in den Fürstengräbern weit reichende Schlüsse in Bezug auf die Übertragung griechischer Sitten gezogen. Dies führt so weit, dass über die Verbreitung von importierten Bratspießern und lokalen Geschirrsätzen in mitteleuropäischen Gräbern der geographische Raum der Übernahme des Symposions oder eines «griechisch-etruskischen Grabsymposions» erfasst wird.³⁶ Eine präzisere Untersuchung verfolgt über sukzessive veränderte Ausstattungen von Fürstengräbern im Umkreis des Hohenaspergs die zunehmende «Mediterranisierung» der Trinksitten der Hallstatt- und Frühlatène-Kultur. Bei den Trink- und Speisegefäßen und auch den Möbeln würde sich das Verhältnis von Objekten einheimischer Tradition und mediterraner Herkunft mehr und mehr zugunsten der Letzteren verschieben. Die Übernahme von immer mehr, differenziert eingesetzten Elementen des «mediterranen Symposiums» – Schalen und Trinkhörner für Symposion und Komos – durch die soziale Elite wird als Akkulturationsprozess bezeichnet. Die gebrochenen Henkel der attischen Schalen des Kleinaspergle, deren Reparatur mit Goldverzierungen im frühen Latène-Stil verdeckt worden war, gelten dabei als Indiz für das Kottabos-Spiel im frühkeltischen Mitteleuropa.³⁷

Wird andererseits die Rezeption griechischer Trinkkultur allein anhand der Integration einzelner Kulturelemente, anhand der Gefäße und ihrer Funktion skeptisch beurteilt,³⁸ so dürfte dies umso mehr für die Gefäßbilder in Kontexten der Späthallstatt- und Frühlatènekultur gelten. Ringkampf, Kriegerabschied, aber auch dionysische Szenen, die Bildthemen der Gefäße von der Heuneburg können nur für Athen oder griechische kulturelle Räume als Ausdruck historisch spezifischer Vorstellungen eines männlichen Habitus rekonstruiert werden.³⁹ Auch auf allgemeiner Ebene lassen sich genrehafte Krieger Szenen wie die des Volutenkraters von der Heuneburg, die Kriegerausfahrt auf einer Amphora vom Mont Lassois³⁰ und die Kampfszenen der Droop-Schale aus dem Grab – einer Frau – von Vix nicht einfach auf eine

Späthallstatt-Elite beziehen, die in den Fürstengräbern eben keinen kriegerischen Habitus zur Schau stellte. Und es bleibt zu bedenken, dass im lokalen Bildschaffen nur vereinzelte, teilweise gereimte Figuren vorkommen, kaum jedoch szenische Bilder.³¹ Insbesondere für die Bilder der rotfigurigen Schalen ist eine Rezeption jedoch schwer nachzuvollziehen. Was hat der Betrachter nördlich der Alpen mit einer Schulszene und einer Athletendarstellung verbinden können? Diese Bildmotive repräsentieren Werte und Verhaltensnormen des klassischen Athen, der griechischen Paideia. Sind sie in der Zisterne des «Rechteckhofs» nahe des Ipf gelandet, weil sie eben nicht verstanden wurden? Könnte man dann im Umkehrschluss ein zumindest partielles oder gewandeltes Verständnis des Bildes der figürlich verzierten Kleinaspergle-Schale (*Abb. 1*) unterstellen? Dass Gefäß und Bild geschätzt wurden, zeigt die Reparatur mit der goldenen Verzierung genauso wie die Aufnahme in das Grab.³² Aber kann die Darstellung als eine Kultszene gelesen worden sein?

Im Grunde wird man für diese Fragen beim derzeitigen Forschungsstand über Hypothesen nicht hinauskommen. Es kann zwar das Auftauchen der griechischen Bilder konstatiert werden, es kann für die in die Gräber gelangten Bilder eine gewisse Bedeutung in rituellen Zusammenhängen unterstellt werden. Zudem sind großplastische, an Bildwerken des mediterranen Raums orientierte Grabstatuen wie diejenige von Hirschlanden im nördlichen Württemberg und dann später die Latène-Kunst³³ auf Kulturtransfer aus dem etruskisch-italischen Raum zurückzuführen.³⁴ Bilder – unter anderen die der griechischen Keramikgefäße – und das Bildermachen waren also nicht ohne Einfluss auf die Ideenwelten und Handlungen der Menschen in den eher bilderfernen Gesellschaften nördlich der Alpen. Ob die Bildsprache der Gefäße aus dem Kerameikos aber verstanden wurde, könnte archäologisch allein anhand eines dichten Netzes bildlicher Monumente in ihren Kontexten untersucht werden. Zu berücksichtigen sind dafür nicht nur die beiden Seiten der Produzenten in Athen und der Rezipienten nördlich der Alpen, sondern auch die Vermittler und die dazwischen liegenden Zonen.³⁵ Denn jeder Kontextwechsel der Gefäße mit den Bildern dürfte mit einer neuen Zuschreibung von Inhalten, Bedeutungen oder Werten verbunden gewesen sein.³⁶

Akkulturation und kulturelle Interaktion

Auch im Forschungsfeld zum frühen Etrurien sind griechische wie etruskische Keramikgefäße und deren Bilder der allgemeinen Ausrichtung der Archäologie entsprechend lange unter dem Schlagwort Hellenisierung bearbeitet und als Indikator von Zivilisierung verstanden



Abb. 1 Innenbild einer attisch-rotfigurigen Schale des Amphitrite-Malers aus dem Nebengrab des Kleinaspergle bei Asperg, Kr. Ludwigsburg. Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum KAS 113.

worden.³⁷ Diese Perspektive findet sich nicht nur in Untersuchungen zur bemalten etruskischen Keramik, bei der die italogeometrischen, etruskokorinthischen und etruskisch schwarzfigurigen oder rotfigurigen Gattungen handwerklich – technisch, formal und stilistisch – von den entsprechenden Entwicklungen griechischer Werkstätten abhängen.³⁸

Diese Orientierung prägt auch die Arbeiten zum Stil der etruskischen Wandmalerei und noch die sozialarchäologische Forschung zu den Etruskern seit den 1960er Jahren, in der Funde und Befunde in Hinblick auf gesellschaftliche Veränderungen wie dem Übergang von dörflicher zu städtischer Gemeinschaft oder einer «orientalisierenden» Gesellschaft der *principes* zu städtischen Sozialstrukturen interpretiert werden.³⁹ Zugleich war die etruskologische Forschung spätestens seit der nationalistisch inspirierten Institutionalisierung in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts durch strukturgeschichtliche Bemühungen um das Etruskische und/oder das Italische, die *etruschità* oder *italicità* materieller Kultur geprägt.⁴⁰ Die gegensätzlichen Einstellungen haben Interpretationen, Diskussionen und Diskurse der Forschung lange beschäftigt. Als in den frühen 1960er Jahren für die Rezeption griechischer Mythenbilder und Mythen herausgearbeitet wurde, dass in Etrurien nicht nur Bildtypen übernommen wurden, sondern eigenständige Bilder – griechischer – Mythen geschaffen worden sind, war dies Minderheitenmeinung.⁴¹ Inzwischen hat sich aber durchgesetzt, dass unterschiedliche Gestaltung nicht mangelndes Vermögen von Etruskern, sondern kreative Adaption auf Seiten von Rezipienten bedeutet. Eine 1988 im Tu-

mulus San Paolo, Cerveteri, gefundene Buchero-Olpe (Abb. 2) hat mit den etruskischen Bezeichnungen der dargestellten griechischen Mythenfiguren deutlich gemacht, dass seit dem 7. Jahrhundert v. Chr. mit der Rezeption narrativer Darstellungsmodi auch eigenständige Verarbeitungen des griechischen Mythos möglich waren.⁴² Unbestritten ist darüber hinaus, dass Bilder von Göttern und Dämonen der Etrusker und damit Konzeptionen des Göttlichen und des Übernatürlichen auf griechische Ikonographien zurückgehen, obwohl in der Regel die Originalität der religiösen Vorstellungen gegenüber den formalen, als äußerlich betrachteten Angleichungen behauptet wird.⁴³

Für die Kulturkontakte konnte schon in den 1970er Jahren – noch unter dem Motto Hellenisierung – herausgestellt werden, dass nicht Beziehungen zwischen zwei monolithisch gedachten Einheiten Etrurien und Griechenland zu untersuchen sind, sondern Kontakte zwischen einzelnen Zentren, und dass dabei auf lokal und regional sowie zeitlich differenzierte Kulturvermittlung durch Händler und Handwerker oder über Regionen wie Großgriechenland zu achten ist.⁴⁴ Die Diskussion wurde aber spätestens seit den 1970er Jahren in Hinblick auf Prozesse der Dekolonisation oder das Verhältnis westlicher und nichtwestlicher Welten geführt.⁴⁵ Auch wenn sich der Bezug auf die zeitgenössischen politischen Entwicklungen oftmals nur in den Einleitungen von Büchern und Kongressakten widerspiegelt, so wurde doch Kulturkontakt als Problemstellung erkannt: «che ci permettono oggi di meglio riflettere, in un provocante clima di relativismo culturale, sulla diversità e la specificità

delle cosiddette «culture», nonché sulla fenomenologia del cosiddetto «culture change»⁴⁶ In Publikationen der französischen und italienischen Archäologie erschienen die ursprünglich aus der amerikanischen Ethnologie und Soziologie stammenden Begriffe «assimilation» und «acculturation»,⁴⁷ und zwar vermittelt über die französische Ethnologie oder die Geschichtsforschung der «Annales».⁴⁸ Während von der britischen Sozialanthropologie Akkulturation als hierarchische Konzeption der Angleichung einer Kultur an eine höhere oder dominierende erst gar nicht akzeptiert wurde, hatten Historiker Akkulturation kritisch, im Zusammenhang mit Alternativen wie «interculturalation» oder «transculturalation»⁴⁹ diskutiert.⁵⁰ Wie im Forschungsfeld zur Hallstattkultur Ende der 1980er Jahre,⁵¹ konnte dann Anfang der 1990er Jahre in Bezug auf das Etrurien der Villanova-Zeit und des Orientalizzante von kultureller Interaktion gesprochen werden. Ausgedrückt werden sollte damit, dass die den Griechen gegenüber stehenden Kulturen nicht mehr als peripher oder als Randkulturen, sondern – mit anderen Gruppen wie den Phönikern – als gleichberechtigte Partner oder Teilnehmer eines Austauschs angesehen werden.⁵² In diesem Rahmen wurde auch die Integration von Handwerkern, darunter die Töpfer und Maler von Tongefäßen, in etruskischen Orten neu bestimmt. Seit den 1990er Jahren sind von etruskologischer Seite ikonologische Arbeiten vorgelegt worden, die die Bilder griechischer Gefäße, insbesondere außergewöhnlicher Gefäße wie der François- und der Chigivase oder rotfiguriger Kratere, im etruskischen Kontext interpretieren.⁵³ Vorausgesetzt wird ein in gewisser Weise vergleichbarer aristokratischer Lebensstil in Etrurien und Griechenland. Visuelle Analogien zwischen griechischen und etruski-

schen Bilderwelten lassen eine Rezeption, eine Lesung der attischen Bilder auch in Etrurien wahrscheinlich erscheinen.⁵⁴

Andererseits ist trotz der Tatsache, dass die zentralen Gefäße des Forschungsdiskurses von etruskischen oder italischen Fundorten stammen und so das Bild attischer «Vasen» und damit der «Bilderwelt der Griechen» durch die dortige Rezeption bestimmt ist, die Forschung zu «griechischen Vasen» in Bezug auf die Interpretation der Bilder in etruskischen Kontexten,⁵⁵ wenn nicht desinteressiert,⁵⁶ so doch relativ skeptisch. Dies liegt zum einen an der Institutionalisierung der Archäologie. Demnach sind griechische «Vasen» auch entgegen der Befundlage Materialgattung der Archäologie Griechenlands. Erforscht wird die Sicht der Produzenten. Fundkontexte wurden nur für die zwischen den 1950er und 1980er Jahren im Vordergrund stehende Frage des griechischen Handels berücksichtigt. Aufgrund von – auch statistischen⁵⁷ – Untersuchungen dekontextualisierter Objekte in Hinblick auf Gefäßformen oder Gefäße bestimmter Maler wurde zwar auf eine nicht zufällige, eine bewusste Distribution in die verschiedenen Orte Etruriens geschlossen.⁵⁸ Dabei wurden einige Gefäßformen – Kantharoi und Kyathoi, Nikosthenische Amphoren und auch Stamnoi, die allzu offensichtlich auf etruskische Typen zurückzuführen sind –, sowie besondere Gattungen wie Tyrrenische Amphoren oder die Perizoma-Gruppe auch als speziell für einen «etruskischen Markt» produzierte «Ware» erkannt.⁵⁹ Solange die griechischen Gefäße aus Sicht des griechischen Handels allein unter den Stichworten Ballast und *second hand market* – für manche Gefäßtypen wie Panathenäische Preisamphoren selbstverständlich gesichert – diskutiert wurden,⁶⁰ wurde

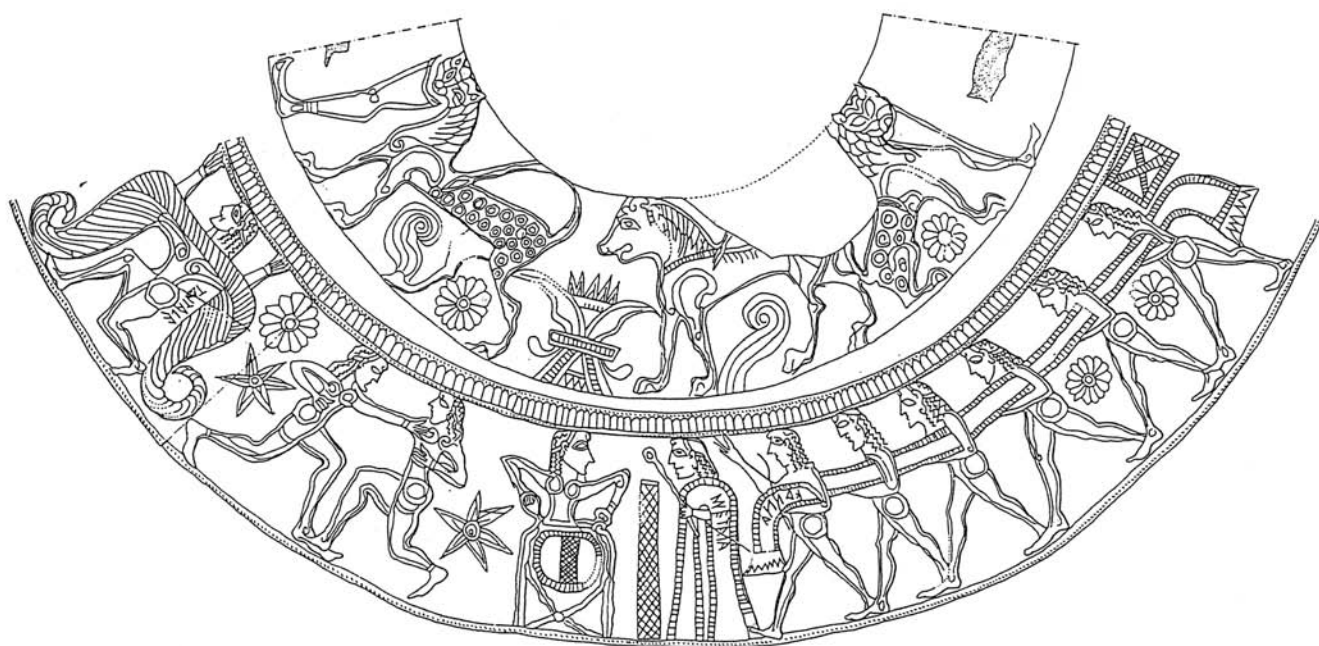


Abb. 2 Friese einer Bucchero-Olpe aus Grab 2 des Tumulus San Paolo bei Cerveteri. Cerveteri, Museo Nazionale 110976.

den Bildinhalten jedoch jegliche Bedeutung für etruskische Rezipienten abgesprochen.⁶¹ Akzeptiert wurde die Übernahme griechischer Bankettsitten und damit eine Rezeption der funktionalen Bedeutung der griechischen Keramik nicht als Bildträger, sondern als Gefäße.⁶² Lediglich im Einzelfall wird zugestanden, dass manche Bilder bewusst gewählt worden sind. Gefäße wie die François-Vase gelten als *special commissions* oder als *conscious choice* etruskischer Klienten.⁶³ Ein anderes Ergebnis ist auch über den statistischen Vergleich der Bildthemen attischer Gefäße von etruskischen und griechischen Kontexten oder der Themen der Gefäße mit denen anderer Bildcorpora kaum zu erwarten,⁶⁴ solange sich die Gegenüberstellung auf der abstrakten Ebene der mythologischen Figuren oder auch lebensweltlichen Figurentypen bewegt. Wenn zuletzt aufgrund von Untersuchungen bestimmter Ikonographien bzw. der Verbindung von Ikonographien mit Gefäßformen, die so nur aus etruskischen Kontexten bekannt sind, auf eine gezielte Produktion für diesen «Markt» geschlossen⁶⁵ und auch auf die Anpassung an eschatologische oder Jenseitsvorstellungen der Etrusker abgehoben wird,⁶⁶ setzt dies allerdings die durch spezifische historische Formationsprozesse geprägte archäologische Quellenlage den Realitäten antiker Lebenswelten gleich.

All diese Forschungen erfassen jedoch gegenüber jenen, die allein auf Aspekte der Hellenisierung zielen – «Barbaren» nehmen alles oder «Barbaren» benutzen Exotica, um im Grabritual sozialen Status auszudrücken⁶⁷ – eine wesentlich vielfältigere Rekonstruktion der antiken Lebenswelten. Betrachtet werden diese aber aus Sicht der Produzenten, die auf andere kulturelle Räume reagieren. Eine andere Perspektive wird nur die vergleichende Analyse von spezifischen Befundkontexten ermöglichen.⁶⁸ Allein die Berücksichtigung von unterschiedlichen Typen von Befunden – neben den Gräbern auch die Heiligtümer und Siedlungen Etruriens – hat ergeben, dass mit Zirkulation in sozialen Kontexten jenseits des Grabes, des «Grabsymposiums» zu rechnen ist, dass also die auf das etruskische Jenseits zielenden Interpretationen zu kurz greifen.⁶⁹ Wichtig wird sein, vermehrt die kulturellen Kontexte der Produzenten, der Rezipienten und auch der Vermittlungen zumindest idealtypisch zu rekonstruieren.⁷⁰ Voraussetzung dieser Arbeiten ist die Annahme von «different readings in differing archaeological contexts».⁷¹

Interkulturelle Kommunikation und die Konstruktion kultureller Identität

Auch für die jüngsten Beiträge zur Fragestellung griechischer, insbesondere attischer Gefäße von italisch-etruskischen Fundorten ergeben sich zweierlei Probleme.

Erstens wird, eigentlich entgegen dem Forschungsstand, von zwei homogenen, monolithisch gedachten kulturellen Einheiten ausgegangen, also von *den* Griechen und *den* Etruskern. Dabei besteht aufgrund der Quellenlage das wohl nicht zu umgehende Problem, dass für das 6./5. v. Chr. die Bilder attischer Vasen unsere Vorstellungen von der griechischen Bildwelt, die Grabfresken Tarquinias dagegen unsere Vorstellungen von der etruskischen Bildwelt dominieren. Zweitens wird Kulturtransfer in der Regel nur ausgehend von der Vorstellung einer vermeintlich festen, in der griechischen Lebenswelt geltenden Funktion der Gefäße diskutiert. In Bezug auf die Bilder werden dagegen jeweils einheitliche griechische und etruskische Rezeptionskontexte rekonstruiert, in deren Rahmen dann die *different readings* stattgefunden hätten. Ikonographien und Darstellungsweisen der Bilder, die Objekte und ihre anhand spezifischer Fundkontexte zu analysierenden Funktionen spielen dabei fast keine Rolle. Auf abstrakter Ebene werden allein die Figuren und Themen auf Vorstellungswelten bezogen, deren Rekonstruktion einen hohen interpretativen Aufwand erfordert. Damit interpretiert die archäologische Forschung Kulturtransfer auf einer Ebene, die der Althistoriker Ulrich Gotter folgendermaßen kritisiert hat: «Wenn die Evidenz für Akkulturation lediglich auf der Ebene des Austauschs von Artefakten bleibt, und nicht einmal Indizien für die Wahrnehmung von Fremdem und den Identitätsdiskurs liefert oder überhaupt nur die Beziehungen zwischen Artefakten unterschiedlicher Kulturen konstatiert werden, ohne die Ergebnisse auf die Folie «kulturellen Wandel» zu projizieren, so sind damit eigentlich keine Aussagen über Akkulturationsprozesse möglich.»⁷² Übertragen auf das hier relevante archäologische Feld heißt dies: Zwar wird Wandel durch Kulturtransfer zwischen unterschiedlichen Kulturen – die Griechen und die Etrusker – unter kulturrelativistischer (Akkulturation) oder unter kulturevolutionistischer Perspektive (Hellenisierung) anvisiert. In der Praxis wird jedoch Transfer von Elementen einer autonomen Entwicklung unterworfenen materiellen Kultur festgestellt, dieser dann auf die Ebene von Kultur als Sinnsystem projiziert und als Transfer von Elementen dieses Sinnsystems oder als Transfer von materieller Kultur mit der Einbindung in ein neues Sinnsystem interpretiert. Das verwendete Kulturkonzept ist eigentlich sektorial – Kultur wird gegen Gesellschaft gesetzt, die Rezeption wird in der Regel in Bezug auf die Eliten diskutiert –, dennoch werden die Prozesse meist holistisch verstandenen Kulturen zugeschrieben.⁷³

Mit der Forderung, Artefakte in spezifischen historischen Situationen im Rahmen des Wandels von Fremdwahrnehmung und Identitätskonstruktion zu betrachten, stellt Gotter der Archäologie hohe Forderungen für die Analyse von Kulturtransfer. Insbesondere stellt sich

dann die Frage, inwieweit in Bezug auf griechische Gefäße überhaupt von Akkulturation auf der Ebene von *den* Griechen und *den* Etruskern gesprochen werden kann, wenn in etruskischen Orten ab dem 8. Jh. v. Chr. griechische Handwerker integriert sind. Nützlich ist dafür die einschlägige, wertneutrale Definition von Akkulturation des Social Science Research Committee von 1935, auf die sich auch Gotter bezieht: «Acculturation comprehends those phenomena which result when groups of individuals having different cultures come into continuous first-hand contact, with subsequent changes in the original cultural patterns of either or both groups».⁷⁴ Diese sozialpsychologisch inspirierte Konzeption von 1935 fasste also unter Akkulturation Veränderungen von kulturellen Mustern in einer oder auch beider der in kontinuierlichem, direktem Kontakt stehenden Gruppen von Individuen mit unterschiedlichen Kulturen. Auch die vom Social Science Research Committee dann 1953 vorgelegte Neudefinition zeigt diese Differenzierung von Kultur und Gesellschaft: «The unit of analysis in acculturation studies is thus taken to be any given culture as it is carried by its particular society».⁷⁵ Gotter spricht allerdings von der «Hypothek des ethnologischen Kulturbegriffs», davon, dass «die Kolumbus-Konstellation ... der ganzen anthropologischen Methode zugrunde liegt,» und scheint *first-hand contact* auf den «ersten Kontakt» zwischen völlig Fremden zu beziehen.⁷⁶ Was Gotter damit kritisiert, betrifft aber eigentlich die archäologische Forschung. Dagegen berücksichtigt er die Erkenntnis, dass Kulturen als synchron und diachron homogene Entitäten nicht existieren. Grundlage seines dynamischen Akkulturationsmodells ohne vorgängige, objektive Entitäten sind sich konstant wandelnde Identitätsgruppen. Übertragen auf die hier relevanten Kontexte heißt dies, dass für die am Kulturaustausch beteiligten Gruppen Etruriens und Griechenlands zwischen dem 8. und 5. Jh. v. Chr. erst einmal die Fremdheit inklusive der Wahrnehmung der Fremdheit zwischen diesen Gruppen bestimmt werden muss. Zu analysieren sind damit Differenzen in Kommunikationssituationen.⁷⁷ Geht man davon aus, dass erst im Lauf des 5. Jhs. v. Chr. ein Diskurs über hellenische Kultur bei den Griechen festzustellen ist, sind Griechen und Etrusker für die archaische Zeit als Entitäten von Kulturkontakt von vorn herein ausgeschlossen. Denn, mit den Worten von Jonathan Hall: das, was heute unter «griechischer Kultur» verstanden wird, «would probably not have been recognized by the Greeks themselves – at least in the Archaic period.» Und ebenso: «there is no such thing as a singular «Greek society» in the Archaic period.»⁷⁸

Mit ähnlicher Stoßrichtung auf kulturelle Identität als soziales Konstrukt dessen, «was als eigen und was als fremd angesehen wird», hat sich ein anderer Althistoriker kritisch gegen eine bestimmte Konzeption, die «Ver-

dinglichung» der Akkulturation gewendet.⁷⁹ Egon Flaig setzt – am Beispiel von Griechen und Römern – sozial determinierte Rezeption fremder Kultur ebenfalls in enge Beziehung zur Verschiebung der Grenzen zwischen Kulturen: «Was als eigen und was als fremd angesehen wird, ist deutungsabhängig. Die Gruppe, die eine fremde Kultur rezipiert und gleichzeitig ihre kulturelle Identität reproduziert, interpretiert bestimmte Praktiken, Techniken, Symbole als fremd und als nicht fremd.»⁸⁰ Kultur ist bei Flaig als Ensemble kultureller Praktiken der Bedeutungszuschreibung definiert: «Eine Kultur verändert sich wahrnehmbar, wenn unterschiedliche kulturelle Praktiken sich auf neue soziale Felder ausweiten. Aber das bedeutet nicht, daß sie sich derjenigen Kultur annähert, die zum Differenzierungsschub die dinglichen, semantischen und performativen Elemente liefert.»⁸¹ Flaig konzipiert Kontaktsituationen, Kulturtransfer und Kulturwandel also nicht in Bezug auf vermeintlich an kulturell einheitliche ethnische Gruppen gebundene Dinge, sondern im Rahmen von Bedeutungen und sozialen Praktiken der Akteure. Nach Flaig benutzen die Akteure fremde Elemente, um sich in der eigenen Gesellschaft durchzusetzen. Jedoch verändern, differenzieren sie damit die eigene Kultur. Es geht also nicht um Angleichung an eine fremde Kultur. Etwa folgert Flaig für das Verhältnis Griechenland – Rom und einen komplett aus der hellenischen Kultur übernommenen Gebäudetyp aus der Praxis der Theateraufführungen: «Das Theater «hellenisierte» die Römer nicht, es verrömerte sie.» Ähnlich formuliert Jonathan Hall für die Chigi-Olpe: «let us assume, that the olpe was endowed with entirely new meanings within an Etruscan web of symbols. To what extent does that represent a hellenization of Etruscan culture? Is it not rather an instance of Etruscanization of Greek culture?»⁸² Noch in solchen Formulierungen verrät sich jedoch die Persistenz alter Interpretationsmuster. Nimmt man die oben zitierten Meinungen ernst, müsste man fragen: Inwieweit kann die Chigi-Olpe griechische Kultur, die Olpe im etruskischen Kontext etruskische Kultur – im Singular – repräsentieren. Dasselbe gilt für Aussagen wie: «Vessels selected by Etruria became part of Etruscan material culture» oder «Greek pots, particular Athenian pots, are as much «about» Etruria as they are «about» Athens.»⁸³ Der entscheidende Gedanke dieser Aussagen liegt jedoch darin, dass Gefäße auf Kommunikationssituationen der Rezipienten in Etrurien bezogen werden. Ganz allgemein: «Dieselben kulturellen Produkte sind nicht mehr dieselben, wenn sie in ein anderes kulturelles Bezugssystem geraten, wenn sie in einem anderen Kommunikationsrahmen auftauchen.»⁸⁴ Damit werden die griechischen Gefäße mit ihren Bildern zu Elementen der Konstruktion der kulturellen Identität der Menschen in etruskischen Städten. Griechische «Vasen», auch die François- und die Chigivase, gehören in die Bücher zur Kul-

turgeschichte Etruriens. Ihre Rolle als Medien in bestimmten sozial gebundenen Kommunikationssituationen zwischen Produzenten und Rezipienten mit spezifischen Bedingungen des Kulturtransfers ist allerdings erst noch zu erarbeiten. Die Gefäße und Gefäßbilder als Medien sind es jedoch, mit denen Wissen und Deutungen in Bewegung gesetzt werden konnten.

ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb. 1 nach: E. Böhr, Die griechischen Schalen, in: W. Kimmig (Hrsg.), *Das Kleinaspergle* (Stuttgart 1988) 176–190, Taf. 27.
 Abb. 2 nach B. Schweizer, Griechen und Phöniker am Tyrrhenischen Meer. Repräsentationen kultureller Interaktion im 8. und 7. Jh. v. Chr. in Etrurien, Latium und Kampanien (Münster u. a. 2006) 245 Abb. 10 (Adaption der Umzeichnung bei: M. Rizzo – M. Martelli, *Un incunabolo del mito greco in Etruria*, *ASAtene* 66/67, 1988/89 [1993] 7–56, Abb. 9).

ANMERKUNGEN

- Der Beitrag basiert auf Vorarbeiten, die im Rahmen meines Teilprojekts im DFG-Schwerpunktprogramm 1171: «Frühe Zentralisierungs- und Urbanisierungsprozesse» gemacht worden sind. Bedanken möchte ich mich bei Stefan Schmidt und Adrian Stähli für die Einladung zum Kolloquium, bei Stefan Schmidt und Melanie Augstein insbesondere für Hinweise zu einer früheren Fassung des Textes.
- Diese Begriffe werden selbstverständlich auch in anderen Forschungsfeldern für andere Problemlagen und historische Konstellationen verwendet. Unterschiedliche politische oder gesellschaftliche Bedingungen des Kulturkontakts ziehen aber unterschiedliche, mit den Begriffen verbundene Konzeptionalisierungen nach sich. Vgl. etwa für kulturelle Prozesse im Kontext der Ausweitung von Imperien: M. Meyer, *Akkulturationsprozesse. Versuch einer Differenzierung*, in: dies. (Hrsg.), *Neue Zeiten – Neue Sitten. Zu Rezeption und Integration römischen und italischen Kulturguts in Kleinasien* (Wien 2007) 9–18 gegenüber den Beiträgen in G. Schörner (Hrsg.), *Romanisierung – Romanisation. Theoretische Modelle und praktische Fallbeispiele* (Oxford 2005).
- Zuletzt B. Kreuzer, *Zurück in die Zukunft? «Homerische» Werte und «solonische» Programmatik auf dem Klitiaskrater in Florenz*, *ÖJh* 74, 2005, 175–198. M. Torelli, *Le strategie di Kleitias. Composizione e programma figurativo del vaso François* (Milano 2007).
- C. Isler-Kerényi, *Der François-Krater zwischen Athen und Chiusi*, in: J. Oakley – W.D. Coulson – O. Palagia (Hrsg.), *Athenian Potters and Painters. The Conference Proceedings* (Oxford 1997) 523–529; B. Schweizer, *Die «François-Vase» vom Kerameikos in Athen bis ins Grab bei Chiusi. Zur Lesung griechischer Mythenbilder im medialen und im Funktionskontext*, in: B. Schmaltz – M. Söldner (Hrsg.), *Griechische Keramik im kulturellen Kontext, Akten des Internationalen Vasensymposiums in Kiel vom 24. bis 28.9.2001* (Münster 2003) 175–178.
- Dazu umfassend programmatisch: Ch. Ulf, *Rethinking Cultural Contacts, AncWestEast* 8, 2009, 81–132. – Vgl. eine historische Rekonstruktion zu einem Objekt: E. Kistler, *Großkönigliches symbolon im Osten, exotisches Luxusgut im Westen. Zur Objektbiographie der achämenidischen Glasschale aus Ihringen*, in: R. Rollinger u. a. (Hrsg.), *Interkulturalität in der Alten Welt. Vorderasien, Hellas, Ägypten und die vielfältigen Ebenen des Kontakts* (Wiesbaden 2010) 63–95. – Zu den grundlegenden Elementen: Kontaktträger, Kontakttypen, Kontaktmedien auch A. Gilan, *Überlegungen zu «Kultur» und «Außenwirkung»*, in: M. Novák – F. Prayon – A.-M. Wittke (Hrsg.), *Die Außenwirkung des späthethitischen Raums. Gütertausch – Kulturkontakt – Kulturtransfer, Akten der zweiten Forschungstagung des Graduiertenkollegs «Anatolien und seine Nachbarn» der Eberhard-Karls-Universität Tübingen*, 20. bis 22. November 2003 (Münster 2004) 9–27, bes. 10.
- Le rayonnement des civilisations grecque et romaine sur les cultures périphériques, *Huitième Congrès International d'Archéologie Classique – Paris, 1963* (Paris 1965) z. B. mit: W. Kimmig, *Der Krieger von Hirschlanden*, ebd. 94–101.
- D. M. Pippidi (Hrsg.), *Assimilation et résistance à la culture gréco-romaine dans le monde ancien, Travaux du VI^e Congrès International d'Études Classiques – Madrid, Septembre 1974* (București – Paris 1976) mit: A. Hus, *Résistance et assimilation des Étrusques à la culture grecque*, ebd. 151–159.
- Forme di contatto e processi di trasformazione nelle società antiche, *Atti del convegno di Cortona, 24–30 maggio 1981*, *CEFAr* 67 (Pisa – Roma 1983) mit: M. Cristofani, *I Greci in Etruria*, ebd. 238–255.
- Die Akten des Internationalen Kolloquiums «Interactions in the Iron Age. Phoenicians, Greeks, and the Indigenous Peoples of the Western Mediterranean» in Amsterdam am 26. und 27. März 1992, I, *HambBeitrA* 19/20, 1995 (Mainz 1996) mit: S. Aro, *Keramikfunde als Hinweis auf die Euböer als Kulturvermittler zwischen dem Vorderen Orient und Italien*, ebd. 215–34. Vgl. auch D. Ridgway, *The Italian Early Iron Age and Greece. From Hellenization to Interaction*, *MedA* 17, 2004, 7–14.
- F. Fless – M. Treister (Hrsg.), *Bilder und Objekte als Träger kultureller Identität und interkultureller Kommunikation im Schwarzmeergebiet, Kolloquium in Zschortau/Sachsen vom 13.–15.2.2003* (Rahden 2005).
- So der Begriff «Hellenization» mit modernen Vorstellungen von Ethnizität bei: K. Lomas, *The Greeks in the West and the Hellenization of Italy*, in: A. Powell (Hrsg.), *The Greek World* (London 1995) 347–367.
- E. M. Schortman – P. A. Urban, *The Place of Interaction Studies in Archaeological Thought*, in: dies. (Hrsg.), *Resources, Power and Interregional Interaction* (New York 1992) 3–15 weisen auf wechselnde langfristige Dominanz generalisierender und individualisierender Paradigmen, mit dem Evolutionismus der zweiten Hälfte des 19. und dem Diffusionismus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, dann der «cultural ecology» bzw. *New Archaeology* der 1950er–1980er Jahre und den darauf folgenden «interaction-studies».
- Vgl. die Bände vom *World Archaeological Congress in Southampton, 1986*: D. Miller – M. Rowlands – C. Tilley (Hrsg.), *Domination and Resistance* (London 1989). T. Champion (Hrsg.), *Centre and Periphery. Comparative Studies in Archaeology* (London 1989) mit: M. Dietler, *Greeks, Etruscans, and Thirsty Barbarians. Early Iron Age Interaction in the Rhône Basin of France*, ebd. 127–141. R. D. Whitehouse – J. B. Wilkins, *Greeks and Natives in South-east Italy. Approaches to the Archaeological Evidence*, ebd. 102–126.
- M. Espagne – M. Werner, *Deutsch-französischer Kulturtransfer als Forschungsgegenstand*, in: dies. (Hrsg.), *Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand, XVIII^e et XIX^e siècle* (Paris 1988) 11–34.
- P. Jacobsthal – E. Neuffer, *Gallia graeca. Recherches sur l'hellénisation de la Provence, Préhistoire* 2. I, 1933; A. Blakey, *Demaratus. A Study in Some Aspects of the Earliest Hellenisation of Latium and Etruria*, *JRS* 25, 1935, 129–149. – Vgl. dazu: *L'Hellénisation du monde antique. Leçons faites à l'École des hautes études sociales. Bibliothèque générale des sciences sociales* 51 (Paris 1914) mit Beiträgen von A. J. Reinach und anderen. R. Cohen, *La Grèce et l'hellénisation du monde antique* 1–3 (Paris 1934/1939/1948).
- R. van Compernelle, *L'hellénisation de la Sicile antique*, *Revue de l'Université de Bruxelles* 13, 1961, 296–329. G. Vallet, *La colonisation chalcidienne et l'hellénisation de la Sicile orientale*,

- Kokalos 8, 1962, 30–51. E. de Miro, La fondazione di Agrigento e l'ellenizzazione del territorio fra i Salso e il Platani, Kokalos 8, 1962, 122–152; D. Adamesteanu, L'ellenizzazione della Sicilia ed il momento di Ducezio, Kokalos 8, 1962, 167–198; F. Benoît, Recherches sur l'hellénisation du Midi de la Gaule (Aix-en-Provence 1965); E. Langlotz, Die kulturelle und künstlerische Hellenisierung der Küsten des Mittelmeers durch die Stadt Phokaia (Köln 1966).
- 17 Zuletzt wird ›hellenization‹ auch in Bezug auf griechische *poles* verwendet. M. H. Hansen, Colonies and Indigenous Hellenised Communities, in: ders. – Th. H. Nielsen (Hrsg.), An Inventory of Archaic and Classical *Poleis* (Oxford 2004) 150–153; zu einigen ›Hellenic *Poleis*‹: «many settlements were indigenous communities which became Hellenised by acculturation» (ebd. 151). Und I. Morris, Mediterraneanization, in: I. Malkin (Hrsg.), Mediterranean Paradigms and Classical Antiquity (London – New York 2005) 30–55 bezieht ›Mediterraneanization‹ auf historische Prozesse der Verknüpfung des (intra-)mediterranen Raums.
- 18 I. Wehgartner – H. Zöllner (Red.), Luxusgeschirr keltischer Fürsten. Griechische Keramik nördlich der Alpen, Sonderausstellung des Mainfränkischen Museums Würzburg 14. Juni – 13. August 1995 (Würzburg 1995).
- 19 Zuletzt D. Krause (Hrsg.), ›Fürstensitze‹ und Zentralorte der frühen Kelten. Abschlusskolloquium des DFG-Schwerpunktprogramms 1171 in Stuttgart, 12.–15. Oktober 2009 (Stuttgart 2010); M. Kuckenburger, Das Zeitalter der Keltenfürsten. Eine europäische Hochkultur (Stuttgart 2010). Zur ›Vorgeschichte‹ des Fürstensitzmodells und kritischen Stimmen vgl. B. Schweizer, Fürstengrab und Fürstensitz. Zur Frühgeschichte zweier Begriffe in der Westhallstatt-Archäologie, in: H.-P. Wotzka (Hrsg.), Grundlegungen, Beiträge zur europäischen und afrikanischen Archäologie für Manfred K.H. Eggert (Tübingen 2006) 81–100.
- 20 Langlotz a. O. (Anm. 16) 51: «Daß aber Phokaia einen entscheidenden Anteil an der Zivilisierung des Abendlandes gehabt hat, sollte ihm nicht vergessen werden.»
- 21 Vgl. dazu jüngst noch: M. Bats, L'acculturation et autres modèles de contacts en archéologie protohistorique européenne, in: M. Szabó (Hrsg.), Celtes et Gaulois. L'Archéologie face à l'Histoire 3. Les Civilisés et les Barbares du V^e au II^e siècle avant J.-C., Actes de la table ronde de Budapest 17–18 juin 2005 (Glux-en-Glenne 2006) 29–41.
- 22 Oder hat dieses ›Ziel‹ schon erreicht: Kuckenburger a. O. (Anm. 19)
- 23 W. Kimmig, Die griechische Kolonisation im westlichen Mittelmeergebiet und ihre Wirkung auf die Landschaften des westlichen Mitteleuropa, JbRGZM 30, 1983, 5–78 schreibt über den ›geschichtlichen Prozeß‹, «der ... durch den überlegenen zivilisatorischen Impetus des hochkulturellen Südens bis nach Mitteleuropa durchschlägt, mit dem Effekt, daß die hier wohnenden Völker ... sichtbar auf eine höhere kulturelle Ebene gehoben werden» (ebd. 5). Für die ›Hellenisierung der Völker am Nordrand des Mittelmeeres‹ gelte: «daß die Neuankömmlinge bei den Einheimischen einen starken Eindruck hinterließen und daß diese bestrebt waren, das sich so plötzlich auftuende Kulturgefälle so rasch als möglich auszugleichen» (ebd. 19), während «Mitteleuropa, den frühen Hochkulturen gegenüber doch in der Situation eines ›Entwicklungslandes‹ ... mit Bewunderung und wohl auch Neid alles daran setzte, sich möglichst die gleiche Lebensqualität anzueignen.» (ebd. 61).
- 24 R. Eicht, Außerer Anstoss und innerer Wandel. Drei Thesen zur Entstehung der La-Tène-Kunst, in: M. Guggisberg (Hrsg.), Die Hydria von Grächwil. Zur Funktion und Rezeption mediterraner Importe in Mitteleuropa im 6. und 5. Jahrhundert v. Chr. Akten Internationales Kolloquium Bern 12.–13. Oktober 2001 (Bern 2004) 203–215. Ebd. 204 zu den Eliten: «Ihr ... immer aufs Neue erfüllter Wunsch, sich südliche Kulturgüter anzueignen, um sich ihrer in Nachahmung südlicher Gebräuche zu bedienen, setzt sicher mehr voraus als nur gelegentliche flüchtige Zusammentreffen dieser ›Barbarenfürsten‹ mit Repräsentanten mediterraner Kulturen. Damit überhaupt das Verlangen nach südlichem Luxusgeschirr aufkommen und die entstandene Nachfrage in so grossem Umfang befriedigt werden konnte, müssen anhaltende wechselseitige Beziehungen vorausgesetzt werden.»
- 25 Kritik dazu allgemein: Ch. Kümmel, Frühe Weltsysteme. Zentrum und Peripherie in der Archäologie (Rahden 2001). Speziell: K. Arafat – C. Morgan, Athens, Etruria and the Heuneburg. Mutual Misconceptions in the Study of Greek-barbarian Relations, in: I. Morris (Hrsg.), Classical Greece. Ancient Histories and Modern Archaeologies (Cambridge 1994) 108–134.
- 26 S. Sievers, Kontakte zu Hochkulturen, in: S. von Schnurbein (Hrsg.), Atlas der Vorgeschichte, Europa von den ersten Menschen bis Christi Geburt (Stuttgart 2009) 198–209, bes. 206f. zu Abb. 215.
- 27 D. Krause, Komos und Kottabos am Hohenasberg? Überlegungen zur Funktion mediterraner Importgefäße des 6. und 5. Jahrhunderts aus Südwestdeutschland, in: Guggisberg (Hrsg.) a. O. (Anm. 24) 193–201, bes. 199f.
- 28 I. Wehgartner, Das Symposion, in: Wehgartner – Zöllner a. O. (Anm. 18) 25–29; E. Böhr, Symposium am Ip? Funde griechischer Keramik am Nördlinger Ries, Prähistorische Zeitschrift 80, 2005, 208–222, bes. 222. – Bats a. O. (Anm. 21) 38: «Le banquet hallstattien n'est pas un *symposion* grec ou étrusque même s'il utilise les mêmes instruments». Dazu jetzt vor allem: M. Jung, Einige Anmerkungen zum Komplex des Südimports in hallstattzeitlichen Prunkgräbern, in: R. Karl – J. Leskovar (Hrsg.), Interpretierte Eisenzeiten. Fallstudien, Methoden, Theorie, Tagungsbeiträge der 2. Linzer Gespräche zur interpretativen Eisenzeitarchäologie (Linz 2007) 213–225.
- 29 E. Böhr – B. B. Shefton, Die griechische Keramik der Heuneburg, in: W. Kimmig (Hrsg.), Importe und mediterrane Einflüsse auf der Heuneburg (Mainz 2000) 1–41, bes. 22 (Böhr); 38f. (Shefton).
- 30 D. Lenz, Ausfahrt eines Kriegers, in: Wehgartner – Zöllner a. O. (Anm. 18) 66–69.
- 31 Dazu Ch. Huth, Menschenbilder und Menschenbild. Anthropomorphe Bildwerke der frühen Eisenzeit (Berlin 2003). Für Etrurien kann J. de La Genière, Les acheteurs des cratères corinthiens, BCH 112, 1988, 83–90 der Bilderwelt der korinthischen Kratere immerhin die der archaischen Terrakottaplatten der monumental Gebäude etruskischer Städte gegenüberstellen.
- 32 E. Böhr, Die griechischen Schalen, in: W. Kimmig (Hrsg.), Das Kleinaspergle (Stuttgart 1988) 176–190. – U. Schaaff, Zu den antiken Reparaturen der griechischen Schalen, ebd. 191–195, bes. 191 zu den gebrochenen Henkeln der Schalen als Zeugnis des Kottabos-Spiels.
- 33 Für manche Gefäßformen sowie ornamentale und figurliche Elemente – etwa liminale Figuren – der frühen Latène-Kunst sind mediterrane Vorbilder zu fassen. So ist die Maske auf der unteren Henkelatlasche der Latène-Schnabelkanne des Kleinaspergle den Satyrköpfen der Attaschen des etruskischen Stamnos aus demselben Grab zu vergleichen: Kimmig a. O. 92; 96. Für weitere Beispiele solcher Adaptionen zumindest: O.-H. Frey, Keltische Kunst in vorrömischer Zeit (Marburg 2007).
- 34 O.-H. Frey, ›Hallstatt und Altitalien‹. Zur Bedeutung des mediterranen Imports, in: P. Schauer (Hrsg.), Archäologische Untersuchungen zu den Beziehungen zwischen Altitalien und der Zone nordwärts der Alpen während der frühen Eisenzeit Alt Europas, Ergebnisse eines Kolloquiums in Regensburg 3.–5. November 1994 (Regensburg 1998) 265–285. F.-W. von Hase, Einige Überlegungen zum Fernhandel und Kulturtransfer in der jüngeren Hallstattzeit. Altitalien und Mitteleuropa, ebd. 285–319.
- 35 Vgl. z. B. Dietler a. O. (Anm. 13).
- 36 Arafat – Morgan a. O. (Anm. 25) 133; Kistler a. O. (Anm. 5) 64. Bats a. O. (Anm. 21) 38: «La réception d'un objet, en général isolé des son contexte, est toujours une réinterprétation dans le cadre de la culture réceptrice.»

- 37 Vgl. Blakeway a.O. (Anm. 15) oder J.D. Beazley, *Etruscan Vase-Painting* (Oxford 1947) 10: «Every phase in the assimilation of Greek civilization by the peoples of Italy is of interest ...»
- 38 Beazley a.O. 1: «The Etruscans were gifted artists, but clay vases were not their forte.» Dazu wenigstens: M. Martelli (Hrsg.), *La ceramica degli Etruschi. La pittura vascolare* (Novara 1987).
- 39 M. Cristofani, *L'arte degli Etruschi. Produzione e consumo* (Torino 1985) XXIII: «solo quando la produzione artistica si qualificherà come una delle componenti attive nella divisione del lavoro delle città-stato, la cultura figurativa del mondo greco sarà il modello di riferimento.»
- 40 Bezug und Abgrenzung zur griechischen Kunst in der älteren Forschung sind bei Cristofani a.O. 3–28 knapp behandelt.
- 41 R. Hampe – E. Simon, *Griechische Sagen in der frühen etruskischen Kunst* (Mainz 1964) XI zu «pontischen» Vasen: «daß die Etrusker eigene Kenntnis vom Wortlaut griechischer Epen hatten. Sie übernahmen nicht nur von der griechischen Kultur geprägte Bildtypen, sondern formten auch selbstständig, in unmittelbarem Anschluß an das griechische Epos Szenen, die so in der griechischen Bildkunst nicht bezeugt sind.» Seinerzeit nicht anerkannt: vgl. Hus a.O. (Anm. 7) 157f. mit der Literatur ebd. in Anm. 34.
- 42 B. Schweizer, *Die Cerveteri-Olpe*, in: ders., *Griechen und Phöniker am Tyrrhenischen Meer. Repräsentationen kultureller Interaktion im 8. und 7. Jh. v. Chr. in Etrurien, Latium und Kampanien* (Münster u.a. 2006) 240–345.
- 43 Hus a.O. (Anm. 7) 156f. oder I. Krauskopf, *Todesdämonen und Totengötter im vorhellenistischen Etrurien. Kontinuität und Wandel* (Firenze 1987) 103: «Vanth und Charun ... haben ihre Wurzeln in einem etruskischen, Tod und Jenseits betreffenden Ideenkreis, ... Den ... Anstoß zur Präzisierung dieser Dämonenfiguren – und mit ihnen der etruskischen Unterweltsbilder – gab anscheinend die griechische Jenseitsikonographie des 5. Jhs. ...»
- 44 Hus a.O. (Anm. 7) 152 f.
- 45 Cristofani a.O. (Anm. 39) XXII: «I fenomeni espressivi del mondo etrusco vanno ormai inseriti in una dinamica storica più ampia, che si concreta nel processo di acculturazione di un ambiente «nativo» nei confronti di un ambiente «esterno», quello greco. In un periodo come il nostro, nel quale la cultura occidentale interviene con i propri modelli sulle civiltà «tradizionali» la trasformazione della civiltà etrusca dallo stadio culturale dell'età del ferro a quello dell'età «urbana» fornisce un esempio ...»
- 46 Vgl. G. Nenci, *Introduction*, in: *Forme di Contatto* a.O. (Anm. 8) 1–4, bes. 1.
- 47 Meist wird unter Assimilation eine vollständige und einseitige Akkulturation verstanden. Definitionen der Kulturanthropologie haben Assimilation auch auf gesellschaftliche Prozesse festgelegt, Akkulturation auf kulturelle. Vgl. dazu H. Blum, *Überlegungen zum Thema «Akkulturation»*, in: ders. u.a. (Hrsg.), *Brückenland Anatolien? Ursachen, Extensität und Modi des Kulturaustausches zwischen Anatolien und seinen Nachbarn* (Tübingen 2002) 1–18, bes. 3. Vgl. M. Heinz, *Ethnizität und ethnische Identität. Eine Begriffsgeschichte* (Bonn 1993) zu den Anfängen der Begriffsverwendung in der amerikanischen Ethnologie (Akkulturation «farbiger» Amerikaner) und Soziologie (Assimilation «weißer» Amerikaner) in Bezug auf WASP.
- 48 Vgl. dazu Bats a.O. (Anm. 21) 31f. bzw. 39 zu Arbeiten von R. Bastide und G. Balandier bzw. N. Wachtel und S. Gruzinski. Und, obwohl nicht Etrurien betreffend: S. Gruzinski – A. Rouveret, «Ellos son como niños». *Histoire et acculturation dans le Mexique coloniale et l'Italie méridionale avant la romanisation*, *MEFRA* 88, 1976, 159–219.
- 49 Transkulturation, die als Gegenmodell zu Akkulturation entwickelte Konzeption des kubanischen Kulturtheoretikers Fernando Ortiz hat Bedeutung für die postmoderne Kulturwissenschaft. Transkulturation meint weder eine homogenisierende Mischung oder Fusion, Mestizisierung oder Akkulturation, auch nicht Hybridisierung oder Heterogenität, sondern einen Prozess, in dem Neues entsteht: Als Phasen der Transkulturation gelten Dekulturation, Akkulturation, Neukulturation. Dazu Gilan a.O. (Anm. 5) 19f.
- 50 Nenci in: *Forme di Contatto* a.O. (Anm. 8) 2f. mit Bezug auf A. Dupront, *De l'acculturation*, in: *Rapports, XII^e Congrès International des Sciences Historiques*, Vienne 29. 8–5. 9. 1965. 1. *Grand themes* (Wien 1965) 7–36 und die Diskussionen dazu: ebd. 5. *Actes* (Wien 1967) 31–62. Vgl. E. Lepore, *Per una fenomenologia storica del rapporto città – territorio in Magna Grecia*, in: *La città e il suo territorio*, *CMGr* 7, 1967 (Napoli 1970) 29–66, bes. 52–54; 64.
- 51 Dietler a.O. (Anm. 13).
- 52 Ridgway a.O. (Anm. 9).
- 53 M. Menichetti, *Archeologia del potere. Re, immagini e miti a Roma e in Etruria in età arcaica* (Milano 1994). F.-H. Massapairault, *Imagerie corinthienne et sémantique de l'image dans l'art étrusco-italique*, in: R.F. Docter – E.M. Moormann (Hrsg.), *Proceedings of the XVth International Congress of Classical Archaeology*, Amsterdam, July 12–17, 1998 (Amsterdam 1999) 253–256. C. Isler-Kerényi, *Un cratere polignoteo fra Atene e Spina*, *NumAntCl* 31, 2002, 69–88. Dies., *Images grecques au banquet funéraire étrusque*, in: *Symposium. Banquets et représentations en Grèce et à Rome*, *Pallas* 61, 2003, 39–55.
- 54 N. Spivey, *Volcanic Landscape With Craters*, *GaR* 54, 2007, 229–53, bes. 233 zu korinthischen Kratern bzw. 245.
- 55 Zusammenfassend dazu: N. Spivey, *Greek Vases in Etruria*, in: T. Rasmussen – N. Spivey (Hrsg.), *Looking at Greek Vases* (Cambridge 1991) 131–150. D. Paleothodoros, *Pourquoi les Étrusques achetaient-ils des vases attiques?* *EtCl* 70, 2002, 139–160. C. Reusser, *Vasen für Etrurien. Verbreitung und Funktionen attischer Keramik im Etrurien des 6. und 5. Jahrhunderts vor Christus* (Kilchberg 2002).
- 56 Vgl. z.B. Kreuzer a.O. (Anm. 3); K. Junker, *Symposiongeschirr oder Totengefäße? Überlegungen zur Funktion attischer Vasen des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr.*, *AntK* 45, 2002, 3–26, nur 13 Anm. 49. Mit zeitgemäßer Begründung, aber explizit anders Beazley a.O. (Anm. 37) V: «I have often noticed in Greek scholars a real dislike of the Etruscans, which I do not share. The world owes the Etruscans an immense debt for admiring, treasuring, and causing to be preserved so many masterpieces of Greek art.»
- 57 Auch wegen der Berücksichtigung der lokalen Keramik als Beispiel: L. Hannestad, *The Reception of Attic Pottery by the Indigenous Peoples of Italy. The Evidence from Funerary Contexts*, in: J.P. Crielaard – V. Stissi – G.J. van Wijngaarden (Hrsg.), *The Complex Past of Pottery. Production, Circulation and Consumption of Mycenaean and Greek pottery (Sixteenth to Early Fifth Centuries BC)*, *Proceedings of the ARCHON International Conference*, Held in Amsterdam, 8–9 November 1996 (Amsterdam 1999) 303–318. Die älteren statistischen Analysen angeführt bei V. Stissi, *Production, Circulation and Consumption of Archaic Greek Pottery (Sixth and Early Fifth Centuries BC)*, ebd. 83–113, 91–93; Paleothodoros a.O. (Anm. 55) 140.
- 58 Paleothodoros a.O. (Anm. 55) 142.
- 59 C. Isler-Kerényi, *Stamnos e stamnoidi. Genesi e funzione*, *NumAntCl* 5, 1976, 33–52. Spivey, a.O. (Anm. 55) 139–142. 144; Paleothodoros a.O. (Anm. 55) 141.
- 60 Zuletzt für second-hand: R. Osborne, *Workshop and the Iconography and Distribution of Athenian Red-figured Pottery. A Case Study*, in: S. Keay – S. Moser (Hrsg.), *Greek Art in View. Essays in Honour of Brian Sparkes* (Oxford 2004) 78–94, bes. 87; B. Bundgaard Rasmussen, *Special Vases in Etruria: First- or Secondhand?* in: K. Lapatin (Hrsg.), *Papers on Special Techniques in Athenian Vases. Proceedings of a Symposium Held in Connection with the Exhibition «The Colors of Clay»*,

- at the Getty Villa, June 15–17, 2006 (Los Angeles 2008) 215–24.
- 61 Stissi a. O. (Anm. 57) 97f. mit der Literatur.
- 62 H. Hastrup Blinkenberg, *La clientèle étrusque de vases attiques a-t-elle acheté des vases ou des images?*, in: M. C. Villanueva-Puig u. a. (Hrsg.), *Céramique et Peinture Grecques: Modes d'emploi* (Paris 1999) 439–444.
- 63 Stissi a. O. (Anm. 57) 98f. Vgl. vor allem J. de La Genière, *Quelques réflexions sur les clients de la céramique attique*, in: Villanueva-Puig u. a. (Hrsg.) a. O., 411–423, bes. 416–19; dies., *Clients, potiers et peintres*, in: dies. (Hrsg.), *Les clients de la céramique grecque, Actes du Colloque de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, Paris, 30–31 janvier 2004 (Paris 2006) 9–15; dies., *Barbares et Grecs, des vases attiques pour les morts*, in: F. Giudice – R. Panvini (Hrsg.), *Il greco, il barbaro e la ceramica attica. Immaginario del diverso, processi di scambio e autorappresentazione degli indigeni, Atti del convegno internazionale di studi*, 14–19 maggio 2001, Catania, Caltanissetta, Gela, Camarina, Vittoria, Siracusa (Roma 2010) 29–36.
- 64 Vgl. Stissi a. O. (Anm. 57) 98; R. Osborne, *Why did Athenian Pots Appeal to the Etruscans?* *World Archaeology* 33, 2001, 277–295; ders., *The Anatomy of a Mobile Culture: the Greeks, their Pots and their Myths in Etruria*, in: R. Schlesier – U. Zellmann (Hrsg.) *Mobility and Travel in the Mediterranean from Antiquity to the Middle Ages* (Münster 2004) 23–36; ders., *What Travelled with Greek Pottery?*, in: I. Malkin – C. Constantakopoulou – K. Panagopoulou (Hrsg.), *Greek and Roman Networks in the Mediterranean* (London – New York 2009) 83–93.
- 65 S. Lewis, *Shifting Images. Athenian Women in Etruria*, in: T. Cornell – K. Lomas, *Gender and Ethnicity in Ancient Italy, Accordia Specialist Studies on Italy* 6 (London 1997) 141–154; dies., *Representation and Reception. Athenian Pottery in its Italian Context*, in: J. Wilkins – E. Herring (Hrsg.), *Inhabiting Symbols. Symbol and Image in the Ancient Mediterranean* (London 2003) 175–92; dies., *Athletics on Attic Pottery. Export and Imagery*, in: V. Nørskov – L. Hannestad – C. Isler-Kerényi – S. Lewis (Hrsg.), *The World of Greek Vases* (Roma 2009) 133–48; L. Puritani, *Die Oinochoe des Typus VII. Produktion und Rezeption im Spannungsfeld zwischen Attika und Etrurien* (Frankfurt 2009).
- 66 J. P. Small, *Scholars, Etruscans, and Attic Painted Vases*, *JRA* 7, 1994, 34–58.
- 67 Spivey a. O. (Anm. 54) 229–233.
- 68 Reusser a. O. (Anm. 55) 152–176. 185–188; D. Paleothodoros, *Archaeological Context and Iconographic Analysis. Case Studies from Greece and Etruria*, in: Nørskov u. a. (Hrsg.), a. O. (Anm. 65) 45–62.
- 69 Vgl. Ch. Reusser, *La céramique attique dans les habitats étrusques; dans les sanctuaires étrusques; dans les tombes étrusques*, in: P. Rouillard – A. Verbanck-Piérard (Hrsg.), *Le vase grec et ses destins, Ouvrage réalisé à l'occasion de l'exposition «Le fabuleux destin du vase grec», Musée Royal de Mariemont, 23 mai – 28 septembre 2003* (München) 157–160. 161–165. 167–178; M. Bentz – Ch. Reusser (Hrsg.), *Attische Vasen in etruskischem Kontext. Funde aus Häusern und Heiligtümern* (München 2004); A. Maggiani, *Vasi attici figurati con dediche a divinità etrusche* (Roma 1997). Spivey a. O. (Anm. 54) 229f.
- 70 E. Rystedt, *Athens in Etruria*, in: E. Herring u. a. (Hrsg.), *Across Frontiers. Etruscans, Greeks, Phoenicians and Cypriots. Studies in Honour of David Ridgway and Francesca Romana Serra Ridgway* (London 2006) 497–506.
- 71 Die zitierte Passage bei Lewis a. O. (Anm. 65 [1997]) 142. Zum Sachverhalt früh: W. Moon, *The Priam Painter. Some Iconographic and Stylistic Considerations*, in: ders. (Hrsg.), *Ancient Greek Art and Iconography* (Madison 1983) 97–118; Spivey a. O. (Anm. 55) etwa 144–146. 148f. Zuletzt öfter, etwa: C. L. Lyons, *Nikosthenic Pyxides between Etruria and Greece*, in: J. H. Oakley – O. Palagia (Hrsg.), *Athenian Potters and Painters II* (Oxford – Oakville 2009) 166–180; A. Avramidou, *Attic Vases in Etruria. Another View on the Divine Banquet Cup by the Codrus Painter*, *AJA* 110, 2006, 565–579; dies., *The Codrus Painter. Iconography and Reception of Athenian Vases in the Age of Pericles* (London 2011) 66–70.
- 72 U. Gotter, *«Akkulturation» als Methodenproblem der historischen Wissenschaften*, in: S. Altekamp u. a. (Hrsg.), *Posthumanistische Klassische Archäologie, Kolloquium Berlin 1999* (München 2001) 255–280, bes. 280.
- 73 Vgl. die «grobe» Typologie von Kulturdefinitionen bei Gotter a. O. 258–265 mit anderen Einschätzungen. Knappe wissenschaftsgeschichtliche Behandlung von Konzeptionen von Kultur und «archäologischer Kultur» bei J. M. Hall, *Culture, Cultures and Acculturation*, in: R. Rollinger – C. Ulf (Hrsg.), *Commerce and Monetary Systems in the Ancient World. Means of Transmission and Cultural Interaction. Melammu Symposia* 5, *Oriens et Occidens* 6 (Stuttgart 2004) 35–50.
- 74 R. Redfield – R. Linton – R. Herskovitz, *Memorandum for the Study of Acculturation*, *American Anthropologist* 38, 1936, 149–52, bes. 149.
- 75 L. Broom – B. J. Siegel – E. Z. Vogt – J. B. Watson, *Acculturation. An Exploratory Formulation*, *American Anthropologist* 56, 1954, 973–1002, bes. 974f. Allerdings wurde hier Kultur auch systemisch gedacht: «Acculturation may be defined as culture change that is initiated by the conjunction of two or more autonomous cultural systems.» Als «unilateral approximation of one culture in the direction of the other» wurde ebd. 988 Assimilation definiert.
- 76 Gotter a. O. (Anm. 72) 283 (innerhalb der Diskussion) und 269, mit einer Auswahl kritischer Stimmen aus der Ethnologie (!) zu dieser «Hypothek» ebd. in Anm. 67.
- 77 Gotter a. O. (Anm. 72) 269 bzw. 276f.
- 78 Hall a. O. (Anm. 73) 42f.
- 79 E. Flaig, *Über die Grenzen der Akkulturation. Wider die Verdinglichung des Kulturbegriffs*, in: G. Vogt-Spira – B. Rommel (Hrsg.), *Rezeption und Identität. Die kulturelle Auseinandersetzung Roms mit Griechenland als europäisches Paradigma* (Stuttgart 1999) 81–112, bes. 92 argumentiert semiotisch: «Was das Zeichen zum Zeichen macht, ist das Signifikat, welches nicht am Zeichenträger haftet, sondern ihm durch kulturelle Konvention zugesprochen wird.» Dagegen gilt jedoch: Was das Zeichen zum Zeichen macht, ist der Zusammenhang von Signifikant und Signifikat.
- 80 Flaig a. O. 81.
- 81 Flaig a. O. 94 bzw. 97 (das Zitat).
- 82 Hall a. O. (Anm. 73) 44. Ebd. aber auch: «I am not entirely convinced, that the Etruscans would have experienced so much difficulty in «reading» the symbolism of the Chigi vase, in which case one is entitled to question the validity of drawing a cultural boundary across a shared symbolic universe.»
- 83 Arafat – Morgan a. O. (Anm. 25) 133 bzw. Lewis a. O. (Anm. 65 [1997]) 141.
- 84 Flaig a. O. (Anm. 79) 92.

Vedere il vaso attico: costruzione del quadro di riferimento delle forme dal 635 al 300 a. C.

Filippo Giudice, Rossano Scicolone, Sebastiano Luca Tata

In un articolo pubblicato nella miscellanea di studi in onore di Giuseppe Giarrizzo affrontavo il problema degli *import ed export models* nella ceramica attica.¹ Rimandando a quello per un'esposizione analitica, a partire dalle opposte tesi di Henry Metzger e di John Davidson Beazley, esso può far capo a due recenti pubblicazioni, una di Jan Bažant,² l'altra di François Lissarrague³ e inoltre ad un mio contributo presentato al convegno organizzato nel 1996 dall'École Française de Rome.⁴

Bažant negava categoricamente la relazione tra produzione e committenza esterna; Lissarrague, criticando l'automatismo tra soggetti iconografici ed aree geografiche sostenuto da Franz Brommer,⁵ proclamava che i non-Atenesi compravano forme e non soggetti; io, infine, spiegavo la fortuna iconografica di certi soggetti – raffigurati nel periodo delle guerre persiane – con i prodigi che si verificavano in quel periodo, descritti puntualmente da Erodoto e, nello stesso tempo, con la volontà di Atene di inviare in Occidente, in tempo reale, messaggi dettati dalla paura per l'esito incerto della guerra e dalla fede negli dei e negli eroi della Grecia.

A ben riflettere il problema dei soggetti si intreccia in realtà con quello delle forme, vale a dire con quello del rapporto tra quanto veniva prodotto dagli Ateniesi per il mercato interno e quanto, invece, per il mercato esterno; tra quanto era frutto delle idealità della *polis* che produceva queste forme vascolari e le immagini ivi raffigurate, e quanto era rivolto alle idealità dei mercati e delle popolazioni esterne verso cui questi vasi venivano esportati già a partire dagli inizi del VI secolo a. C. Proprio in questo periodo la ceramica attica varcava gli stretti confini del golfo Saronico e veleggiava verso i mercati orientali, l'Egitto soprattutto, e quindi, man mano, verso quelli occidentali, principalmente l'Etruria.

A quel punto il problema del viaggio dei vasi s'intrecciava necessariamente con il viaggio delle immagini che, nell'VIII e nel VII secolo a. C., venivano prodotte solo per una clientela interna e sulla scia delle idealità della *polis* che le produceva, e successivamente, dal VI secolo a. C., anche per quella clientela esterna di cultura non più

solo greca, ma libica, egizia, tracia, scitica, fenicia – per quanto riguarda il vicino e medio Oriente – e – per l'Occidente – magno-greca, etrusca, punica, iberica, celtica e così via. Se, pertanto, le forme esportate parlavano un linguaggio universale perché legate per la loro specifica conformazione alle esigenze dei vivi o al culto dei morti, le immagini raffigurate, al contrario, rischiavano di non essere capite o peggio ancora fraintese.

A questo punto, per lo studioso moderno, si apriva, e si apre tuttora, il dilemma – cui ho fatto cenno all'inizio della relazione – se gli Ateniesi, a partire dal VI secolo a. C., abbiano continuato a produrre immagini per se stessi e secondo le proprie idealità, o pur anco per il mondo a cui i propri vasi erano destinati, mondo che si espande sempre di più tra il VI secolo a. C. e il V secolo a. C. Quest'ultimo è il periodo che vede quasi il monopolio culturale della ceramica figurata attica, sino a verso il IV secolo a. C., allorquando Atene, pesantemente sconfitta sia nell'area continentale che in quella occidentale, cerca di selezionare nuovi mercati di esportazione, essendo quelli principali del secolo precedente, Sicilia, Magna Grecia ed Etruria tirrenica, completamente perduti. Da quel momento i ceramisti ateniesi devono decidere quali forme valesse la pena produrre e quali soggetti convenisse raffigurare.

Il problema appare senza dubbio complesso ed è legato, in ogni caso, primariamente alla distribuzione delle forme e secondariamente alla circolazione delle immagini. Nel convegno di Atene del 2007 il nostro gruppo, partendo dal quadro di riferimento Beazley, ha tentato di tracciare per grandi linee la fortuna dei soggetti all'interno della produzione globale ateniese (*Tav. I, 2*) sia complessivamente, sia per singoli venticinquenni, in modo da ottenere un quadro di riferimento utile per la valutazione della fortuna dei soggetti all'interno della produzione globale ateniese e in vista di una futura analisi della predilezione delle varie forme nelle diverse aree mediterranee.⁶

Pertanto, per questo convegno, ci è sembrato importante estendere l'analisi alle forme ricavabili dal «quadro

di riferimento Beazley» in due direzioni, quella relativa alla produzione globale e quella relativa al mercato interno e rimandare ad un successivo contributo lo studio analitico della fortuna delle forme nei singoli mercati di esportazione, a partire dall'ultimo quarto del VII fino alla fine del IV secolo a. C. (*Tav. I, 3*).

Questa impostazione ci permetterà di capire se la preferenza per le singole forme in ciascuna regione sia stata il frutto di una «speciale richiesta», o, al contrario, il risultato della scelta produttiva ateniese.

Per ragioni di spazio e di tempo cercheremo di mostrare i primi risultati della relazione tra le varie forme prodotte ad Atene e quelle utilizzate nel mercato interno e, sinteticamente, in alcune aree di esportazione (Nord Africa, Rodi, Mar Nero per le regioni orientali; Sicilia, Etruria tirrenica, penisola iberica per quelle occidentali).

Partendo dal grafico, elaborato con la collaborazione di R. Scicolone e di S.L. Tata, sulla base dei circa 35 000 vasi Beazley relativi alla ceramica attica figurata prodotta durante tre secoli, iniziamo ad analizzare l'ultimo venticinquennio del VII secolo a. C.

625–600 a. C.

La produzione dell'ultimo quarto del VII secolo a. C. corrisponde ad una percentuale molto bassa: 0,17% (*Tav. I, 1*). La ceramica attica esce sporadicamente dall'Attica e la sua distribuzione è circoscritta all'area del golfo Saronico, ad Egina in particolare; unica eccezione è un'anfora rinvenuta in Etruria tirrenica. Prevalgono i crateri, seguiti dalle anfore, e, a distanza, dalle *lekanides*. Produzione e mercato interno sostanzialmente coincidono, essendo le provenienze dal mercato esterno sparutissime.

600–575 a. C.

Passando al primo quarto del VI secolo a. C. la produzione lievita sensibilmente rispetto al venticinquennio precedente, raggiungendo la percentuale del 2,3% (*Tav. I, 1*).

In realtà, solo sotto l'arcontato di Solone l'attività artigianale si consolida e da questo momento in poi è possibile tracciare un quadro distributivo che sembra privilegiare l'area nord-africana orientale, egizia in particolare. Nella produzione globale prevalgono le *lekanides*, seguite dalle *kylikes*; nel mercato interno, al contrario, le *lekanides*, seguite a distanza da anfore, *oinochoai*, crateri e piatti. Differenziato appare il panorama delle forme nelle altre regioni.⁷

575–550 a. C.

Nel venticinquennio successivo, nonostante le *staseis* seguite all'esilio volontario di Solone in Egitto, la produzione si mantiene costante, raggiungendo la percentuale del 2,5% (*Tav. I, 1*). La *lekanis* sembra sparire nella produzione globale, mentre la *kylix* balza al primo posto, se-

guita dall'anfora. Di tutte le altre forme sono noti solo sparutissimi esemplari. Mai più si registrerà, come in questo periodo, la specializzazione a due sole forme (*kylix* ed anfora) e su questo fenomeno si dovrà necessariamente riflettere.

Quasi sulla stessa linea appare il mercato interno, che conferma al primo posto le *kylikes*, al secondo posto le anfore, al terzo le *loutrophoroi*, e quindi, a seguire, pissidi e crateri. Diverso appare il quadro delle esportazioni verso le regioni esterne.⁸

550–525 a. C.

La produzione lievita fortemente nel terzo venticinquennio del VI secolo a. C., raggiungendo con 2655 vasi la percentuale dell'8% (*Tav. I, 1*).

Questo periodo, che possiamo far coincidere con la tirannide di Pisistrato, registra, grazie all'aumento della produttività del Ceramico, una maggiore presenza nei mercati di arrivo.

Contrariamente al periodo precedente, l'anfora balza al primo posto (con 853 esemplari) e la forma della *kylix* scende al secondo (con 679 es.) mentre altre forme cominciano ad emergere: la *lekythos* (con 311 es.), lo *skyphos* (con 221 es.) e la *oinochoe*.

Il mercato interno privilegia, invece, la forma della *kylix*, della *lekythos* e dell'anfora; quello esterno appare variegato.⁹

525–500 a. C.

Nell'ultimo quarto del VI secolo a. C., periodo che segna il passaggio dalla tirannide dei Pisistratidi alle riforme democratiche di Clistene, si registra quasi un raddoppio della produzione globale rispetto al venticinquennio precedente (5152 vasi contro 2655), che raggiunge la percentuale del 15% (*Tav. I, 1*).

Al primo posto balza la *kylix*, seguita dall'anfora e, ad una certa distanza, dalla *lekythos*, ed ancora, a scalare, dall'idria e dall'*oinochoe*.

Anche il mercato interno privilegia in maniera netta le *kylikes*, mette al secondo posto le *lekythoi*, ma stranamente ignora quasi del tutto l'anfora. Il mercato esterno adotta un comportamento differenziato.¹⁰

500–475 a. C.

Nel primo quarto del V secolo a. C., contrariamente a quanto ci si aspetterebbe, la produzione aumenta ulteriormente, raggiungendo la percentuale del 26% (*Tav. I, 1*). Le guerre Persiane sembrano quindi non ostacolare l'attività produttiva del Ceramico ateniese ma, al contrario, agire da stimolo per l'espansione e il rafforzamento verso i mercati occidentali, Sicilia ed Etruria in particolare.

È stato da me ampiamente sottolineato come, con l'avvento del nuovo secolo, la distribuzione delle forme della ceramica attica appaia notevolmente rivoluzionata specie

nelle sopraccitate regioni occidentali dove, dopo la conquista dell'Egitto da parte di Cambise e come conseguenza dell'aspirazione dei Persiani al controllo della Libia e dell'intera costa nord-africana, l'utilizzazione della rotta mediterranea meridionale risulta alquanto precaria e sporadica.¹¹

Col depotenziamento della rotta africana, l'attraversamento dello Stretto di Messina appare pressoché l'unica via alternativa per il rifornimento dei mercati della Sicilia, dell'Etruria e di altri mercati occidentali. E proprio da questo momento lo Stretto, che era sempre stato gestito liberalmente dalle città calcidesi di Reggio e Zancle, cade sotto il controllo dei tiranni di Siracusa che ne rendono oneroso e problematico l'attraversamento. Non è un caso che gli Ateniesi comincino quindi a privilegiare la rotta adriatica per il rifornimento dei mercati etruschi sia padani che tirrenici, via Etruria interna. Per converso, la rotta ionico-tirrenica, che prevedeva l'attraversamento dello Stretto di Messina, diventa esclusivo appannaggio dei Siracusani che si assumono il ruolo di intermediari nel rifornimento delle merci attiche destinate alla Sicilia ed all'area campana (sia greca che anellenica). Proprio da questo momento è possibile infatti documentare una rotta delle *kylikes* per il rifornimento di tutta l'area etrusca, ed una rotta delle *lekythoi* per il rifornimento della Sicilia.¹² Non è un caso quindi, che le due forme, *lekythoi* e *kylikes*, appaiano in cima alla produzione attica del primo quarto del V secolo a. C., mentre a notevole distanza seguono anfore, *oinochoai*, *skyphoi* e, in coda, sparutissime, le altre tipologie vascolari.

Nel mercato interno, assolutamente prediletta è invece la forma della *lekythos* che troviamo in Atene ed Attica con circa 600 esemplari, mentre della *kylix* si registrano solo 200 esemplari; meno richiesti paiono gli *skyphoi* (più di 100 esemplari), o i crateri (meno di 100 esemplari). La forma della *lekythos* deve la sua fortuna alle guerre persiane poiché viene utilizzata quale corredo funerario nelle tombe dei caduti, come mostra chiaramente il tumulo di Maratona.¹³

475-450 a. C.

Nel venticinquennio del V secolo a. C. successivo alle guerre persiane e dominato dalla figura di Cimone, la produzione globale, anche se in leggero calo rispetto al periodo precedente, si mantiene molto alta raggiungendo la percentuale del 24% (*Tav. I, 1*).

Le *kylikes* si attestano al primo posto (2599 esemplari), le *lekythoi* al secondo (2298 es.), i crateri, a notevole distanza, al terzo (869 es.).

Fortuna diversa hanno queste forme nel mercato interno. Qui rimane prevalente la *lekythos*, anche se negli anni successivi alla vittoria degli Ateniesi sui Persiani il numero delle *lekythoi* diminuisce drasticamente (si passa da circa 600 del momento bellico ai circa 250 del periodo

cimoniano); va ricordata la straordinaria fortuna contemporanea della *loutrophoros* che, pressoché inesistente nel venticinquennio precedente, raggiunge lo straordinario numero di 158 esemplari. Il terzo posto è occupato dalle *kylikes*, il quarto dai crateri. Differenziato, al solito appare il mercato esterno.¹⁴

450-425 a. C.

La produzione globale diminuisce fortemente nel periodo pericleo (percentuale del 13%). Essa scende dagli 8532 vasi del periodo cimoniano ai 4448 di questo periodo e risulta, quindi, sostanzialmente dimezzata (*Tav. I, 1*). Il fenomeno è stato da me connesso, da una parte con le grandi opere promosse dallo statista ateniese, le quali hanno certamente sottratto manodopera al quartiere ceramico e, dall'altra, alla sua politica di espansione del commercio attico in occidente. Questa politica ha verosimilmente favorito il ritorno dei ceramografi magno-greci che lavoravano nel Ceramico ateniese, nella loro patria di origine, dove essi mettono a frutto l'esperienza acquisita, impiantando nuove officine ceramiche.¹⁵

All'interno di questo fenomeno, particolare fortuna ha una forma che per la prima volta celebra la propria popolarità su tutte le altre: mi riferisco al cratere che in questo periodo supera il numero di 1000 esemplari contro gli 858 della *lekythos* ed i 526 della *kylix*.

Il mercato interno invece, continua ad accordare, come nel periodo precedente, il favore alla *lekythos* ed alla *loutrophoros*. Questo, com'è noto, è il momento di massima fortuna per la *lekythos* funeraria a fondo bianco, che domina nelle necropoli di Atene e dell'Attica e che attinge capolavori assoluti quali l'imponente vaso di Berlino con il vecchio ed il guerriero davanti alla stele. Sempre in questo periodo l'aristocrazia ateniese, alla quale le leggi democratiche¹⁶ proibiscono di innalzare *kouroi* di marmo a memoria dei propri eroi, reintroduce, mascherandola, la propria ideologia nella decorazione delle *lekythoi*. Al terzo posto sta il cratere, ed al quarto la *kylix*, mentre le altre forme appaiono poco rappresentate. Nei mercati esteri, differenziato appare il quadro distributivo.¹⁷

425-400 a. C.

Contrariamente al periodo delle guerre Persiane, che vede un aumento del numero di vasi, la guerra del Peloponneso è alla base del tracollo della produzione vascolare ateniese (la percentuale è, infatti, del 4%). La quantità dei vasi prodotti scende dai 4448 esemplari del periodo pericleo, a 1306 (*Tav. I, 1*). La forma dominante è la *lekythos*, principalmente nella sua variante «ariballica». Ad essa seguono, a distanza, *kylikes*, *oinochoai*, crateri ed idrie. Tutte le altre forme, compresa la *loutrophoros*, scendono a livelli minimi.

Particolarmente drammatica appare la quantità delle forme registrate ad Atene ed Attica: la *squat-lekythos*,

forma misera riservata per eccellenza al corredo funerario (si ricordi l'espressione usata da Aristofane relativa alle oche dipinte dai ceramografi su questa tipologia vascolare¹⁸), sovrasta su tutte le altre e persino sulla *loutrophoros* che aveva goduto di grande fortuna nei due venticinquenni precedenti.¹⁹

IV secolo a. C.

Siamo al terzo secolo di produzione di ceramica attica figurata. Questo secolo, come si è ribadito nel convegno di Kiel,²⁰ è tutto da riscrivere: risulta ancora difficile stimare la produzione dei vasi per il secolo successivo al tracollo di Atene (fine del V sec. a.C.). Gli istogrammi pubblicati in quel convegno evidenziano tuttavia con chiarezza, come la quantità di vasi registrati nelle liste Beazley (*Tav. I, 1*) sia molto inferiore a quella da noi raccolta e che, all'interno del progetto *Post-Paralipomena*, presenteremo in un volume di prossima pubblicazione. La lettura dell'istogramma della produzione globale è comunque interessante. In questo secolo, a prescindere dalla suddivisione in quarti di secolo a cui stiamo lavorando, risorge la varietà delle forme vascolari che sembrava irrimediabilmente perduta durante la guerra del Peloponneso, in cui, a parte le «*squat-lekythoi*», si contano poche, anche se pregevoli, ceramiche (ad esempio i vasi del pittore di *Meidias*). Balza al primo posto il cratere, a cui seguono la *kylix*, la *oinochoe*, la *pelike* e la *lekanis*. Coppe e *lekanides* prevalgono invece nel mercato interno, seguite da anfore ed anfore panatenaiche, mentre le altre forme ricorrono più numerose nei mercati esteri. *Pelikai* e crateri prevalgono nel Nord-Africa, *oinochoai* e crateri a Rodi, *pelikai* nel Mar Nero, *kylikes* e crateri in Iberia. Pressoché nulla è la presenza di ceramica attica in Sicilia (qui sono registrati appena tre crateri). Qualche vaso in più si registra in Etruria tirrenica, certamente proveniente dall'area padana, notoriamente uno dei tre più importanti mercati del IV secolo a. C.

In tema col titolo di questo convegno, concludiamo il nostro discorso mettendo in rapporto la distribuzione delle forme con quella dei soggetti.

Appare evidente dall'impostazione della relazione come il rapporto tra produzione e distribuzione sia alquanto stretto: il rifornimento dei mercati sia orientale che occidentale dipende sia dall'offerta ateniese che dalla domanda dei diversi mercati. Talvolta prevale la prima, talvolta la seconda; ma spesso s'inserisce un terzo elemento che ha un peso non inferiore ai primi due: mi riferisco alla mediazione dei mercanti.

Se per i mercati più importanti il binomio domanda-offerta è quello prevalente, il peso dei vettori e degli intermediari appare invece significativo nei mercati minori, dove spesso l'offerta è vincolata alle tipologie che le navi trasportano per i mercati maggiori.

La possibilità di scelta in questo caso è limitata sia per quanto riguarda le forme che, conseguentemente, per i soggetti: essa necessariamente è vincolata a quello che Atene produce o a quello che i mercati maggiori richiedono.

Ma torniamo al caso in cui tra Atene ed i principali mercati di arrivo esiste una precisa scelta di forme e, in subordine a queste, di soggetti: in questo caso appare fondamentale quello che le fonti tramandano sulle singole città, e non solo sulle macro-aree. Significativo, per esempio, è lo studio sulle importazioni di ceramica attica a Crotona, presentato nel convegno di Amsterdam di qualche anno fa, in cui è possibile cogliere una precisa connessione tra ideologia pitagorica e scelta dei soggetti:²¹ i temi raffigurati sono pochi ed appaiono fortemente caratterizzati e legati alle idee filosofiche di Pitagora, arrivato da Samo in Magna Grecia (donne, sport, guerra, *Nike*, Apollo, Dioniso, Eracle, sirene, sfingi).

E che questo non sia casuale appare dai ceramografi, dalle forme e dai temi documentati nella ceramica attica della vicina Locri, la quale, nell'ultimo quarto del VI secolo a. C., sembra sostituire Taranto nel significativo ruolo di intermediario del commercio attico verso l'Etruria tirrenica.

Una volta operata la scelta delle forme, è molto probabile che l'acquirente si sia orientato nella scelta dei soggetti – si badi bene, anche a prescindere dalle forme – verso quelli che meglio si avvicinavano alle proprie idealità collettive.

Cogliere questo elemento è più difficile ma – come il caso di Crotona mostra – esso appare direttamente collegato a quello che sulle singole città possiamo desumere dalle fonti. In un recente studio sulle ceramiche attiche di Camarina, per esempio, è possibile cogliere nella scelta delle ceramiche figurate il dilemma e l'indecisione tra temi della pace e temi della guerra: temi che rispecchiano la situazione politica nel momento in cui Camarina doveva scegliere tra l'alleanza di Atene e quella di Siracusa, o, piuttosto, la neutralità.²²

Purtroppo non sempre c'è un rapporto diretto tra i temi proposti dalla città che produce e quelli della città che compra. Tra le due entità se ne inserisce una terza, quella dell'intermediario che trasporta i vasi e delle rotte di distribuzione da lui utilizzate. Spesso vasi destinati ad una località vengono sbarcati in un'altra, che si trova lungo la medesima rotta. È stato possibile verificarlo sulla base dei cosiddetti «vasi gemelli». È il caso, per esempio, delle forme con gli stessi soggetti sbarcate in località diverse, ma collocate sulla stessa rotta. Si vedano per esempio le *kylikes* con la figura di Semele in groppa ad un cavallo rinvenute sia a Locri Epizefiri che a Camarina; oppure due *lekythoi* dello stesso ceramografo con soggetti che se accostati compongono un'unica scena (per esempio in una un satiro e nell'altra una menade) e ritro-

vate in località diverse, ma sulla stessa rotta. Emblematico al riguardo il caso di due *lekythoi* del pittore di Klügmann, raffiguranti una Artemide con l'arco e l'altra Ifigenia sull'altare (Fig. 1). A destra di Artemide è una palma e la stessa palma è raffigurata a sinistra di Ifigenia. Affiancando le due *lekythoi* e facendo coincidere il fusto della palma, questa appare al centro con Artemide da una parte e Ifigenia dall'altra. La fortuna ed il caso hanno voluto che entrambe le *lekythoi* raggiungessero la stessa località, Selinunte, nel lontano Occidente.²³

Pertanto, volendo chiudere il discorso con una frase ad effetto: per la distribuzione delle forme e per la scelta dei soggetti non bisogna guardare solo a Giano bifronte (rapporto tra produzione e committenza) ma ad Ecate tricolore (produzione, committenza e rotta di distribuzione). Questo triplice punto di vista potrà forse aiutare a rintracciare una soluzione al quesito degli «export and import models», presentato all'inizio della relazione.

F. G.²⁴



Fig. 1 Vasi «gemelli» del pittore di Klügmann. Palermo, Collezione Mormino 882 e 2690.

Tabelle analitiche

1. Produzione globale 625–500 a. C.

625–600 a. C.	61 vasi: 59 con prov. + 2 senza prov.	Crateri (20: 19 con prov. + 1 senza prov.)	Anfore (15 con prov.)	<i>Lekanides</i> (8 con prov.)	<i>Pinakes</i> (1 con prov.)	<i>Louterion</i> (1 con prov.)	
600–575 a. C.	829 vasi: 585 con prov. + 244 senza prov.	<i>Lekanides</i> (143: 109 con prov. + 34 senzap rov.)	<i>Kylikes</i> (113: 88 con prov. + 25 senzap rov.)	<i>Oinochoai</i> (102: 75 con prov. + 27 senzap rov.)	Anfore (93: 61 con prov. + 32 senzap rov.)	Crateri (41: 30 con prov. + 11 senza prov.) Piatti (41: 36 con prov. + 5 senza prov.)	Altre forme
575–550 a. C.	878 vasi: 504 con prov. + 374 senza prov.	<i>Kylikes</i> (390: 256 con prov. + 134 senza prov.)	Anfore (270: 102 con prov. + 168 senza prov.)	<i>Hydriai</i> (38: 18 con prov. + 20 senzap rov.)	Crateri (11 con prov. + 9 senza prov.)	Pissidi (19: 12 con prov. + 7 senza prov.)	Altre forme
550–525 a. C.	2655 vasi: 1358 con prov. + 1297 senza prov.	Anfore (853: 382 con prov. + 471 senza prov.)	<i>Kylikes</i> (679: 356 con prov. + 323 senza prov.)	<i>Lekythoi</i> (311: 144 con prov. + 167 senza prov.)	<i>Skyphoi</i> (221: 110 con prov. + 111 senza prov.)	<i>Oinochoai</i> (126: 74 con prov. + 52 senzap rov.)	Altre forme
525–500 a. C.	5151 vasi: 2465 con prov. + 2686 senza prov.	<i>Kylikes</i> (1756: 821 con prov. + 935 senza prov.)	Anfore (986: 470 con prov. + 516 senza prov.)	<i>Lekythoi</i> (918: 419 con prov. + 499 senza prov.)	<i>Hydriai</i> (343: 181 con prov. + 162 senza prov.)	<i>Oinochoai</i> (339: 153 con prov. + 186 senza prov.)	Altre forme

2. *Produzione globale 500–300 a. C.*

500–475 a. C.	9580 vasi: 4603 con prov. + 4977 senza prov.	<i>Lekythoi</i> (2863: 1417 con prov. + 1446 senza prov.)	<i>Kylikes</i> (2646: 1054 con prov. + 1592 senza prov.)	Anfore (831: 333 with prov. + 498 without prov.)	<i>Oinochoai</i> (681: 339 con prov. + 342 senza prov.)	<i>Skyphoi</i> (562: 366 con prov. + 196 senza prov.)	Altre forme
475–450 a. C.	8532 vasi: 3955 con prov. + 4577 senza prov.	<i>Kylikes</i> (2599: 928 con prov. + 1671 senza prov.)	<i>Lekythoi</i> (2298: 948 con prov. + 1350 senza prov.)	Crateri (869: 574 con prov. + 295 senza prov.)	Anfore (476: 248 con prov. + 228 senza prov.)	<i>Skyphoi</i> (338: 191 con prov. + 147 senza prov.)	Altre forme
450–425 a. C.	4448 vasi: 2374 con prov. + 2074 senza prov.	Crateri (1011: 580 con prov. + 431 senza prov.)	<i>Lekythoi</i> (858: 423 con prov. + 435 senza prov.)	<i>Kylikes</i> (526: 259 con prov. + 267 senza prov.)	<i>Pelikai</i> (439: 191 con prov. + 248 senza prov.)	<i>Hydriai</i> (331: 176 con prov. + 155 senza prov.)	Altre forme
425–400 a. C.	1306 vasi: 753 con prov. + 553 senza prov.	<i>Lekythoi</i> (537: 237 con prov. + 300 senza prov.)	<i>Kylikes</i> (187: 86 con prov. + 101 senza prov.)	<i>Oinochoai</i> (176: 143 con prov. + 33 senzap rov.)	Crateri (88: 67 con prov. + 21 senzap rov.)	<i>Hydriai</i> (61: 45 con prov. + 16 senzap rov.)	Altre forme
IV sec. a. C.	2005 vasi: 1253 con prov. + 752 senza prov.	Crateri (611: 305 con prov. + 306 senza prov.)	<i>Kylikes</i> (324: 214 con prov. + 110 senza prov.)	<i>Oinochoai</i> (277: 207 con prov. + 70 senzap rov.)	<i>Pelikai</i> (274: 182 con prov. + 92 senzap rov.)	<i>Lekanides</i> (112: 97 con prov. + 15 senzap rov.)	Altre forme

S. L. T.

3. *Mercato interno 625–300 a. C.*

625–600 a. C.	Atene/Attica (53 vasi)	Crateri (17)	Anfore (13)	<i>Lekanides</i> (8)	<i>Pinakes</i> (1)		
600–575 a. C.	Atene/Attica (306 vasi)	<i>Lekanides</i> (71)	Anfore (36)	<i>Oinochoai</i> (34)	Crateri (22) Piatti (22)	<i>Kylikes</i> (13)	Altre forme
575–550 a. C.	Atene/Attica (156 vasi)	<i>Kylikes</i> (46)	Anfore (15)	<i>Loutrophoroi</i> (12)	Pissidi (10)	Crateri (7)	Altre forme
550–525 a. C.	Atene/Attica (322 vasi)	<i>Kylikes</i> (51)	<i>Lekythoi</i> (33)	Anfore (31)	Piatti (28)	<i>Oinochoai</i> (24) <i>Skyphoi</i> (24)	Altre forme
525–500 a. C.	Atene/Attica (506 vasi)	<i>Kylikes</i> (210)	<i>Lekythoi</i> (105)	<i>Oinochoai</i> (28)	Piatti (22)	<i>Pinakes</i> (21)	Altre forme
500–475 a. C.	Atene/Attica (1289 vasi)	<i>Lekythoi</i> (589)	<i>Kylikes</i> (202)	<i>Skyphoi</i> (126)	Crateri (77)	<i>Oinochoai</i> (34)	Altre forme
475–450 a. C.	Atene/Attica (810 vasi)	<i>Lekythoi</i> (261)	<i>Loutrophoroi</i> (158)	<i>Kylikes</i> (106)	Crateri (49)	<i>Skyphoi</i> (40)	Altre forme
450–425 a. C.	Atene/Attica (556 vasi)	<i>Lekythoi</i> (158)	<i>Loutrophoroi</i> (118)	Crateri (73)	<i>Kylikes</i> (46)	<i>Hydriai</i> (24)/ <i>Oinochoai</i> (24)	Altre forme
425–400 a. C.	Atene/Attica (215 vasi)	<i>Lekythoi</i> (112)	<i>Loutrophoroi</i> (18)	Crateri (14)	<i>Oinochoai</i> (12)	Pissidi (10)	Altre forme
IV sec. a. C.	Atene/Attica (185 vasi)	<i>Kylikes</i> (69)	<i>Lekanides</i> (41)	Anfore (33)	Anfore «pana- tenaiche» (13)	<i>Pelikai</i> (6)	Altre forme

R. S.

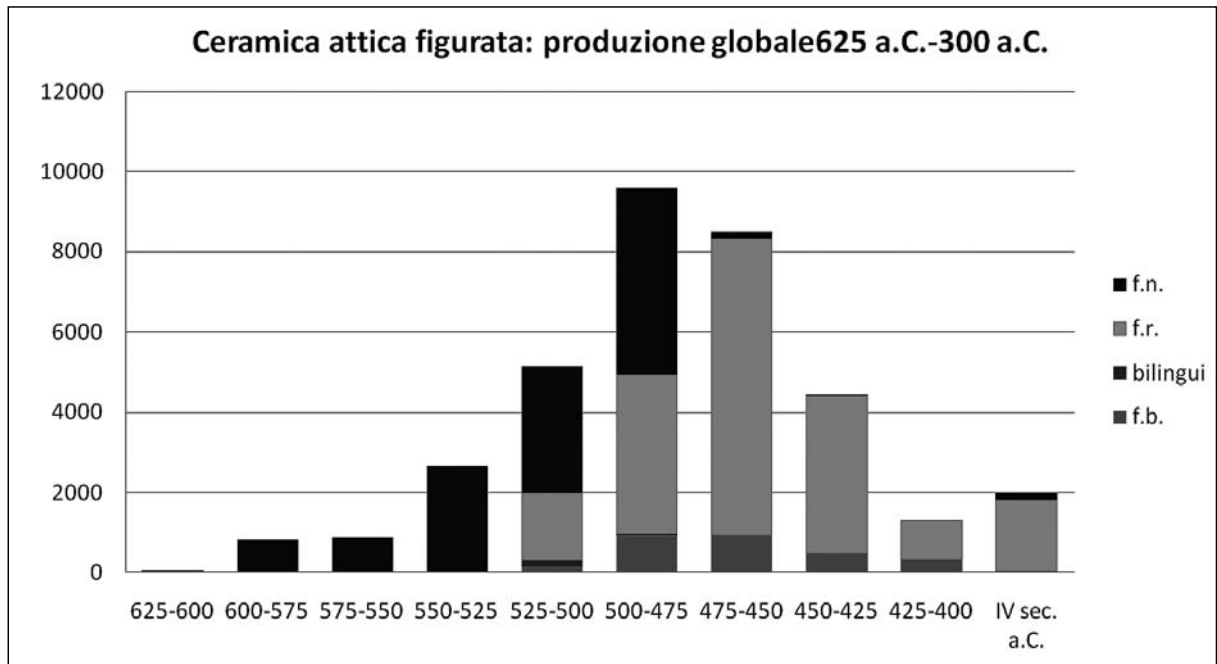
REFERENZE FOTOGRAFICHE

Fig. 1 Foto da F. Giudice *et al.*, La collezione archeologica del Banco di Sicilia (Palermo 1992).

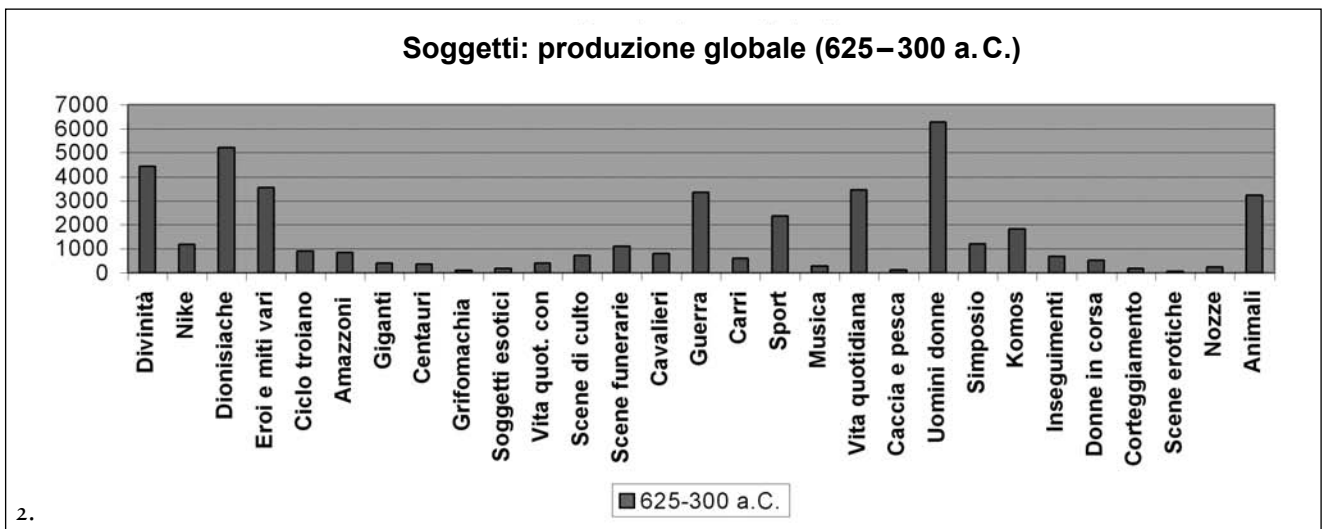
NOTE

- 1 F. Giudice, Il problema degli «export-import models» nella ceramica attica, *SicGym* 51, 1998, 431–440.
- 2 J. Bažant, On «export models» in Athenian Vase Paintings, *Dacia* 26, 1982, 145–182.
- 3 F. Lissarague, Voyages d'images: iconographie et aires culturelles, *REA* 89, 261–269.
- 4 F. Giudice, Il viaggio delle immagini dall'Attica verso l'Occidente ed il fenomeno del rapporto tra «prodigi» e «fortuna iconografica», in: F.-H. Massa-Pairault (ed.), *Le mythe grec dans l'Italie antique. Fonction et image* (Roma 1999) 267–327.
- 5 F. Brommer, Themenwahl aus örtlichen Gründen, in: H. A. G. Brijder (ed.), *Ancient Greek and Related Pottery* (Amsterdam 1984) 208–211.
- 6 F. Giudice – I. Giudice-Rizzo, Seeing the Image: the Construction of the Reference Frame of the Imagery of Attic Pottery from 635 to 300 B. C., in: J. H. Oakley – O. Palagia (eds.), *Athenian Potters and Painters II* (Oxford 2009) 48–62.
- 7 Mercato più importante appare il Nord-Africa con assoluta preferenza di *oinochoai* e *lekanides*, a cui seguono *kylikes*, piatti, crateri ed altre forme, in sparute quantità; bassissime percentuali si registrano nelle altre aree.
- 8 Le *kylikes* occupano il primo posto in Nord Africa, a Rodi (qui seguite dall'anfora e da alcuni esemplari di idria), nel Mar Nero e in Sicilia. Molto diverso è il mercato dell'Etruria in cui prevalgono le anfore, seguite, a molta distanza, da idrie e *kylikes*. È difficile immaginare che alla base di questa scelta non ci sia una richiesta specifica.
- 9 Il mercato esterno più vicino al trend della produzione globale è quello di Rodi in cui prevalgono, anche se in maniera inversa, anfore e *kylikes* e, a scalare, *oinochoai*, *skyphoi* e *lekythoi*. Leggermente differenziato appare il mercato del Mar Nero, dove insieme alle *lekythoi* acquistano prevalenza la *kylix* ed il cratere; o quello siciliano, dove alle *lekythoi* si associano anfore, *kylikes* e *skyphoi*. Alla stessa maniera reagisce l'Iberia con tuttavia, una leggera prevalenza delle *lekythoi*. La nostra analisi chiarisce, infine, come l'Etruria tirrenica sia la migliore committente dell'anfora; in questa area infatti, perviene il 25% di tutta la produzione globale; segue la *kylix* sempre sulla stessa linea della produzione globale. A livello basso si attestano tutte le altre forme pur con la prevalenza di *oinochoai*, idrie e *skyphoi*.
- 10 Peculiare appare la predilezione di Rodi per le *oinochoai*, seguite dalle *lekythoi* e dalle *kylikes*. Pressoché esclusiva è la scelta delle *lekythoi* da parte della Sicilia, nella quale la presenza di forme quali *kylikes* e anfore è bassa. Questo fenomeno è contrario a quanto riscontrato in Etruria, dove la *lekythos* appare pressoché inesistente, mentre il mercato è dominato da anfore, *kylikes*, idrie. Nel Mar Nero, infine, la presenza di *lekythoi* e *kylikes* appare equilibrata così come, sembrerebbe, nel mercato periferico occidentale (Iberia).
- 11 F. Giudice – G. Giudice, Le grandi rotte della ceramica attica. Riflessioni sui punti di snodo, in: G. Sena Chiesa (ed.), *Vasi immagini collezionismo. La collezione di vasi Intesa Sanpaolo* (Milano 2008) 311–333.
- 12 F. Giudice, Osservazioni sul commercio dei vasi attici in Etruria e in Sicilia: su una *lekythos* del pittore della Gigantomachia con l'iscrizione ΛΑΣΑΣΑ, *CronA* 18, 1979, 155–162.
- 13 Tale fenomeno (*kylikes* in Etruria tirrenica, *lekythoi* in Sicilia) appare del tutto marginale nelle altre aree. Nel Mar Nero, si mantiene lo stesso rapporto *lekythoi* e *cup-skyphoi* (al primo posto) – *kylikes* e crateri al secondo posto), seguite da idrie, *oinochoai*, *skyphoi*, *pelikai* e *kantharoi*. Ovviamente, lo studio dei contesti potrà chiarire tale peculiarità.
- 14 Maggiore fortuna nell'isola di Rodi hanno la *lekythos* e l'idria. In Sicilia gode massima popolarità la *lekythos* raggiungendo ben il 10% della produzione globale; seguono, a distanza, il cratere e l'anfora. Irrisoria è la quantità delle *kylikes*. Al contrario, in Etruria tirrenica su tutte le forme prevalgono le *kylikes*, seguite a distanza da anfore, *stamnoi*, *pelikai*, idrie. Nelle aree periferiche, Mar Nero da una parte, Iberia dall'altra, sembrano prevalere le *kylikes*. In questo estremo Occidente particolare fortuna è riservata all'*alabastron*, poco rappresentato altrove.
- 15 F. Giudice – I. Rizzo, Pericle, Le «grandi opere» e il trasferimento dei ceramografi dalla Grecia alla Magna Grecia, in: G. Sena Chiesa – E. Arslan (eds.), *I Miti Greci. Archeologia e pittura dalla Magna Grecia al collezionismo* (Milano 2004) 137–140.
- 16 F. Giudice, Il bronzo A di Riace, una *lekythos* del pittore di Achille, e il problema degli «State burials» in: C. C. Mattusch *et al.* (eds.), *From the Parts to the Whole I, Acta of the 13th International Bronze Congress* (Portsmouth, Rhode Island 2000) 117–123; E. Giudice, *Demosion Sema* e resistenze aristocratiche, in: I. Colpo *et al.* (eds.), *Iconografia 2001, Studi sull'immagine* (Roma 2002) 179–188.
- 17 I crateri sono i più rappresentati nel mercato africano; le *pelikai* a Rodi; crateri ed idrie nel Mar Nero. In Sicilia balza al primo posto il cratere (91 es.), a cui segue da vicino la *lekythos* (74 es.), forma pur sempre prediletta. Sulla fortuna del cratere influisce, com'è noto, l'affermarsi del nuovo costume funerario, che prevede l'uso di questo vaso come contenitore delle ossa combuste dei defunti. A lunga distanza stanno anfore, *pelikai* ed idrie. La predilezione per il cratere si ripete, per lo stesso motivo, in Iberia, dove esso tuttavia, appare associato alla *kylix* e non, come in Sicilia, alla *lekythos*. In Etruria, infine, dominano le *kylikes*, che superano in quantità la forma dello *stamnos*, del cratere, della *pelike*, dell'*oinochoe* e dell'idria.
- 18 I. Giudice Rizzo in: F. Giudice, La ceramica figurata, in: F. Giudice *et al.*, *La collezione archeologica del Banco di Sicilia* (Palermo 1992) 280.
- 19 Le conseguenze più vistose si avvertono in Occidente. In Sicilia, coresponsabile della sconfitta della potenza ateniese, si contano pochissimi vasi: 6 crateri, 4 idrie, 3 *lekythoi*, 1 *pelike*. A questo contribuisce certamente anche l'emergere di una produzione locale, che azzererà le importazioni attiche nell'isola. Se la situazione sembra meno drammatica in Etruria tirrenica, dove sono registrate 12 *kylikes*, oltre a pochi altri esemplari di forme diverse, questo è molto probabilmente dovuto all'arrivo di questi vasi dall'area padana, mercato che meno subisce l'impatto della crisi delle esportazioni, e che sarà addirittura uno dei più importanti nell'Atene del IV secolo a. C. D'altra parte Nord-Africa, Rodi, Mar Nero ed Iberia accusano anch'esse questa diminuzione di produzione. In Nord Africa sembrano prevalere *lekythoi* e crateri, a Rodi nessuna forma in particolare (sono presenti crateri, idrie, lebeti, *pelikai*). Nel Mar Nero prevalgono le *lekythoi* su tutte le altre forme.
- 20 F. Giudice – S. Barresi, La distribuzione della ceramica attica nell'area mediterranea: dai dati Beazley alle nuove acquisizioni, in: B. Schmaltz – M. Söldner (eds.), *Griechische Keramik im kulturellen Kontext. Akten des Internationalen Vasen-Symposium in Kiel 2001* (Münster 2003) 280–286.
- 21 F. Giudice – E. Giudice, Il problema degli import models nella ceramografia attica: il caso di Crotona, in: R. F. Docter – E. M. Moormann (eds.), *Proceedings of the XVth International Congress of Classical Archaeology 1998* (Amsterdam 2000) 58–59.
- 22 F. Giudice, Le importazioni di ceramica attica a Camarina, in: G. Giudice (ed.), «Ἀττικὸν... κέραμον». *Veder greco a Camarina dal principe di Biscari ai nostri giorni I* (Catania 2010) 3–21.
- 23 F. Giudice, La ceramica figurata, in: F. Giudice *et al.*, *La collezione archeologica del Banco di Sicilia* (Palermo 1992) 187–194; 306–308.
- 24 I grafici e le tabelle sono state curate da Rossano Scicolone (Tav. I, 1; Tabella analitica 3) e da L. S. Tata (Tav. I, 2, 3; Tabella analitica 1.2).

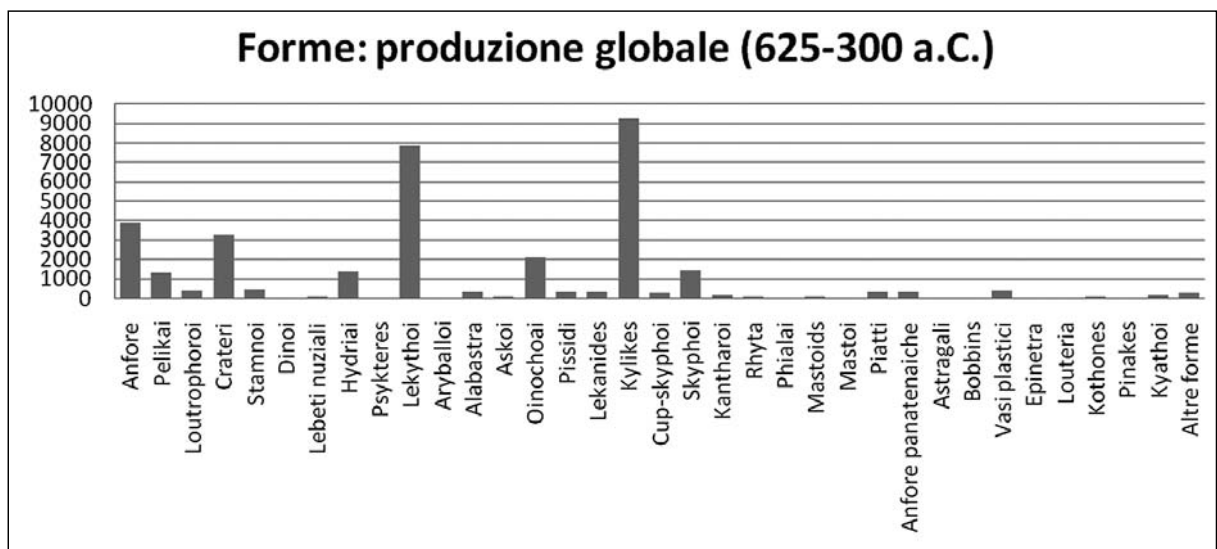
Tav. I



I.



2.



3.

Kam es auf die Bilder an? Handelskontakte, Verwendungskontexte und lokale Imitationen spätrotfiguriger Vasenbilder aus Athen

Martin Langner

Wenn man einen ersten Blick auf die spätrotfigurigen Vasenbilder aus Athen wirft, stellt man sich unweigerlich die Frage: Kommt es auf die Bilder eigentlich noch an? Oder waren die Käufer dieser häufig als Massenware abgestempelten Keramik nur an der jeweiligen Gefäßform interessiert, während das Bild vielleicht so wie heute bei chinesischem Porzellan nur als traditionelle und zugleich exotische Dekorationsform geschätzt, aber nicht genauer betrachtet wurde. Konnten die Kunden aus einem reichen Angebot auswählen, dieses vielleicht sogar selbst mitbestimmen? Oder waren die Bilder bestenfalls auf Konsumenten in Athen abgestimmt, während die Käufer in Übersee nehmen mussten, was ihnen angeboten wurde? Auch wenn man voraussetzt, dass die Werkstätten bei der Herstellung attisch rotfiguriger Keramik nicht am Markt

vorbei produzierten, sondern nur töpfterten und bemalten, was sich auch gut verkaufen ließ, stellt sich doch die Frage, ob sie ihre Produktion auch auf die Überseemärkte ausrichteten und für diese eine differenzierte Produktpalette bereit stellten.¹ Zwar darf man nicht erwarten, dass sich die attischen Töpferbetriebe selbst am Fernhandel beteiligten. Dieser wird vielmehr von Zwischenhändlern übernommen worden sein.² In den attischen Werkstätten könnte aber eine grobe Vorstellung von den Absatzgebieten bestanden haben.³

Auf den ersten Blick scheint spätrotfigurige Keramik aus Athen im gesamten Mittelmeer- und Schwarzmeerraum verbreitet gewesen zu sein (Abb. 1). Bezieht man jedoch die jeweiligen Fundmengen und die wichtigsten Handelsrouten zur Verbreitung attischer Keramik⁴ in die

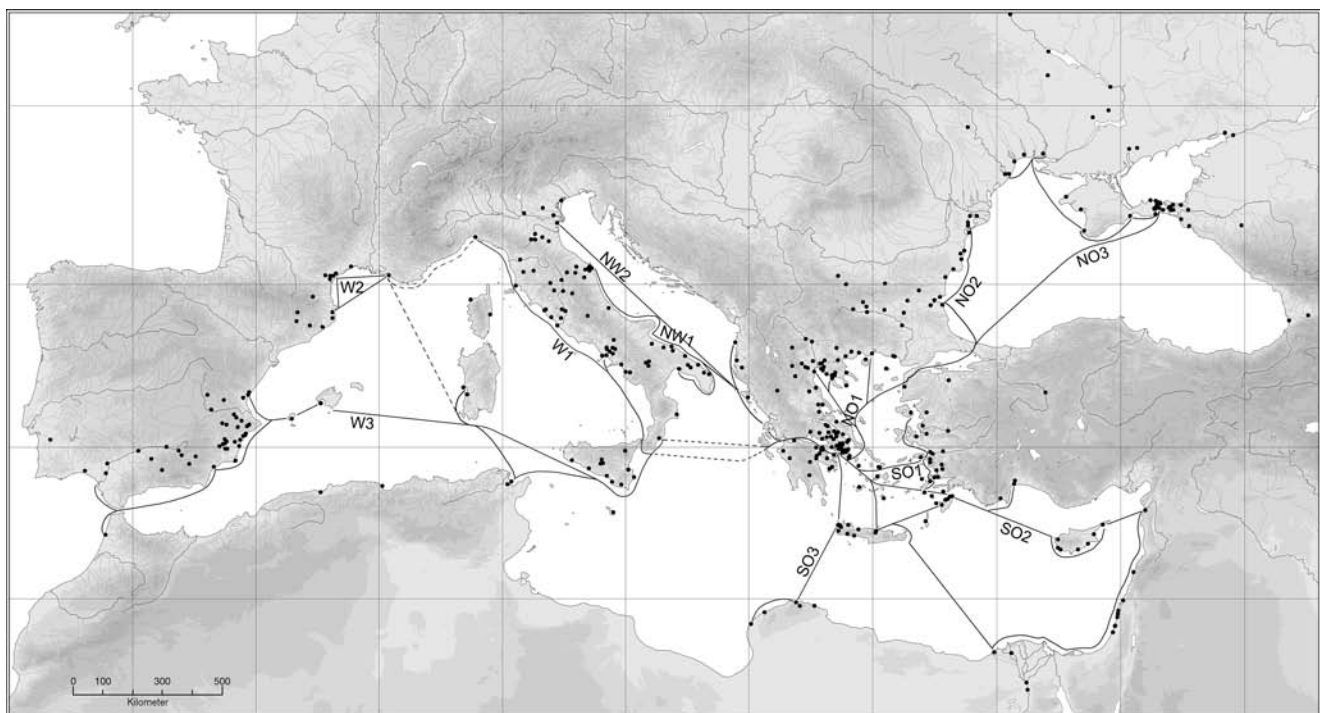


Abb. 1 Hauptfundorte spätrotfiguriger Keramik aus Athen und die Handelswege zu ihrer Verbreitung.

Überlegungen mit ein, fällt eine Konzentration auf einige Orte und Regionen auf. Zum einen sind mit Naukratis, Al Mina, Spina, Neapel und Capua traditionelle Märkte zu nennen, zu denen schon seit Generationen direkter oder indirekter Handelskontakt bestand. Attische Keramik erfreute sich als Importartikel zum anderen auch in den Städten und Königreichen einer gesteigerten Wertschätzung, die wie Karthago, Pella, Pantikapaion und später auch Alexandria im 4. Jh. v. Chr. neue politische Bedeutung erlangten. Außerdem ist es nicht verwunderlich, dass man an Orten, die wegen ihrer geographischen Lage wichtige Ankerplätze oder Knotenpunkte des Handels darstellten, wie Korinth, Thasos, Rhodos, Kreta oder Ibiza, auch attische Keramik in nennenswerter Konzentration gefunden hat.

Die Materialgrundlage meiner Untersuchungen bilden 9100 attisch rotfigurige Bildervasen der Zeit zwischen 410 und etwa 305 v. Chr., die der Forschung gut zugänglich sind und bei denen das Bildthema eindeutig erkennbar ist. Aber selbst auf dieser Materialbasis sind für eine Aufteilung der Produktion nach Handelsrouten nur die Kratere und Peliken hinreichend stark vertreten.

Der Handel mit spätrotfigurigen Krateren

Prüfen wir zunächst, ob die führenden Werkstätten besondere Beziehungen in einzelne Regionen hatten oder mit einem Händler, der eine bestimmte Handelsroute befuhr, enger zusammenarbeiteten.⁵ Dabei zeigt sich, dass die im ersten Drittel des 4. Jhs. v. Chr. führenden Werkstätten Athens, die Kelch- und Glockenkratere produzierten, die Werkstatt des Meleager-Malers, die sogenannte Plainer Group und die Telos-Gruppe, ihre Gefäße weltweit absetzten, wobei alle drei noch etwa ein Viertel ihrer Kratere nach Kampanien und Etrurien lieferten. Lediglich tendenziell scheint die Meleager-Gruppe stärker im Adria-Raum aktiv gewesen zu sein,⁶ die Plainer Group töpferte eine größere Zahl Kratere für Böotien⁷ und die Telos-Gruppe hatte bessere Handelskontakte nach Spanien.⁸ Diese Schwerpunkte führten aber, soweit wir es derzeit beurteilen können, zu keiner offensichtlichen Bildproduktion für nur einen dieser Märkte, denn es ist keine auffällige Konzentration einzelner Motive auf einen Raum nachweisbar.

Auch im zweiten Jahrhundertdrittel sind die führenden Werkstätten für Kratere auf allen Märkten präsent. Es zeigt sich aber, dass die Ateliers etwa die Hälfte ihrer Produktion auf Überseemärkten verkauften, die entlang einer der größeren Handelsrouten lagen: Die Filottrano-Gruppe setzte 52% in Städten an der Adria-Küste ab,⁹ die Gruppe-G verkaufte ihre Glockenkratere vor allem in Nordgriechenland und am Schwarzen Meer,¹⁰ während die Telos-Gruppe besonders das westliche Mittel-

meer belieferte.¹¹ Trotz der gebotenen Vorsicht in die Repräsentativität der Daten darf man daher für das zweite Drittel des 4. Jhs. v. Chr. wohl mit einer stärkeren Ausdifferenzierung der Handelskontakte rechnen.

Eine offensichtliche Konzentration auf wenige regionaltypische Bildmotive fehlt aber auch hier, doch zeigen sich einzelne Schwerpunkte in der Bildproduktion dieser Werkstätten, die sich vielleicht mit den Wünschen in den bevorzugten Absatzgebieten erklären lassen. So konzentriert sich die Telos-Gruppe, die ihre Kratere verstärkt in den neuen Märkten Spaniens absetzte, auf Bilder des dionysischen Thiasos und des Symposions,¹² während die Werkstatt des Filottrano-Malers ein sehr viel breiteres thematisches Spektrum in die alten Absatzgebiete an der Adria-Küste lieferte.¹³ Kämpfe gegen Greifen stellen auch auf den Krateren der Gruppe-G ein beliebtes Bildthema dar, die offenbar einen engeren Kontakt nach Nordgriechenland und das Schwarzmeergebiet hatte.¹⁴ Alle die genannten Motive wurden aber auch an andere Orte verkauft, und es werden verstärkt Bilder produziert, die sich einer breiten Akzeptanz erfreuen. Hierzu zählen allgemein v. a. Bilder, die einen deutlichen Bezug zur Funktion des Gefäßes aufweisen: Hochzeitsgefäße zeigen v. a. Szenen im Brautgemach, die Parfümflacons verdeutlichen weibliche Schönheit durch aphrodisische Glückswelten, die Mischgefäße setzen v. a. die Gruppe der Zecher ins Bild, sei es als mythologische Szene, sei es als Alltagsbild, während die von Einzelnen genutzten Trinkbecher die Aktivitäten der einzelnen Athleten und Bürger thematisieren. Das spezifische Motivspektrum einer Werkstatt, soweit es sich von dem der anderen unterscheidet, mag in einem gewissen Zusammenhang mit dem Hauptabsatzgebiet stehen; exklusiv ist es jedoch nicht.

Grundsätzlich ist jedoch zur funktionalen Verwendung der Gefäße kein bildlicher Dekor vonnöten. Entsprechend undekorierte, nur mit schwarzem Glanzton überzogene Gefäße hoher töpferischer Qualität fanden seit dem 6. Jh. v. Chr. neben den figürlich dekorierten Vasen regelmäßige Verwendung. Die Bilder stellen also einen zusätzlichen Schmuck dar, der erst durch den Wunsch des Käufers nach eben solchen bebilderten Gefäßen seinen Wert erhält. Dieser Bildwunsch ist archäologisch aber nur zu fassen, wenn man den bewussten Umgang mit den Vasen und ihren Bildern sichern kann. Dies kann auf statistischem Wege erfolgen, wenn eine regelhafte Verwendung bestimmter Gefäßformen oder Bildmotive an einem Fundort ermittelbar ist,¹⁵ oder exemplarisch, wenn sich ein zielgerichteter Umgang mit der bemalten Keramik nachweisen lässt und man daher erwarten darf, dass die Bilder bewusst ausgewählt wurden. Methodisch kehren wir also unsere Ausgangsfrage um und fragen im Folgenden nicht, ob das Bild von Bedeutung war, sondern

welche Bedeutung es in dem jeweiligen Kontext gehabt haben könnte. Dabei müssen wir uns auf Grabfunde beschränken, bei denen eine inszenierte Verwendung rekonstruierbar ist.

Die Bedeutung spätrotfiguriger Kraterbilder in Spina

Die im Podelta gelegene, nordetruskische Stadt Spina besaß zwei größere Nekropolenareale nördlich der Stadt im heutigen Valle Pega und dem Valle Trebba.¹⁶ Sie unterscheiden sich weder in chronologischer Hinsicht noch durch Geschlecht und Alter der Bestatteten, Grabform, Beigabensitte oder Reichtum der Ausstattung. Das Verhältnis zwischen Brand- und Körperbestattungen beträgt etwa 2 zu 3, und obwohl die Körperbestattungen in der Regel mehr Grabbeigaben aufweisen, besteht doch in Hinblick auf das Beigabenspektrum kein deutlicher Unterschied zwischen beiden Bestattungsformen.¹⁷ Häufig wird den Toten eine typische Symposionausrüstung beigegeben: Mobiliar, Kandelaber und Speisegeschirr, das neben der rechten Hand des Toten abgelegt ist.¹⁸ Dies zeigt eine enge Beziehung zwischen Beigaben und Bestattetem, der als Symposiast beim Gastmahl charakterisiert ist. Und bei mehr als der Hälfte der beigegebenen Feinkeramik handelt es sich um attisch rotfigurige Gefäße, die daher eine wichtige Rolle in der Charakterisierung des Toten spielen.¹⁹

Dasselbe ist offensichtlich, wenn wir auf die Verteilung der 644 publizierten spätrotfigurigen Gefäße aus Spina blicken. Hier beobachtet man eine deutliche Bevorzugung von Tafelgeschirr zum Mischen, Einschenken und Trinken von Wein: die wichtigsten Formen sind die Oinochoe Typ 2, der Skyphos und die Kylix, gefolgt von Krateren verschiedener Form. Während aber Kanne und Trinkschale im Verlauf des 4. Jhs. an Bedeutung verlieren, steigt die Zahl der Glockenkratere stetig.²⁰

Chronologische Unterschiede lassen sich auch in der Bildwelt feststellen: Nach 380 v. Chr. verengt sich auf Kannen und Skyphoi das Bildspektrum und es finden sich nun vor allem grob ausgeführte Bilder von Männern und Athleten im Gespräch. Die attischen Bilder zeigen nun also typische Szenen des athenischen Alltags- und Bürgerlebens: die alltäglichen Diskussionen auf der Agora, in der Bule oder in den Gymnasien der Stadt, die man als charakteristisch für den athenischen Way of Life zur Zeit der Demokratie ansehen kann. Jeder, der damals Athen besuchte, sah diese Selbstdefinition athenischer Bürger auf den reliefgeschmückten Familiengrabsteinen, wie sie in langen Reihen an den wichtigsten Zugangsstraßen der Stadt aufgestellt waren. Nach meiner Einschätzung verdeutlichten die Bilder im nordetruskischen Kontext v. a. die attische Provenienz dieser Keramik.²¹ Und obwohl der Grad der malerischen Ausführung immer gröber wird, muss die Keramik als Importartikel geschätzt worden sein.

Die Bildwelt der Glockenkratere bleibt hingegen das gesamte 4. Jh. hindurch vielfältig. In Ergänzung zu der Rolle als Symposiast, als der der Tote regelmäßig inszeniert wird, sind Bilder von Trinkgelagen und der daran anschließende Komos beliebte Motive (*Abb. 2*). Dionysos und sein Thiasos werden aber noch häufiger dargestellt.²² Üblicherweise wird der Weingott sitzend in der Mitte des Bildes gezeigt, umgeben von tanzenden und schwärmenden Satyrn und Mänaden. Und der Betrachter mag mit diesen Bildern die Macht des Gottes bzw. die überwältigende Kraft des Weines assoziiert haben²³ – besonders in erotischer Hinsicht. Denn obwohl die Bilder über Jahrzehnte ähnlich scheinen, lässt sich eine zunehmend engere Bindung zwischen Dionysos und einer der Mänaden beobachten, so dass sich das Bild des berauschten Gottes und seiner Entourage allmählich in das eines glückseligen Götterpaares verwandelt (*Abb. 3*).²⁴

Und auch andere Märchenmotive werden populär, besonders solche, die Götter oder Helden auf Reisen zei-



Abb. 2–4 Att. 7f. Glockenkratere aus Spina (Ferrara, Museo Archeologico Nazionale 45 130. 2370. 28379).

gen. Aphrodite auf dem Schwan zum Beispiel oder Dionysos auf dem Panther verdeutlichen als Epiphaniebilder ebenso göttliches Eingreifen in die Welt der Menschen wie die vom Göttervater in Gestalt eines Stieres entführte Europa (*Abb. 4*) oder die von einem Greifenreiter verfolgte Nymphe.²⁵ Als ein Sonderfall, der eine besondere Kaufentscheidung bezeugt, sei ein Grab genannt, das drei Glockenkratere gleicher Thematik enthielt: Nike und Hermes, die die Einfahrt des Herakles in den Olymp begleiten.²⁶ Göttlicher Beistand beim Übergang von einer Welt in eine andere mag als Oberthema vielleicht die Beliebtheit dieser Bilder am Grab erklären. Denn sie mögen den trauernden Hinterbliebenen geholfen haben, den Toten nun auch in glückseligen Regionen zu vermuten, wohin sonst nur Götter reisen.

In diesem Sinne können die Bilder auf den Krateren als Trostspender fungieren, die den Toten so vor Augen führen, wie er sich selbst gern sah, als ein Symposiast, der das Leben zu genießen wusste, oder eben als Mittel, um die Gedanken des Betrachters in andere Welten zu lenken. In beiden Fällen stellt der Krater das Hauptgefäß des Grabinventars mit dem wichtigsten Bild dar und bleibt in Spina in dieser Funktion länger als alle anderen attischen Importe wichtiger Bestandteil der Inszenierung am Grab.

Obwohl das Set an Grabbeigaben gleich bleibt, ändert sich am Ende des 5. Jhs. das Verhältnis der Bildträger zueinander (*Abb. 5*). Nun trägt oftmals nur noch der Krater ein bedeutendes Bild, während die anderen weniger ambitioniert und sorgfältig ausgeführten rotfigurigen Gefäße eine untergeordnete Rolle spielen und im Verlauf des 4. Jhs. v. Chr. häufig durch undekorierte Gefäße ersetzt werden.²⁷ Die vermeintlich schlampige Ausführung der stereotypen Bilder, oder besser die abstrakte, expressive und dekorative Füllung des gesamten Gefäßkörpers lässt das Auge nicht lange auf dem Gefäß verweilen, sondern lenkt den Blick des Betrachters von den Skyphoi und Kannen zum größten Bildträger hin und hilft somit dem Betrachter, sich auf das Hauptbild zu konzentrieren. Deshalb ist die qualitative Abstufung in der malerischen Ausführung meines Erachtens Teil des Systems und sollte als absichtsvoll angewendetes Mittel zur Erstellung



Abb. 5 Spina, Beigaben des Grabes 381B.

einer Blickhierarchie interpretiert werden, so wie auch die Rückseiten der Kratere oder Peliken ganz regelhaft mit flüchtig hingeworfenen Manteljünglingen dekoriert sind.

Das Beispiel Spina zeigt nicht nur, dass die abgestufte Verwendung der Vasenbilder die Inszenierung des Toten unterstützte und um weitere Aspekte bereicherte, sondern auch, dass wir in Etrurien bei einer sepulkralen Verwendung der Bildervasen, die dem lebenswirklichen Gebrauch in Athen entspricht, gar kein anderes Motivspektrum erwarten dürfen. Eine weitergehende, auf den Tod bezogene Deutung der Kraterbilder scheint gut möglich, ist aber letztlich als individueller Auswahlprozess auch im Einzelfall schwer zu beweisen, da wir das Individuum und seine Vorlieben nicht fassen können. Die prägnant neben dem Toten abgestellte Keramik, deren Bilder direkt neben dem Kopf des Bestatteten zu sehen waren, legen jedoch einen direkten Bezug zwischen Vasenbild und Verstorbenem nahe.

Von der Zeit an, in der das Kraterbild eine übergeordnete Rolle zu spielen beginnt, scheinen sich die Ateliers stärker auch auf bestimmte Märkte auszurichten, was wohl auch die Bildproduktion der jeweiligen Werkstätten beeinflusst haben dürfte. Dies wurde am Beispiel der Kratere vielleicht nicht so deutlich, da die Hauptmotive: Symposion, Komos und Szenen des dionysischen Thiasos inhaltlich so eng mit der Funktion des Kraters als Weinmischgefäß verbunden waren, dass sie überall als passende Dekoration empfunden worden sein dürften. Bei einem funktional weniger eindeutig festgelegten Gefäß, wie zum Beispiel der Pelike, die sich zur Aufbewahrung und Bereitstellung verschiedenster Flüssigkeiten und Substanzen eignet, könnte das Ergebnis hingegen deutlicher ausfallen.

Der Handel mit spätrotfigurigen Peliken

Die Produktion attisch rotfiguriger Peliken nahm im Verlauf des 4. Jhs. v. Chr. stetig zu. Nachdem bereits die Hippolytos- und die Helbig-Gruppe wieder Peliken in größerer Zahl hergestellt hatten, ist im zweiten Jahrhundertdrittel eine statistisch relevante Menge an Peliken bekannt. So wurde von den 148 Peliken der Gruppe-G fast die Hälfte im nördlichen Schwarzmeergebiet gefunden.²⁸ Bei den Peliken aus der Werkstatt des Marsyas-Malers sind es in diesem Zeitraum sogar zwei Drittel,²⁹ wie auch bei den Peliken aus anderer Produktion.³⁰ Die besondere Nachfrage nach Peliken im Bosporianischen Reich, wo kleinere Amphoren schon seit archaischer Zeit im Totenkult eine wichtige Rolle als Behältnis für die flüssige Speisebeigabe spielten,³¹ und der über den Getreidehandel enge Kontakt Athens mit diesem Raum³² machen die starke Fundkonzentration im Schwarzmeerraum

verständlich. Auch ohne Mittelsmänner dürfte daher in Athen klar gewesen sein, dass rotfigurige Peliken verstärkt in diesen Raum verkauft wurden. Wegen dieser guten Absatzmöglichkeiten bilden die Peliken im letzten Jahrhundertdrittel sogar eine der wichtigsten, bis zuletzt in der rotfigurigen Technik produzierten Gefäßformen attischer Werkstätten, die jeweils zwei Drittel ihrer Peliken in den Schwarzmeerraum verhandelten.³³ Bedeutende Absatzgebiete bilden zudem noch die Kyrenaika und Makedonien.

Und so verwundert es nicht, dass auf Peliken vor allem Amazonen und Greifen abgebildet werden, also Figuren, die der griechische Mythos im nördlichen Schwarzmeerraum lokalisierte.³⁴ Doch gibt es auch bei dieser Gefäßform keinen positiven Nachweis, dass die Vasenmaler die genannten Motive gerade für diesen Markt ausgewählt haben, denn die Bilder tauchen in der selben Häufigkeit auch auf Peliken auf, die in andere Handelsregionen geliefert wurden. Peliken mit Amazonomachie machen überall etwa 11% aus,³⁵ Kämpfe gegen Greifen sind mit durchschnittlich 16,5% vertreten³⁶ und die Darstellung eines Orientalenkopfes flankiert von Greifen- und Pferdeprotome kommt bei statistisch relevanten Mengen zu etwa 20,5% vor.³⁷

Was ist aber aus der Tatsache, dass sich die Motivspektren von Handelsroute zu Handelsroute nicht signifikant unterscheiden, zu folgern? Kam es auf das Bild nicht an, und nur die Form des Gefäßes war kaufentscheidend? Oder wurden die Bilder primär auf das Hauptabsatzgebiet abgestimmt, gelangten aber durch die Verbreitung der Gefäße über Zwischenhändler, zu denen kein besonders enger Kontakt bestand, ebenso an alle anderen Orte der griechischen Handelswelt? Diese Fragen sind letztlich nicht zu beantworten. Es lassen sich aber einige Indizien zusammentragen, die die These der Ausrichtung auf das Hauptabsatzgebiet wahrscheinlicher machen. Denn die Nachfrage nach Peliken war im Nördlichen Schwarzmeerraum nicht immer konstant hoch, sondern zog sukzessive an. Wurden am Ende des 5. Jhs. v. Chr. nur 4 von 34 Peliken in dieser Region abgesetzt und im früheren 4. Jh. v. Chr. 12 von 49, sind es zwischen 380 und 365 bereits ein Drittel und ab 370/60 die Hälfte der produzierten Peliken. Im letzten Jahrhundertdrittel macht der Anteil der im Nördlichen Schwarzmeerraum gefundenen Peliken sogar annähernd zwei Drittel aus.³⁸ Dabei hat sich auch das Themenspektrum auf den Peliken geändert. Je mehr Peliken produziert wurden, desto häufiger sind prozentual auch die Bilder, die Amazonen oder Greifenkämpfe zeigen. Die Darstellung von Amazonen, die gegen Griechen ankämpfen, kommt schon im 5. Jh. v. Chr. auch auf Peliken vor,³⁹ doch nimmt das Motiv erst im zweiten Viertel des 4. Jhs. breiteren Raum ein. Noch deutlicher ist das Verhältnis bei den Grypomachien. Von 2% zu Beginn des 4. Jhs. über 7% und dann

13% bis zur Jahrhundertmitte steigt die Menge an Greifenkampfbildern in der zweiten Jahrhunderthälfte auf 23% an. Dasselbe gilt auch für das Motiv des Orientalenkopfes mit Greifen und Pferdeprotome, das, erst gegen 380/70 v. Chr. erfunden, zunächst 10% bis 13% ausmacht und im letzten Drittel des 4. Jhs. v. Chr. mit 25% bis zu 40% zum beherrschenden Motiv auf Peliken avanciert.⁴⁰ Das bedeutet, dass zwar an keinem Fundort eine Motivkonzentration auszumachen ist, dass aber die Bilder sukzessive auf das vermeintliche Bildinteresse des für die jeweilige Gefäßform wichtigsten Absatzmarktes angepasst worden sind.

Kämpfe, die Amazonen gegen Griechen zeigen, sind auf Peliken ein recht häufiges Bildthema. Auf Hydrien kommt das Motiv hingegen nur in einem relativ kurzen Zeitraum (365–350 v. Chr.) bei der Gruppe-G, dem Europa-Maler und ihrem Umfeld vor.⁴¹ Und Kämpfe gegen Greifen sind nur in einem Hydrienbild bekannt, das ebenfalls dem Europa-Maler zugewiesen wurde.⁴² Es hat den Anschein, als habe man in Athen zu der Zeit, als die Nachfrage nach Peliken im Nördlichen Schwarzmeerraum anstieg, versucht, auch andere Gefäßformen mit den dort beliebten Motiven zu dekorieren, hatte damit aber relativ wenig Erfolg, da Hydrien in dem Raum seltener nachgefragt wurden.

In dieser Phase der Suche nach geeigneten Bildern variierte man in der Gruppe-G auch die Kampfszenen, indem man die Figurentypen verschieden kombinierte, so dass neben den Amazonomachien auch Kämpfe Griechen gegen Griechen oder Griechen gegen Perser abgebildet wurden (*Abb. 6–8*). Letztere sind vor allem im östlichen Mittelmeerraum gefunden worden,⁴³ während die Kämpfe griechisch gekleideter Krieger gegeneinander zumeist in Griechenland und Italien vertreten sind.⁴⁴ Auf Peliken aus dem Bosporianischen Reich kann eine Partei auch durch eine bogenschießende Amazone unterstützt werden.⁴⁵ Auf einer allgemeinen Ebene ist den Malern der Gruppe-G damit offenbar klar, dass für die italische Bevölkerung eher griechisch gekleidete Feinde in Betracht kommen, in der Kyrenaika und Ägypten auch Gegner in persischer Tracht auftreten und dass im Schwarzmeergebiet Amazonen und Greifen zu lokalisieren sind. Dafür spricht noch eine weitere ikonographische Besonderheit: Arimaspen werden zumeist unbärtig dargestellt. Zwei Peliken zeigen aber bärtige Orientalen im Kampf gegen Greifen. Hinzu kommen noch zwei bärtige Orientalenköpfe mit Greif und Pferdeprotome und als singuläres Motiv die Darstellung eines Orientalen, der ein Pferd am Zügel führt.⁴⁶ In diesen fünf Beispielen wird man die dargestellten Männer wohl eher als Perser denn als Arimaspen identifizieren, wodurch die Bilder ihren mythologischen Charakter verlieren und wie auf der Xenophantos-Lekythos zu Jagdszenen in Paradeisoi werden.⁴⁷ Bezeichnenderweise sind diese Peliken in persischem

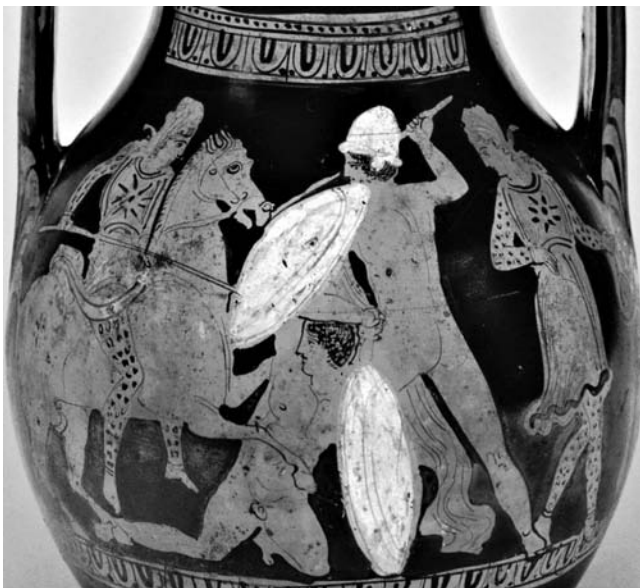


Abb. 6 Att. rf. Pelike der Gruppe-G aus Kertsch
(St. Petersburg, Eremitage P 1840.45).



Abb. 7 Att. rf. Pelike der Gruppe-G aus Spina
(Ferrara, Museo Archeologico Nazionale 2360).



Abb. 8 Att. rf. Hydria der Gruppe-G aus der Kyrenaika
(London, British Museum E 233).

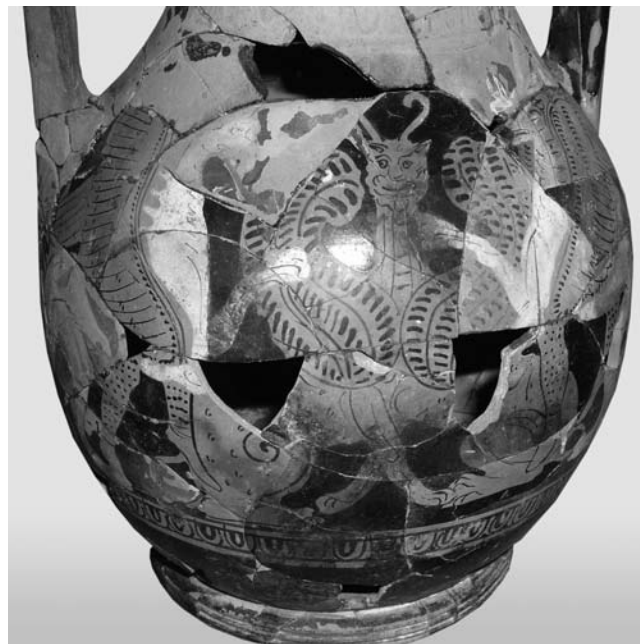


Abb. 9 Att. rf. Pelike der Gruppe-G aus Theodosia,
Kurgan auf dem Tepe Oba.

Einflussgebiet und auf Kreta, einem Ankerpunkt im Handel mit dem Orient, gefunden worden.

Es gibt unter den spätrotfigurigen Vasenbildern auch Einzelmotive, die offenbar auf besondere Sehgewohnheiten und regionale Bildwelten Rücksicht nehmen;⁴⁸ so z. B. wenn auf zwei Peliken aus Südrussland ein Fabeltier erscheint, das in seiner flächig aufgeklappten Form mit volutenverzierten Gliedern den Konventionen des skythischen Tierstils entspricht (Abb. 9).⁴⁹ Ein derartiger Doppelgreif ist auch noch häufiger auf Vasenbildern der Gruppe-G zu sehen, und zwar als Kleidungsschmuck auf der Brust von Amazonen und Arimaspen,⁵⁰ was zusätzlich belegt, wie stark die Maler der Gruppe-G dieses Wesen mit dem nördlichen Schwarzmeerraum assoziierten.⁵¹ Es scheint, dass die Maler der Gruppe-G das Tier aus der Abwandlung eines anderen Motivs entwickelt

haben, das eine verdoppelte Sphinx zeigt.⁵² Ein ähnlicher Fall liegt vor, wenn auf einer Pelike aus Bughazi eine weibliche Büste stark verschleiert dargestellt wird, wie es auch in der Sepulkralskulptur der Kyrenaika üblich ist.⁵³ Das Motiv ist jedoch nicht völlig unbekannt, sondern aus der Verschränkung zweier Bilder entstanden, indem der Maler die weibliche Büste aus entsprechenden Anodos-Szenen durch einen verschleierten Kopf ersetzt hat, wie er in dionysischen Tanzszenen mit in den Mantel gehüllten Nymphen geläufig ist.⁵⁴ Und obwohl das Vasenbild sehr gut zur Bildwelt der Kyrenaika passt, wurde eine

ähnliche Pelike derselben Werkstatt auch in der Aufschüttung des Großen Tumulus von Vergina gefunden.⁵⁵

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sich das Motivspektrum der Werkstätten nicht in auffälliger Weise auf einen Absatzmarkt ausrichtete, sondern vielmehr Bildangebote machte, von denen man vermutete, dass sie für die Käufer der jeweiligen Gefäße vor allem in den Hauptabsatzgebieten von Interesse waren. Dabei gewährleistete eine breite Palette an Bildern und Motiven zudem größere Auswahlmöglichkeiten für die Abnehmer. Einige Einzelmotive und ikonographische Besonderheiten legen jedoch den Schluss nahe, dass man über bestimmte lokale Vorlieben informiert war und ihnen partiell auch entgegen kam.

Die Bedeutung spätrotfiguriger Pelikenbilder in Pantikapaion

Die Stadt Pantikapaion verfügte im 4. Jh. v. Chr. über mehrere Nekropolenareale, die sich hinsichtlich ihrer Lage, Beschaffenheit und Ausstattung grob in zwei Gruppen unterteilen lassen:⁵⁶ Direkt am Stadtrand, nordwestlich an den Mithridatesberg anschließend und nördlich davon im heutigen Vorort Glinišče, befanden sich ausgedehnte Flachgrabnekropolen. Bei diesen handelt es sich zumeist um beigabenarme Körperbestattungen in Schachtgräbern, die ohne architektonische Rahmung direkt in die Erde oder den Fels vertieft wurden. Etwa einem Drittel dieser Bestattungen wurden rotfigurige Gefäße mit ins Grab gegeben, zumeist kleine Bauchlekythen und Peliken, die man als Standardbeigaben in diesen Nekropolenarealen ansehen darf.⁵⁷

Davon unterscheiden sich die Gräber in den Kurgannekropolen, die entlang der Fernstraßen, an der Küste

und auf den Erhebungen rings um die Stadt angeordnet waren. Hier herrschen Sarkophagbestattungen in Kammergräbern vor. Die architektonisch zum Teil sehr aufwendigen Grabkammern waren oberirdisch durch die Aufschüttung mächtiger Tumuli (der sog. Kurgane) schon von Weitem gut sichtbar. Sie waren reich ausgestattet und enthielten Gold, Waffen und Schmuck, kostbare Kleidung, kunstvoll gedrechselte Sarkophage und anderes Mobiliar, Wein- und Speisebeigaben und auch spätrotfigurige Vasen verschiedener Form,⁵⁸ darunter bemerkenswert große und ikonographisch anspruchsvolle Gefäße aus den Werkstätten des Hippolytos- und des Marsyas-Malers, während in den Gräbern der Flachgrabnekropolen Peliken der Gruppe-G und des Amazonen-Malers vorherrschen.

Die individuelle Rezeption der vielfigurigen Vasenbilder ist häufig nicht mehr rekonstruierbar. Beispielhaft seien hier Darstellungen herausgegriffen, auf denen ein Träger orientalischer Tracht in Liebesgeschichten verwickelt ist. Diese von Eros begleiteten Begegnungsszenen sind bekanntlich für die Vasenmalerei des 4. Jhs. allgemein typisch. Die Angabe fremdländischer Tracht versetzt dabei den Betrachter an weit entfernte Orte und schafft so märchenhaft erotische Glücksszenarien. Wie wurden diese Bilder aber am Rande der griechischen Welt verstanden? Zwei reiche Kurganbestattungen seien angeführt, in denen Bilder des Parismythos eine prominente Rolle spielen. Ein in der westlich an den Mithridatesberg anschließenden Kurgannekropole gelegenes Brandgrab, das ursprünglich auch über eine tumulusartige Erdanschüttung verfügte, enthielt eine rotfigurige Pelike, die auf der Vorderseite das Parisurteil zeigt (Abb. 10).⁵⁹ Das kurz vor der Mitte des 4. Jhs. v. Chr. entstandene Gefäß wurde zerschert beim Leichenbrand einer Frau gefunden, der außerdem ein Spiegel, zwei



Abb. 10 Umzeichnung eines att. rf. Pelikenbildes (St. Petersburg, Eremitage KAB 36c).

Salbgefäße aus Alabaster, eine kleine Lekythos, ein goldener Fingerring mit einem weiblichen Kopf auf der Ringplatte und eine Kette aus 15 Perlen beigegeben worden waren. Zudem fand man einige Verzierungen aus Bein sowie mehrere Nägel, die vielleicht von einem Schmuckkästchen stammen könnten.⁶⁰ Das Bild auf der als Aschenurne verwendeten Pelike zeigt den orientalischen Prinzen, den Eros bekränzt, und die schöne Göttin wie ein Liebespaar im Blickkontakt vereint. Was macht aber dieses Bild eigentlich zu einer Darstellung des Parisurteils? Doch nur unser ikonographisches Vorverständnis. Dazu muss, wie in diesem Fall, Hera gar nicht anwesend sein. Ist aber diese Interpretation die einzig denkbare? Könnten nicht auch Hermes und Athena ein anderes Liebespaar besuchen? Hier kommt es dem Bild also nicht darauf an, eine mythische Begebenheit korrekt zu schildern, sondern in der Projektion auf entfernte Handlungsräume eine märchenhafte Stimmung zu verbreiten. Losgelöst vom Parisurteil bot das Pelikenbild Abb. 10 dem Betrachter am Grab so vielleicht die Möglichkeit, die Darstellung mit der Verstorbenen, ihrer Schönheit, ihrem Leben oder ihrem Schicksal in Verbindung zu bringen und so Assoziationen zu wecken, die durch die Parfum- und Schmuckbeigaben weiter vertieft wurden. Und durch die semantische Offenheit des Bildes scheinen die Vasenmaler in Athen eine solche Rezeption absichtsvoll befördert zu haben.

In der Aufschüttung eines Grabkomplexes auf dem Juz Oba, in der ein Mann und eine Frau in zwei Holz-sarkophagen bestattet waren,⁶¹ fand man zerscherbt drei rotfigurige Gefäße, die beim Bestattungsritual verwendet worden sind, vielleicht bei Opferhandlungen, die üblicherweise an den Gräbern stattfanden. Die Vasenbilder, die den Hinterbliebenen bei der Trauerfeier vor Augen standen, müssen dabei unwillkürlich auf die Verstorbe-

nen bezogen worden sein. Interessanterweise haben alle drei den Parismythos zum Thema. Auf dem eine Generation älteren Kelchkrater, der womöglich zum Besitz der Verstorbenen gehörte, sieht man Paris und Hermes in bunt gemusterten Gewändern, umgeben von Göttinnen, die ebenfalls reich ornamentierte Kleidung tragen.⁶² Auf der Hydria ist das Zusammentreffen von Paris mit der auf einem Lehnstuhl thronenden Helena abgebildet (Abb. 11),⁶³ während auf der Bauchlekythos Paris die schöne Braut auf seinem Wagen entführt.⁶⁴ Man möchte annehmen, dass die Vasen absichtsvoll miteinander kombiniert wurden und Anfang sowie Fortgang einer Geschichte illustrieren sollen. Im kulturellen Kontext des Bosporianischen Reiches lassen sich aber auch noch andere Assoziationen wahrscheinlich machen. Im Zentrum der drei Vasenbilder befindet sich jeweils ein junger Mann, der stark gemusterte Gewänder trägt, wie sie als reale Kleidungsstücke in männlichen Bestattungen auf dem Juz-Oba nachweisbar sind. Eine derartige Tracht ist auch in der gleichzeitigen lokalen Sepulkralplastik belegt. Ein vergleichbarer Kaftan mit enganliegenden Ärmeln findet sich zum Beispiel auf einem bosporianischen Grabrelief, das nur wenige Kilometer entfernt beim Drei Brüder Kurgan gefunden worden ist (Abb. 12).⁶⁵ Es zeigt eine in einem Wagen sitzende Frau, der sich ein junger Mann in einheimischer Tracht zu Pferd nähert. Doch weist nicht nur seine langärmelige Jacke Ähnlichkeiten mit dem Gewand des Paris auf, auch der Schleier und der kalathosartige Metallreif, den die Frau im Wagen auf dem Kopf trägt, ähnelt in seiner eckigen Form dem Kopfschmuck der Helena. Da also sowohl die Begegnungssituation zwischen Mann und Frau, das Fahren auf einem Wagen, als auch eine ähnliche Tracht auf einem lokalen Bildwerk, das wohl die Verstorbenen wiedergibt, zur Darstellung kommen, scheint es nahe liegend, dass auch



Abb. 11 Umzeichnung eines att. rf. Hydrienbildes (St. Petersburg, Eremitage JuO 26).



Abb. 12 Kalksteinrelief des Drei-Brüder-Kurgans bei Nymphaion, Kertsch, Lapidarium KL-1247.

die Vasenbilder von den bosporanischen Betrachtern bei der Trauerfeier auf die beiden Bestatteten bezogen wurden. Dabei bieten die Mythenbilder durch die Trachtbestandteile und die enge Paarkonstellation formale Anknüpfungspunkte, um die mythischen Figuren zumindest in übertragener Bedeutung mit den Verstorbenen gleichzusetzen. Die dargestellten Nebenfiguren ermöglichten darüber hinaus eine gedankliche Verknüpfung mit der Bestattungsfeier. So sind auf Hydria und Lekythos jeweils Personen beim Opfer am Thymiaterion gezeigt, die einen Bezug zum Opfer am Grab ermöglichen. Und die Trauer der Betrachter lässt sich mit der rechts über dem Henkel der Hydria sitzenden Frau parallelisieren, die in den Mantel gehüllt den Arm im Trauergestus zum gesenkten Kopf führt.⁶⁶

Formal waren die Vasen aus der Kurgannekropole durch ihre handlungsarmen, aphrodisisch (oder in anderen Fällen dionysisch oder apollinisch) getränkten Bilder besonders geeignet, den Betrachter in eine angenehm ruhige Hochstimmung zu versetzen, was sie zusätzlich für den Gebrauch bei der Trauerfeier qualifizierte, wobei die vielfigurigen, häufig komplexen Darstellungen eine intensivere Auseinandersetzung beförderten.

Anders als bei den figurenreichen Mythendarstellungen der Elitebestattungen ist die Bildwelt der Peliken, die aus einfachen Flachgräbern stammen, relativ einheitlich: Über ein Viertel der 47 bekannten Peliken aus der Mithridatesbergnekropole zeigt Kämpfe gegen Greifen oder Amazonen, ein Viertel als Abbeviatur davon Orientalenköpfe mit Pferde- und Greifenprotomen und ein weiteres Viertel Frauenverfolgungsszenen.⁶⁷ Die übrigen Pelikenbilder lassen sich weitgehend unter dem Thema «Frau und Eros» subsumieren, wozu auch Bilder des dionysischen Thiasos zählen, in denen Eros eine prominente Rolle einnimmt.⁶⁸ Angesichts der selektiven Bildauswahl liegt es nahe, einen deutlichen Bezug zwischen Motiv und Bestattung oder Verstorbenem anzunehmen. Leider ist bei den meisten Bestatteten das Geschlecht nicht mehr bestimmbar, so dass sich für die nahe liegende Vermutung, für Männer hätte man eher Kampfbilder und für Frauen aphrodisische Themen ausgewählt, keine Anhaltspunkte finden lassen.⁶⁹

Diese Gewichtung der Bildthemen bestätigt sich auch, wenn man alle 337 Peliken aus bosporanischen Gräbern in den Blick nimmt. Über die Hälfte sind mit Amazonen und Arimaspen im Kampf oder als Protome geschmückt,⁷⁰ mit mythologischen Figuren also, die in der Vorstellung der Griechen im nördlichen Pontosgebiet angesiedelt waren. Weiter geht die Ausrichtung auf den Schwarzmeerraum jedoch nicht. Weder wird die orientalisch anmutende Tracht stärker an zeitgenössische skythische Bekleidung angeglichen, noch verlassen die Darstellungen der Amazonomachien und Greifenkämpfe den mythologischen Bezugsrahmen, was angesichts der anderen Kampfszenen, die Griechen im Kampf gegeneinander oder gegen Perser zeigen, verwundert. Eine solche Konkretisierung wäre zudem durch Angabe des Goryts, des typischen skythischen Köchers, leicht möglich gewesen, wie es um 440 v. Chr. der Eretria-Maler auf dem Halsbild eines Rhythons umgesetzt hat.⁷¹ Doch kam es den spätrotfigurigen Vasenmalern in Athen anscheinend wiederum darauf an, die Projektionsfläche für Käufer und Betrachter möglichst offen zu halten.

Durch einen glücklichen Umstand lassen sich die bosporanischen Sehgewohnheiten relativ gut rekonstruieren. Die lokale Bildproduktion umfasste nämlich nicht nur Bildwerke in Relief und Toreutik, sondern auch bemalte Vasen, die die importierten attischen Gefäße imitieren.⁷² Dabei handelt es sich vor allem um Peliken, die sich in Gefäßform und Farbigkeit stark an den attischen Vorbildern orientieren. Lediglich die Art der Bemalung weicht von der attisch rotfigurigen Technik ab, indem die hellrot oder unvollständig grauschwarz gebrannten Peliken erst nach dem Brand mit Kaltfarben dekoriert wurden.⁷³ Nach Ausweis der Fundkontexte begann die Produktion dieser sog. Aquarellpeliken gegen 330 v. Chr.⁷⁴ und hielt mindestens zwei Generationen an. Sie sind im

gesamten Bosporanischen Reich diesseits und jenseits des Kimmerischen Bosphorus sowohl in männlichen als auch in weiblichen Bestattungen verbreitet und fanden sich sowohl in Erdgräbern als auch in aufwendig ausgestatteten Kammergräbern, wo sich die Farbe entsprechend besser erhalten hat. Es sind noch mindestens 66 Aquarellpeliken bekannt, bei denen das Bild der Vorderseite noch zu erkennen ist:⁷⁵ über die Hälfte (35) zeigen Kampfszenen, die man *prima visu* als Amazonomachien bezeichnen könnte, drei Greifenkämpfe,⁷⁶ neun Köpfe oder Büsten mit Pferdeprotome, zwei Sirenen am Dreifuß,⁷⁷ eine den dionysischen Thiasos,⁷⁸ sieben Mantelfiguren und neun Girlanden oder Tänien. Letztere sind aber erst im 3. Jh. v. Chr. entstanden. Das Motivspektrum ähnelt damit in etwa dem der attischen Importpeliken des letzten Drittels des 4. Jhs. v. Chr., allerdings mit einer deutlichen Konzentration auf Darstellungen von Kriegern und Amazonen.

In auffälliger Weise weichen diese Amazonomachien jedoch in zwei Punkten von der attischen Vorlage ab. Zum einen betonen die Darstellungen häufig die Gleichwertigkeit der Krieger, die identisch gerüstet und zu Fuß gegeneinander ankämpfen, während auf den attischen Vorbildern eine berittene Amazone gegen einen nackten Griechen anstürmt. Manche zeigen eindeutig Amazonomachien, doch geht der mythische Gehalt der Bilder häufiger verloren, wie auf einer Aquarellpelike in Berlin (*Abb. 13*),⁷⁹ wo nicht zwei verfeindete Amazonen, sondern wohl zwei lokale Krieger im Kampf abgebildet sind. Dafür spricht nicht nur, dass die linke «Amazone» einen Halsreif trägt, der an die Torques skythischer Krieger erinnert, sondern auch, dass derartige Auseinandersetzungen zwischen verschiedenen skythischen Stämmen auch in anderen bosporanischen Bildmedien bekannt sind, sowohl in der graeco-skythischen Toreutik als auch auf einem großen Kalksteinrelief, das von gut zwanzig Jahren auf der Taman-Halbinsel gefunden wurde.⁸⁰

Die zweite Abweichung betrifft die Erzählweise. Mehrere Aquarellpeliken stellen nämlich gar keine Interaktion zwischen den Figuren dar, sondern zeigen beide Figuren losgelöst von einander. In diesen Fällen ist also gar keine Kampfhandlung gemeint, sondern das eine Mal zwei identisch gerüstete Krieger nebeneinander,⁸¹ das andere Mal ein Krieger und eine verschleierte Frau.⁸² Die Sehgewohnheit, die Figuren aus dem Erzählzusammenhang zu lösen und additiv neu zusammensetzen, ist bekanntlich typisch für die skythische und thrakische Kunst und auch noch für die bosporanische Bildproduktion des 4. Jhs. nachzuweisen.⁸³ Die Aquarellpeliken legen damit den Schluss nahe, dass im Bosporanischen Reich auch die attisch rotfigurigen Bilder ähnlich selektiv gelesen werden konnten und die dargestellten Orientalen ebenso als Amazonen wie auch als lokale Krieger oder Frauen in lokaler Tracht verstanden werden konnten.

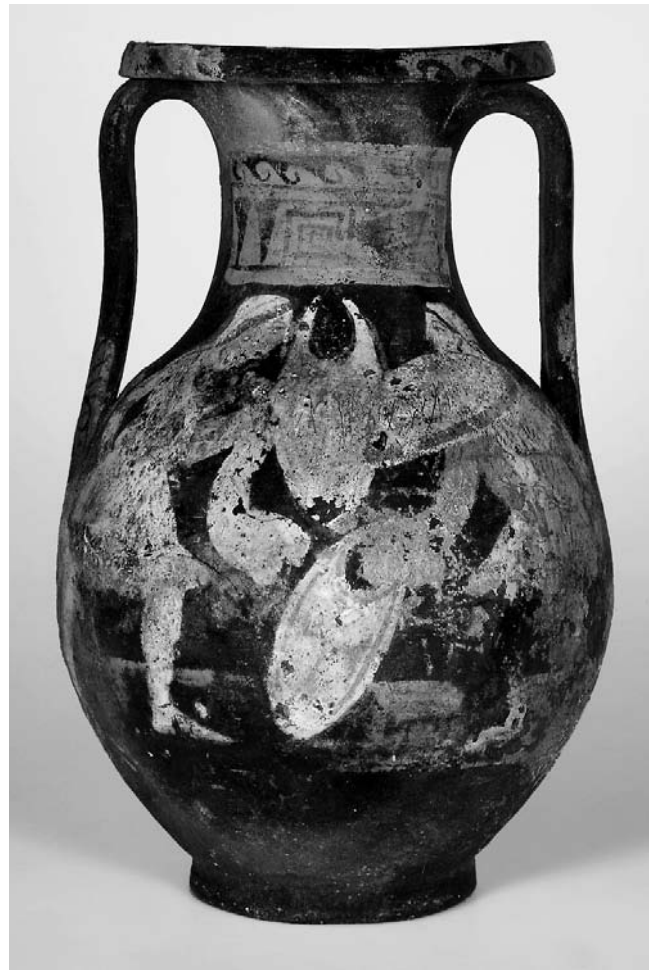


Abb. 13 Aquarellpelike Berlin, Antikensammlung V.I. 4982.52.

Die selektive Rezeption der Amazonomachiebilder zeigt sich deutlich auch bei den Peliken, die in verkürzter Form eine Büste neben einer Greifen- oder Pferdeprotome abbilden. Auf Aquarellpeliken sind nämlich sowohl jugendliche Köpfe mit orientalischer Kappe, als auch behelmte «griechische» Krieger (*Abb. 14*)⁸⁴ oder verschleierte Frauenköpfe zu sehen. Daraus folgt, dass man im Bosporanischen Reich mit einer wechselnden, betrachterabhängigen Rezeption der attischen Bilder rechnen muss, die in ihnen nicht nur Kampfhandlungen erkannt haben muss, sondern häufig einfach einzelne Krieger, Reiter, Bogenschützen, Greifen, Personen in bunter Tracht oder Frauen mit Brustband und Haube. Ganz ähnliche Figuren bilden auch die zentralen Motive der graeco-skythischen Toreutik.⁸⁵ Auf einer abstrakteren Ebene könnte die Kombination der Figuren dann in einem tieferen Sinn als Ausdruck bestimmter Werte, Positionierungen und Verhaltensweisen verstanden worden sein, wie es L. Schneider und P. Zazoff für die thrakische und skythische Kunst vermutet haben.⁸⁶

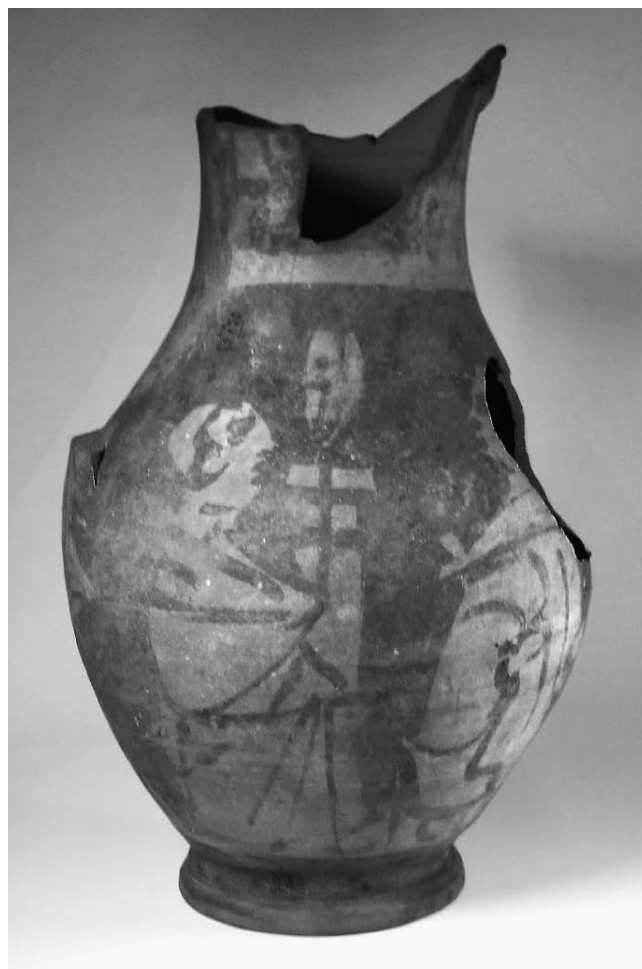


Abb. 14 Aquarellpelike London, British Museum 1856.5–1.51.

Kam es auf die Bilder an?

Die Bildauswahl, die als regionalspezifische Nachfrage in der Folge auch die Bildproduktion bestimmte, und die sozio-kulturell differenzierte Bildverwendung haben deutlich gezeigt, wie sehr es auch im 4. Jh. v. Chr. auf das Bild ankam. Dass diese Bilder oftmals inhaltlich unkonkret sind, darf man nicht als Mangel empfinden; vielmehr erzeugte die semantische Offenheit der Bilder ebenso wie die ausgewogene Komposition beim Betrachter eine angenehme Stimmung. Die Bilder lösen also keine heftigen Emotionen beim Betrachter aus, sondern sind sowohl formal als auch inhaltlich ausgewogen. Was man «schlampig oder grundhässlich» nennen könnte,⁸⁷ lässt sich zum einen als Vorliebe für eine kontrastreiche und expressive Gestaltung verstehen, zum anderen als bewusste Hierarchisierung der verschiedenen Bilder.

Der Wert, der den bemalten Vasen beigemessen wurde, zeigt sich aber erst im Umgang mit ihnen. Der Betrachter muss nicht nur irgendwie dekorierte Gefäße verlangen, sondern auch Interesse am Bild aufbringen und es betrachten wollen. Neben der regelhaften Verwendung bestimmter Bildmotive haben wir daher beispielhaft drei

Arten der Verwendung attisch rotfiguriger Keramik am Grab herausgegriffen, bei der ein bewusster Umgang mit den Vasenbildern wahrscheinlich war: zum einen das neben dem Körper des Toten attributiv abgelegte Gefäß, wo durch die enge Sichtverbindung von Vasenbild und Bestattetem ein Bezug unvermeidlich ist; dann die Beisetzung des Leichenbrandes in einer bemalten Vase, wo während der Bestattungsfeier durch den konzentrierten Blick der Betrachter das Bild auf der Urne unmittelbar in Bezug zum Verstorbenen und seinem Umfeld gesetzt werden musste, und drittens die beim Fest- und Opferritual am Grab verwendete Gefäßkeramik, wo die Bilder Vasen durch den kollektiven Gebrauch oder die herausgehobene Verwendung unweigerlich auf den Toten und die Trauergemeinde bezogen werden mussten. Auch wenn man wahrscheinlich die Komplexität der Einflüsse, die auf die Betrachterwahrnehmung einwirken, nicht mehr vollständig erfassen können, wurde durch die Beispiele der Kontextualisierung oder Rekontextualisierung spätrotfiguriger Vasen versucht, wenigstens eine mögliche Bedeutung der Vasenbilder für die lokalen Betrachter zu ermitteln. Dabei ist es für den Erfolg eines Bildes letztlich unerheblich, welchen Sinn der Betrachter

ihm verleiht. Entscheidend ist, dass er sich mit ihm auseinandersetzt und der Dekoration eine Bedeutung gibt. Diese kann aber, je nach regionalen oder kulturellen Gegebenheiten, unterschiedlich ausfallen. Und je offener ein Bild für verschiedene Lesarten ist, desto größer ist seine Akzeptanz. Ich glaube daher, dass die stimulierende Handlungsarmut der Mythenbilder von den Vasenmalern beabsichtigt war, teils um ein Gespräch mit den Bildern anzuregen, teils um den Betrachtern in den Exportgebieten möglichst passende Anknüpfungspunkte zu bieten.

Die vermeintlich unansehnlichen Bilder wollten gesehen werden – und wie ihre Verwendung ebenso wie die Nachahmungen zeigen, wurden sie es auch!

ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb. 1. 9. 12 Verfasser
 Abb. 2 nach Curti a. O. (Anm. 14) 258 Abb. 4
 Abb. 3. 4. 7 nach Alfieri a. O. (Anm. 24) 110f. Abb. 281–283
 Abb. 5 nach Massei a. O. (Anm. 27) Taf. 47,3
 Abb. 6 nach Trofimova a. O. (Anm. 41) 160 Nr. 65
 Abb. 8. 14 © Trustees of the British Museum
 Abb. 10 nach Furtwängler – Reinhold II Taf. 79,1
 Abb. 11 nach CRPetersbourg 1863 (1864) Taf. 1,1
 Abb. 13 © Berlin, Antikensammlung SMB (Johannes Laurentius)

ABKÜRZUNGEN

- Fless 2002 F. Fless, Rotfigurige Keramik als Handelsware. Erwerb und Gebrauch attischer Vasen im mediterranen und pontischen Raum während des 4. Jhs. v. Chr. (Rahden/Westf. 2002)
 Fless – Treister 2005 F. Fless – M. Treister (Hrsg.), Bilder und Objekte als Träger kultureller Identität und interkultureller Kommunikation im Schwarzmeergebiet. Kolloquium Zschortau/Sachsen 13.–15.3.2003 (Rahden/Westf. 2005)
 Kästner u. a. 2007 U. Kästner u. a., Griechen, Skythen, Amazonen, Aust. Berlin 2007
 Langner 2005 M. Langner, Barbaren griechischer Sprache? Die Bildwelt des Bosphoranischen Reiches und das Selbstverständnis seiner Bewohner, in: Fless – Treister (2005) 53–66
 Sabbatini 2000 B. Sabbatini (Hrsg.), La céramique attique du IVe siècle en Méditerranée occidentale, Actes du colloque international (Neapel 2000)
 Schefold, UKV K. Schefold, Untersuchungen zu den Kertscher Vasen, Archäologische Mitteilungen aus russischen Sammlungen 4 (Berlin/Leipzig 1934).

ANMERKUNGEN

- 1 Das Zusammenspiel zwischen Werkstätten, Händlern und Käufern bleibt für uns oftmals im Dunkeln, da uns als Quelle weitgehend nur die bemalten Vasen selbst zur Verfügung stehen. Einen guten Überblick über die Forschungspositionen mit reichen Literaturangaben gibt Fless 2002, 10–23, 96f. und passim. R. Osborne, Workshops and the iconography and distribution of Athenian red-figure pottery: A case study, in: X. Keay – S. Moser (Hrsg.), Studies in Honour of Brian A. Sparkes (Ox-

ford 2004) 78–94 kommt am Beispiel der Penthesileia-Werkstatt zu dem Ergebnis, dass das Produktionsspektrum einer Werkstatt nicht von Absatzmärkten abhängig ist. Auf der anderen Seite hält D. Paleothodoros, Commercial Networks in the Mediterranean and the Diffusion of Early Attic Red-figure Pottery (525–490 BCE), *MedHistR* 22, 2007, 165–182 die Übersee-Märkte für existentiell wichtig und macht sie sogar für den Erfolg der rotfigurigen Technik verantwortlich. In vielen Untersuchungen zu den Bildern auf attischen Vasen spielt der Fundkontext keine Rolle, sondern es wird ganz selbstverständlich Athen als Bezugsrahmen vorausgesetzt, so z. B. S. Muth, Gewalt im Bild. Das Phänomen der medialen Gewalt im Athen des 6. und 5. Jhs. v. Chr. (Berlin 2008).

- 2 Fless 2002, 18 und passim.
 3 Die hier gestellten Fragen sind ausführlicher in meiner Habilitationsschrift «Meisterwerk und Massenware. Wahrnehmung und Bewertung spätrotfiguriger Bildervasen aus Athen» untersucht. Sie sind nur auf statistisch relevanter, breiter Materialgrundlage zu beantworten und dürfen dabei m. E. nicht nur einzelne Fundorte und Regionen oder Maler und Werkstätten in den Blick nehmen. Auch ist es unbedingt notwendig, nach Phasen und Gefäßformen zu differenzieren. Erst eine komplexere Verschränkung der Daten untereinander bietet eine reelle Chance, der historischen Realität nahe zu kommen.
 4 P. Arnaud, Les routes de la navigation antique. Itinéraires en Méditerranée (Paris 2005) 56f. und passim; C. Papageorgiadou-Banis – A. Giannikouri (Hrsg.), Sailing in the Aegean. Readings on the economy and trade routes, *Meletémata* 53 (Athen 2008); F. Giudice, Le rotte commerciali dei vasi attici dal VI al IV secolo a. C. Analisi quantitativa e qualitativa, *ACalc* 4, 1993, 181–191 berücksichtigt die Knotenpunkte des Handels nicht. Daher zählt er z. B. Kreta zu Griechenland. Seine Aufteilung in 13 Regionen ist ebenfalls nicht überzeugend. So fasst er z. B. Nordgriechenland, Balkan und den Schwarzmeerraum zu einer Region zusammen. vgl. G. Giudice, Il tornio, la nave, le terre lontane. Ceramografici attici in Magna Grecia nella seconda metà del V sec. a. C. Rotte e vie di distribuzione (Rom 2007) 20. 24 Abb. 1. Zu den Strömungsverhältnissen im Mittelmeer, von denen die Routen der Segelschiffahrt abhingen, s. C. Giardino, Il Mediterraneo Occidentale fra XIV ed VIII secolo a. C. Cerchie minerarie e metallurgiche (Oxford 1995).
 5 Dies ist über Händlermarken z. B. für die in Cerveteri und Vulci gefundenen Nikosthenischen Halsamphoren nachgewiesen: A. W. Johnston, Trademarks on Greek Vases (Oxford 1979) 124f.; V. Tosto, The Black-figure Pottery Signed ΝΙΚΟΣΘΕΝΕΣ ΕΠΙΟΙΕΣΕΝ (Amsterdam 1999) 185f. Type 3E Nr. 1–16a. Zu den Naukleroi, dem Zwischenhandel und anderen Formen des Weiterverkaufs s. Fless 2002, 18f.; A. Moreno, Feeding the Democracy. The Athenian Grain Supply in the Fifth and Fourth Centuries BC (Oxford 2007) 242–285.
 6 Die 54 Kratere des Meleager-Malers verteilen sich folgendermaßen auf die Routen: Athen: 7; L (Böotien): 2; NO₃ (Kertsch): 5; SO₁ (Izmir): 1; SO₂ (Zypern, Al Mina): 5; SO₃ (Naukratis): 1; NW₁ (Illyrien, Apulien): 3; NW₂ (Korfu, Spina, Bologna): 11; W₁ (Kampanien, Etrurien, Ligurien): 13; W₂ (Korsika, Enserune, Katalonien): 5. – Zur Werkstatt des Meleager-Malers siehe F. Curti, La bottega del pittore di Meleagro, *RdA Suppl.* 25 (Rom 2001); K. Καθαρίου, Το εργαστήριο του Ζωγράφου του Μελεάγρου και η εποχή του (Thessaloniki 2002).
 7 157 Kratere aus der Werkstatt der Plainier Group verteilen sich folgendermaßen auf die Routen: Athen: 9; L (Böotien, «Griechenland»): 27; NO₁ (Olynth, Pella, Amphipolis): 10; NO₂ (Thrakien): 7; NO₃ (Kertsch, Olbia, Skyth. Steppe): 7; SO₁ (Klazomenai): 1; SO₂ (Rhodos, Zypern, Al Mina): 12; SO₃ (Naukratis, Kyrene): 8; NW₁ (Korinth, Ruvo): 10; NW₂ (Spina, Bologna): 15; W₁ (Kampanien, Etrurien): 34; W₂ (Korsika, Katalonien): 3; W₃ (Sizilien, Malta): 3. – Zur Plainier Group siehe Καθαρίου a. O. (Anm. 6)
 8 89 Kratere der Telos-Gruppe aus dem ersten Drittel des 4. Jhs. v. Chr. verteilen sich folgendermaßen auf die Routen: Attika: 10;

- L. (Böotien, Sparta, «Griechenland»): 11; NO₁ (Argilos, Olynth): 2; NO₂ (Vestren): 1; NO₃ (Kertsch, «Südrussland»): 4; SO₁ (Telos, Klazomenai): 2; SO₂ (Larnaka, Al Mina): 10; NW₁ (Apulien): 4; NW₂ (Spina): 1; W₁ (Kampanien, Genua): 24; W₂ (Katalonien): 4; W₃ (Andalusien, Alcacer Do Sal, Malta, Mallorca): 16. – Zur Telos-Gruppe: ARV² 1425–1434; C. Sánchez, El hilo de Ariadna. El método de atribución a pintores en la cerámica ática, *Archivo Español de Arqueología* 67, 1994, 31–40; dies., Los pintores del grupo de Telos, in: Sabattini 2000, 35–46; dies. in: A. J. Domínguez – C. Sánchez, Greek Pottery from the Iberian Peninsula (Leiden u. a. 2001) 427–432; P. Cabrera – P. Rouillard, Le groupe de Telos. Des peintres athéniens au milieu du IV^e siècle av. J.-C., in: P. Rouillard – A. Verbanck (Hrsg.), Le vase grec et ses destins (München 2003) 90–98.
- 9 Im zweiten Jahrhundertdrittel verteilen sich 48 Kratere der Filottrano-Gruppe folgendermaßen auf die Routen: Athen: 4; L (Böotien): 2; NO₁ (Pella, Mekyberna, Amphipolis): 3; NO₂ (Histria): 1; NO₃ (Kertsch): 1; SO₁ (Telos): 2; SO₂ (Rhodos, Zypern, Al Mina): 8; SO₃ (Benghazi): 1; NW₂ (Numana, Spina): 25; W₁ (Kampanien): 2. – Zur Filottrano-Gruppe siehe ARV² 1453–1455. 1694; M. Landolfi, Il pittore di Filottrano e la tarda ceramica attica a figure rosse nel Piceno, in: Sabattini 2000, 77–92; A. Zarkadas, Il ratto di Europa del pittore di Filottrano, *ASAtene* 81, 2003, 425–432.
- 10 45 Kratere der Gruppe-G verteilen sich im zweiten Drittel des 4. Jhs. v. Chr. folgendermaßen auf die Routen: Athen: 2; NO₁ (Pella, Olynth, Akanthos): 13; NO₂ (Nessebar): 1; NO₃ (Kertsch, Sennoi, Westkrim): 7; SO₂ (Rhodos, Al Mina): 3; SO₃ (Naukratis): 1; NW₁ (Amantia): 1; NW₂ (Numana, Spina): 6; W₁ (Kampanien): 4; W₂ (Enserune, Alorda Park): 2; W₃ (Sizilien, Albufereta, Andalusien): 4. – Zur Gruppe-G siehe ARV² 1462–1471. 1694f. 1708; Para 494f.; Landolfi a. O. (Anm. 9) 85–89; K. Μπαράμη, Περίκες του ρυθμού κερτς με παράσταση Αμαζονομαχίας από τη Ρόδο, *ADelt* 55, 2000, Nr. 1, 205–208; B. Σαμπετάι, Μελαμβαφής και ύστερη ερυθρόμορφη κεραμική από νεκροταφείο της Βοιωτίας, in: ΣΤ' Επιστημονική Συνάντηση για την Ελληνιστική Κεραμική, *Volos* 17–23. 4. 2000 (Athen 2004) 461–471; J. M. García Cano – F. G. González, La Ceramica Atica de Figuras Rojas. Talleres y Comercio (Murcia 2009) 70–75.
- 11 102 Kratere der Telos-Gruppe verteilen sich im zweiten Drittel des 4. Jhs. v. Chr. folgendermaßen auf die Routen: Athen: 6; NO₁ (Olynth): 4; NO₂ (Histria, Apollonia, Thrakien): 13; NO₃ (Kertsch, Chersonesos): 6; SO₂ (Zypern, Al Mina): 8; SO₃ (Kyrenaika): 2; NW₁ (Illyrien, Apulien): 2; NW₂ (Numana, Spina): 8; W₁ (Kampanien, Etrurien, Genua): 19; W₂ (Korsika, Enserune, Katalonien): 8; W₃ (Sizilien, Südspanien): 26.
- 12 Auf 57 Kratere der Telos-Gruppe aus dem zweiten Jahrhundertdrittel finden sich folgende Bildthemen: 40 × Dionys. Thiasos, 11 × Symposion, 1 × Komos, 2 × Grypomachie, 1 × Aphroditekreis, 1 × myth. Liebespaar, 1 × sonst. Mythen.
- 13 Auf 54 Kratere der Filottrano-Gruppe aus dem zweiten Jahrhundertdrittel sind folgende Bildthemen vertreten: 15 × Dionys. Thiasos, 5 × Symposion, 7 × Komos, 11 × Grypomachie, 3 × Aphroditekreis, 3 × myth. Liebespaar, 3 × Heldentaten, 3 × Reiter/Wagenlenker, 2 × Opfer, 2 × sonst. Mythen.
- 14 Die Bildthemen auf 51 Kratere der Gruppe-G aus dem zweiten Jahrhundertdrittel verteilen sich folgendermaßen: 7 × Dionys. Thiasos, 16 × Symposion, 4 × Komos, 15 × Grypomachie, 2 × Amazonomachie? (Die beiden Fragmente könnten ebenfalls zu Grypomachien gehört haben), 3 × Aphroditekreis, 3 × myth. Liebespaar, 1 × sonst. Mythen. vgl. F. Curti, Oriente anche in Occidente. Grifomachie da Spina, in: S. Bruni (Hrsg.), Etruria e Italia preromana. Studi in onore di Giovannangelo Camporeale (Pisa 2009) 255–261.
- 15 vgl. Fless 2002, passim.
- 16 Zur topographischen Situation s. F. Berti u. a. in: Comune di Comacchio (Hrsg.), Genti nel Delta da Spina a Comacchio. Uomini, territorio e culto dall'antichità all'alto medioevo (Ferrara 2007) 19–149 Taf. 1. 2. 9.
- 17 Einen Überblick über die Ausgrabungen liefern die Beiträge in: F. Berti – P. G. Guzzo (Hrsg.), Spina, Storia di una città tra Greci ed Etruschi, Ausst. Ferrara (Ferrara 1993) und F. Berti – M. Harari (Hrsg.), Storia di Ferrara 2. Spina tra archeologia e storia (Ferrara 2004); s. a. A. Nilsson, The Function and Reception of Attic Figured Pottery. Spina, a Case Study, *Analecta Romana* 26, 1998, 7–23; E. Hostetter, Bronzes from Spina II (Mainz 2001) 1–7; A. Muggia, Impronte nella Sabbia. Tombe infantili e di adolescenti dalla necropoli di Valle Trebba a Spina (Florenz 2004) 11–17.
- 18 Hostetter a. O. (Anm. 17) 13. Zum etruskischen Symposion: V. Marinari, Il banchetto nei corredi tombali di Spina. Un indizio di ellenizzazione?, in: L. Braccisi – M. Luni (Hrsg.), *Hesperia* 18. Studi sulla grecità d'Occidente. I Greci in Adriatico 2 (Rom 2004) 267–277.
- 19 Der Bezug der Beigaben zum Bestatteten ist bei den Brandbestattungen nicht so eindeutig inszenierbar. Einige Gräber reihen aber die Gefäße kreisförmig um den Leichenbrand: z. B. S. Aurigemma, La necropoli di Spina in Valle Trebba II (Rom 1965) Taf. 160. 161.
- 20 Die 644 attisch spätrotfigurigen Gefäße aus den publizierten Gräbern Spinass lassen sich kontextuell und über ihre Gefäßform sechs Zeitabschnitten von jeweils 15 Jahren (410–395 | 395–380 | 380–365 | 365–350 | 350–335 | 335–320) zuweisen. Dabei handelt es sich um 150 Oinochoai vom Typ 2 (38 | 57 | 40 | 13 | 2 | 0), um 13 Oinochoai vom Typ 3 (1 | 1 | 0 | 3 | 6 | 2), um 87 Skyphoi (7 | 23 | 21 | 22 | 14 | 0), um 14 fußlose Schalen (3 | 8 | 1 | 2 | 0 | 0), um 67 Kylikes (25 | 35 | 6 | 0 | 1 | 0), um 28 Lekaniden (2 | 2 | 7 | 11 | 5 | 1), um 10 Kolonettenkratere (10 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0), um einen Volutenkrater (1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0), um 11 Kelchkratere (3 | 3 | 4 | 1 | 0 | 0), um 81 Glockenkratere (7 | 15 | 12 | 19 | 23 | 5), um 18 Peliken (1 | 1 | 3 | 4 | 8 | 1), um 19 Hydrien (8 | 1 | 8 | 2 | 0 | 0), um 16 Bauchlekythoi (6 | 6 | 0 | 2 | 2 | 1) und um 82 Askoi (9 | 26 | 18 | 15 | 14 | 0).
- 21 M. Langner, Mantle-figures and the Athenization of Late Classical Imagery, in: B. Bundgaard Rasmussen – S. Schierup (Hrsg.), Red-Figure Iconography in its Ancient Setting, 2nd ENBOM workshop Copenhagen 5.–6. 11. 2009 (im Druck).
- 22 Die 81 Glockenkratere aus Spina zeigen auf der Vorderseite 15 mal Symposion oder Komos (4 | 4 | 2 | 3 | 2 | 0), 31 mal Dionysos und seinen Thiasos (3 | 5 | 6 | 7 | 8 | 0), 15 malreitende oder fahrende Götter oder Helden (0 | 5 | 2 | 3 | 5 | 0), 4 Frauenverfolgungsszenen (0 | 0 | 1 | 1 | 0 | 2), 11 Grypomachien (0 | 0 | 0 | 3 | 7 | 1), 3 mal sportliche Wettkämpfe (0 | 1 | 1 | 0 | 1 | 0) und 4 Bilder anderer Thematik.
- 23 F. Berti (Hrsg.), Dionysos. Mito e mistero. Atti del convegno internazionale, Comacchio 3–5 novembre 1989 (Ferrara 1991); C. Pizzirani, Iconografia dionisiaca e contesti tombali tra Felcina e Spina, in: R. Bonaudo u. a., Tra Etruria, Lazio e Magna Grecia. Indagini sulle necropoli. Atti dell'Incontro di studio, Fisciano, 5–6 marzo 2009 (Paestum 2009) 37–49.
- 24 z. B. N. Alfieri, Spina, Museo Archeologico Nazionale di Ferrara I (Bologna 1979) 110 Abb. 282.
- 25 Drei Glockenkratere zeigen Aphrodite auf dem Schwan: ARV² 1694, 13 sexies – 13 septies; Berti a. O. (Anm. 23) 37; zwei Dionysos auf dem Panther: ARV² 1453, 8; 1694, 9 bis. Viermal ist Europa dargestellt: K. Schauenburg, Europa auf einer Situla im Kunsthandel, *RM* 88, 1981, 111 Anm. 26; 112 Taf. 26, 2; E. Zahn, Europa und der Stier (Würzburg 1983) 119f. Nr. 56. 60 Taf. 11, 2; 13, 2 und einmal die Frauenverfolgungsszene: Alfieri a. O. (Anm. 24) 112 Abb. 285.
- 26 ARV² 1424, 1–3; Beazley Addenda² 376; K. Schauenburg, Zu hippischen Agonen, *Boreas* 30/31, 2007/08, 4f. Taf. 2, 5–8; 3, 9–10.
- 27 vgl. z. B. L. Massei, Gli askoi a figure rosse nei corredi funerari delle necropoli di Spina (Mailand 1987) Taf. 43. 47, 1; 56 mit Taf. 23, 1; 23, 2; 47, 3; 64, 1; 64, 2; 65, 2; 70, 2.
- 28 148 Peliken der Gruppe-G aus dem zweiten Drittel des 4. Jhs. v. Chr. verteilen sich folgendermaßen auf die Routen: Athen: 1; L (Theben, Argolis, «Griechenland»): 8; NO₁ (Makedonien,

- Olynth): 15; NO₂ (Apollonia, Mesembria): 4; NO₃ (Kertsch, Theodosia, Taman, Chersonesos, Olbia, Tyras, «Südrußland»): 62; SO₁ (Kynthos, Mylasa, Mytilene): 3; SO₂ (Bodrum): 1; SO₃ (Kreta, Kyrenaika): 22; NW₁ (Illyrien, Apulien): 5; NW₂ (Korfu, Marche, Spina): 17; W₁ (Kampanien, Etrurien): 8.
- 29 Im zweiten Drittel des 4. Jhs. v. Chr. verteilen sich 30 Peliken aus der Werkstatt des Marsyas-Malers folgendermaßen auf die Routen: Athen: 2; NO₃ (Kertsch, Taman): 22; SO₁ (Mylasa): 1; SO₂ (Kamiroi): 1; SO₃ (Benghazi): 1; NW₁ (Messapien): 1; W₁ (Marseille): 1. – Zur Werkstatt des Marsyas-Malers gehören m. E. neben dem Eleusinischen Maler und dem Maler des Hochzeitszugs auch die Maler von Athen 1472 und Athen 1252 sowie Schefolds Hesperiden- und Medusa-Maler.
- 30 128 Peliken aus anderen Werkstätten des zweiten Jahrhundertdrittels verteilen sich folgendermaßen auf die Routen: Athen: 3; L («Griechenland»): 4; NO₁ (Olynth): 7; NO₂ (Thrakien): 8; NO₃ (Bosporan. Reich, Chersonesos, Olbia, Tyras, Orgame): 82; SO₁ (Melos, Mylasa): 4; SO₂ (Bodrum): 1; SO₃ (Alexandria, Kyrenaika): 5; NW₁ (Illyrien): 1; NW₂ (Spina): 1; W₂ (Südfrankreich, Katalonien): 5; W₃ (Südspanien): 4.
- 31 F. Fless – A. Lorenz, Die Nekropolen von Pantikapaion im 4. Jh. v. Chr., in: Fless – Treister 2005, 21 mit Anm. 28.
- 32 Isokrates 17, 3–4; Demosthenes 20, 29–35; 34, 8; 35, 10–13; Moreno a. O. (Anm. 5) 169–208.
- 33 224 Peliken des letzten Jahrhundertdrittels aus der Werkstatt der Gruppe-G wurden auf folgenden Vertriebswegen verhandelt: Attika: 4; L (Böotien, Megaris, «Griechenland»): 6; NO₁ (Nordgriechenland): 14; NO₂ (Histria): 1; Troas: 7; NO₃ (Nördl. Schwarzmeer): 153; SO₁ (Kykladen, Mylasa): 5; SO₂ (Rhodos): 1; SO₃ (Kreta, Kyrenaika): 23; NW₁ (Apulien): 2; NW₂ (Po-Gebiet): 3; W₁ (Kalabrien, Etrurien): 3; W₃ (Karthago): 1.
- 134 Peliken des Amazonen-Malers und seiner Werkstatt wurden über folgende Handelsrouten verbreitet: Attika: 5; L (Böotien, Megaris, «Griechenland»): 6; NO₁ (Nordgriechenland): 8; NO₂ (Histria): 1; Troas: 1; NO₃ (Nördl. Schwarzmeer): 87; SO₁ (Kykladen, Kleinasien): 5; SO₂ (Rhodos): 3; SO₃ (Kreta, Ägypten, Kyrenaika): 17; W₂ (Ampurias): 1. – Zum Amazonen-Maler, der Gruppe um Mytilene 590 und dem Maler von London F 6: Schefold, UKV 134f.; ARV² 1452f. 1478–1480; Para 496f.; M. L. Bernhard, Le Peintre de l'Amazone, EtTrav 1, 1966, 37–43; Μπαράμη a. O. (Anm. 10) 204f.
- Aus dem letzten Drittel des 4. Jhs. v. Chr. sind 98 Peliken bekannt, die nicht aus den Werkstätten des Amazonen-Malers oder der Gruppe-G stammen. Sie verteilen sich folgendermaßen: L (Böotien, Peloponnes): 1; NO₁ (Makedonien, Amphipolis): 9; NO₃ (Nördl. Schwarzmeer): 71; SO₁ (Kykladen, Kleinasien): 3; SO₂ (Rhodos): 3; SO₃ (Kreta, Ägypten, Kyrenaika): 2; NW₁ (Korinth): 2; W₁ («Italien»): 3; W₂ (Marseille): 4.
- 34 67 der 119 bekannten Peliken, die auf der Vorderseite den Kampf der Griechen gegen Amazonen schildern, wurden im Nördlichen Schwarzmeerraum gefunden. Das sind 12% der insgesamt 571 aus dem Gebiet bekannten Peliken. Kämpfe gegen Greifen machen mit 106 Peliken 19% aus, und die Kombination von Orientalen-, Greifen- und Pferdeprotome ist auf 130 Exemplaren vertreten. Das sind 23% aller aus dem Nördlichen Schwarzmeerraum bekannten Peliken. Damit sind, rechnet man die drei Motive zusammen, über die Hälfte der dort stark nachgefragten Peliken mit diesen Bildern geschmückt.
- 35 119 Peliken mit Amazonomachiedarstellung sind aus folgenden Handelsräumen bekannt: 4 von 32 aus Athen und Attika verzeichneten Peliken (= 12,5%); L (Böotien, Peloponnes): 7 von 36 (= 19%); NO₁ (Nordgriechenland): 7 von 67 (= 10%); NO₂ (Thrakien): 4 von 26 (= 15%); NO₃ (Nördl. Schwarzmeer): 67 von 571 (= 12%); SO₁–3 (Östl. Mittelmeer): 11 von 131 (= 8%); NW₁–2 (Adria-Raum): 4 von 37 (= 11%); W₁–3 (Westl. Mittelmeer): 7 von 48 (= 19%); ohne Fundort: 8 von 124 (= 6,5%).
- 36 177 Peliken mit Greifenkampfdarstellung sind in folgenden Handelsräumen vertreten: 1 von 32 aus Athen und Attika verzeichneten Peliken (= 3%); L (Böotien, Peloponnes): 5 von 36 (= 14%); NO₁ (Nordgriechenland): 9 von 67 (= 13%); NO₂ (Thrakien): 4 von 26 (= 15%); NO₃ (Nördl. Schwarzmeer): 106 von 571 (= 19%); SO₁–3 (Östl. Mittelmeer): 17 von 131 (= 13%); NW₁–2 (Adria-Raum): 10 von 37 (= 27%); W₁–3 (Westl. Mittelmeer): 5 von 48 (= 10%); ohne Fundort: 18 von 124 (= 14,5%).
- 37 220 Peliken mit der Darstellung eines Orientalenkopfes zwischen Greifen- und Pferdeprotome stammen aus folgenden Handelsräumen: 6 von 32 aus Athen und Attika verzeichneten Peliken (= 19%); L (Böotien, Peloponnes): 4 von 36 (= 11%); NO₁ (Nordgriechenland): 14 von 67 (= 21%); NO₂ (Thrakien): 2 von 26 (= 8%); NO₃ (Nördl. Schwarzmeer): 130 von 571 (= 23%); SO₁–3 (Östl. Mittelmeer): 34 von 131 (= 26%); NW₁–2 (Adria-Raum): 3 von 37 (= 8%); W₁–3 (Westl. Mittelmeer): 4 von 48 (= 8%); ohne Fundort: 23 von 124 (= 18,5%).
- 38 Die Anzahl der im Nördlichen Schwarzmeerraum gefundenen Peliken (in Relation zur Gesamtzahl bekannter Peliken) beträgt im Zeitraum 380–365 v. Chr.: 31 (von 97), 365–350 v. Chr.: 80 (von 159), 350–335 v. Chr.: 111 (von 222), 335–320 v. Chr.: 180 (von 267) und zwischen 320 und 305 v. Chr.: 153 (von 240).
- 39 z. B. Brüssel A 133; S. B. Matheson, Polygnotos and Vase Painting in Classical Athens (Madison 1995) 123 Taf. 107; St. Petersburg 3374; Matheson a. O. 123 Taf. 108; Syrakus 9317; Matheson a. O. 169 Taf. 144; Syrakus 23507; Matheson a. O. 22 Taf. 13; Wien 731; CVA Wien 2 Taf. 78,3–5; Palermo: ARV² 1145, 39; Para 456; Newcastle upon Tyne: ARV² 1146, 40; Para 456; Kos: ARV² 1148, 2; Beazley Addenda³ 335; J.-P. Michaud, Le trésor de Thèbes, Fouilles de Delphes 2, 1, 8 (Paris 1973) 341 Abb. 186.
- 40 Amazonomachien schmücken im Zeitraum 410–395 v. Chr. 3 (von 34) Peliken, 395–380 v. Chr.: 2 (von 49), 380–365 v. Chr.: 9 (von 97), 365–350 v. Chr.: 18 (von 159), 350–335 v. Chr.: 28 (von 222), 335–320 v. Chr.: 26 (von 267) und 320–305 v. Chr.: 33 (von 244) Peliken. Greifenkampfbilder findet man im Zeitraum 395–380 v. Chr. auf einer (von 49) Peliken, 380–365 v. Chr. auf 7 (von 97), 365–350 v. Chr. auf 21 (von 159), 350–335 v. Chr. auf 48 (von 222), 335–320 v. Chr. auf 63 (von 267) und 320–305 v. Chr. auf 35 (von 244) Peliken. Einen Orientalenkopf zwischen Pferde- und Greifenprotome zeigen im Zeitraum 395–380 v. Chr. eine (von 49) Peliken, 380–365 v. Chr.: 10 (von 97), 365–350 v. Chr.: 19 (von 159), 350–335 v. Chr.: 28 (von 222), 335–320 v. Chr.: 67 (von 267) und 320–305 v. Chr.: 95 (von 244) Peliken.
- 41 Gruppe-G: ARV² 1470, 166; Schefold, UKV 18. 62 Nr. 150. Nahe Gruppe-G: ARV² 1471, 1. 4; Schefold, UKV 24 Nr. 186; CVA British Museum 6 III I c Taf. 100, 3; L.-F. Gantès in: Sabbatini 2000, 136f. Abb. 3, 8–10. Europa-M.: Schefold, UKV 25 Nr. 169. 195a; H. Walter, Zu den attischen Amazonenbildern des 4. Jhs. v. Chr., JdI 73, 1958, 40 Abb. 3–6; s. a. Olynth XIII (1950) Nr. 197 a Taf. 115. Erst am Ende des 4. Jhs. produziert der Amazonen-Maler noch einmal Hydrien mit Amazonomachiedarstellungen: ARV² 1480, 36; Schefold, UKV 19. 133 Nr. 156; A. A. Trofimova (Hrsg.), Greeks on the Black Sea. Ancient Art from the Hermitage, Ausst. J. P. Getty Museum (Los Angeles 2007) 157f. Nr. 63 (aus Kertsch). M. Nikolaidou-Patera, AErgoMak 7, 1993, 477–484 Abb. 7 (aus Amphipolis).
- 42 Theben, Archäologisches Museum 25544: CVA Theben 1 Taf. 78. 83, 4 aus Halai/Böotien, Grab 87.
- 43 Bärtige Perser oder jugendliche männliche Orientalen zu Pferd: J. Boardman, Rotfigurige Vasen aus Athen. Die klassische Zeit (Mainz 1991) 209 Abb. 415 und F. M. Elrashedy, Imports of Post-Archaic Greek Pottery into Cyrenaica (Oxford 2002) 59 Nr. 72 Taf. 56, 1–2 (aus der Kyrenaika); M. Σάλτα, Αρχαία Ρόδος. Μια κλασική νεκρόπολη, Πρακτικά του Συνεδρίου Ρόδος 2400 χρόνια (Athen 1999) 150 Taf. 54 b links (aus Rhodos), ARV² 1464, 59 (aus «Griechenland»); CVA Bochum 2 Taf. 7, 3, 4; 8, 3, 4; 9, 7, 8; Beil. 3, 1 (ohne Fundort).
- 44 Kämpfe zwischen griechisch gekleideten Kriegerern: И. В. Шталь, Свод мифоэпических сюжетов античной вазовой росписи по музеям Российской Федерации и стран СНГ. пелики, в. До н. э., керченский стиль (Moskau 2000) 59 Nr. 91 Taf.

- S. 172 aus Tyrambe (Makedone gegen Grieche?); Alfieri a. O. (Anm. 24) 112 Abb. 283 (aus Spina); K. Peters, Zu attisch rotfigurigen Scherben in Berliner Privatbesitz, AA 1958, 19f. Abb. 5, 6 (aus Capua); Olynthus XIII (Baltimore 1950) Nr. 48 Taf. 62 (aus Olynth); CVA British Museum 6 III I c Taf. 98, 1, 3 (aus der Kyrenaika); vgl. die Krieger am Tropaion: ARV² 1467, 107 (aus Megara).
- 45 St. Petersburg, Eremitage T 1868.16: ARV² 1465, 70; Scheffold, UKV 50 Nr. 465 Taf. 5, 3. St. Petersburg, Eremitage KAB 70: ARV² 1465, 71; Scheffold, UKV 44 Nr. 380; Antiquités du Bosphore Cimmérien (St. Petersburg 1854) Taf. 59, 3, 4. St. Petersburg, Eremitage P 1905.70: В. В. Шкорпиль, Известия Императорской Археологической Комиссии 30, 1909, 18f. Nr. 70 Abb. 12.
- 46 Troas: einst Çanakkale, Slg. Frank Calvert: Foto im DAI Athen D-DAI-ATH-Calvert-0146,8; Scheffold, UKV 148 Abb. 85. Mylasa: F. Winter, Vase aus Mylasa, AM 12, 1887, 376f. Taf. 11. Kreta: Boston 85.709: ARV² 1464, 41. Chania P 6350: E. Chatzidaki, ADelt 42, 1987, 2, 567 Taf. 333a.
- 47 vgl. J. Fornasier, Jagddarstellungen des 6.–4. Jhs. v. Chr. (Münster 2001) 284–286. Zur Xenophantos-Lekythos zuletzt A. Lezzi-Hafter in: K. Lapathin (Hrsg.), Papers on Special Techniques in Athenian Vases (Los Angeles 2008) 178–186.
- 48 Vgl. die Diskussion um das Amazonen-Rhyton des Sotades-M.: H. Hoffmann – D. Metzler, Visible Religion 6, 1992, 172–198.
- 49 Theodosia, Museum: Y. A. Katyushin in: D. V. Grammenos – E. K. Petropoulos, Ancient Greek Colonies in the Black Sea 1 (Thessaloniki 2003) 695 Abb. 9; И. И. Вдовиченко, Античную расписную вазу в Северном Причерноморье (Симферополь 2008) 218 Abb. 45, 3. Paris, Bibliothèque Nationale 408: Scheffold UKV 57 Nr. 550; LIMC VIII (1997) Taf. 346 s. v. Arimaspoi 48 (X. Gorbounova). Der Fundort des Pariser Stücks wird in der Literatur häufig als «Kyrenaika» angegeben, doch ist nach Aussage von M. Denoyelle «Südrussland» wahrscheinlicher.
- 50 z. B. LIMC VIII (1997) Taf. 343–345, Arimaspoi 39, 40 (X. Gorbounova); LIMC I (1981) Taf. 485, Amazones 348 rechts (P. Devambe – A. Kauffmann-Samaras). Auf einigen Vasen ist die Zeichnung so schematisch, dass man in ihr auch die Darstellung einer aus Ranken emporwachsenden, geflügelten Frau erkennen könnte, wie sie ebenfalls auf graeco-skythischen Goldplättchen bekannt ist: Das Gold der Skythen und Griechen. Aus der archäologischen Schatzkammer der Eremitage in St. Petersburg, Ausst. Bonn (Ostfildern 1997) 197 Nr. 96.
- 51 Ob der Kleidungsschmuck der Amazonen anstelle eines Greifen nicht auch eine Sphinx meinen könnte, ist bei manchen Darstellungen angesichts der schematischen Miniatur nicht zu entscheiden.
- 52 vgl. die Goldplättchen aus dem Kul-Oba, St. Petersburg K-O. 72–73: ABC Taf. 22, 10–11; И. Л. Грач (Hrsg.), Античная Торевица (Leningrad 1986) 56f. 153f. Nr. 26–27. Eine aufgeklappt dargestellte Sphinx findet sich auch an anderen Orten, z. B. auf einem Silberbeschlag aus Grab A von Katerini/Makedonien: M. J. Treister, Hammering Techniques in Greek and Roman Jewellery and Toreutics (Leiden u. a. 2001) 119 mit Anm. 358 Taf. 54, 2, oder auf einem Kalksteinkapitell aus Tarent: A. Herrmann, Recent Acquisitions, Metropolitan Museum of Art Bulletin 53 Nr. 2, 1995, 7.
- 53 ARV² 1468, 129; Elrashedy a. O. (Anm. 43) 50 Nr. 56 Taf. 46, 1. vgl. L. Beschi, Divinità funerarie cirenaiche, ASAtena 47/48, 1969/70, 133–341.
- 54 z. B. Ferrara 10341: Berti – Guzzo a. O. (Anm. 17) 322 Nr. 674.
- 55 Στ. Δρούγου, Βεργίνα. Τα πηλίνα αγγεία της Μεγάλης Τοῦμπας (Athen 2005) 96. 98 Abb. 106.
- 56 M. Rostowzew, Skythen und der Bosphorus I (Berlin 1931) 173–181. 334–344; V. F. Gajdukevič, Das Bosphoranische Reich (Berlin 1971) 256–291; Fless 2002, 78–84; F. Fless – A. Lorenz, Griechen, Skythen, Bosphoraner?, Eurasia Antiqua 11, 2005, 57–77 mit wissenschaftlicher Kartierung der Kurgane und Nekropolenareale; dies., Die Nekropolen von Pantikapaion im 4. Jh. v. Chr., in: Fless – Treister 2005, 17–25.
- 57 Fless 2002, 84f.
- 58 Leider liegt nur für wenige eine Grabungsdokumentation vor, da viele Grabhügel bereits im frühen 19. Jahrhundert ergraben oder ausgeraubt worden sind. Viele Kertscher Vasen in europäischen Sammlungen mit Fundort «Südrussland» dürften aus diesen Kurganbestattungen stammen. Siehe auch A. Petrakova in diesem Band.
- 59 St. Petersburg, Eremitage KAB 36 c: CRPetersbourg 1863 (1864) 5–12 Taf. 1, 1–2; L. Stephani, Die Vasen-Sammlung der Kaiserlichen Eremitage (St. Petersburg 1869) Nr. 2020; Scheffold UKV 45. 66. 71. 92. 96. 97f. Nr. 400; H. Metzger, Les représentations dans la céramique attique du IVe siècle (Paris 1951) 270 Nr. 12; C. Clairmont, Das Parisurteil in der antiken Kunst (Zürich 1951) 96f. Nr. K 180; I. Raab, Zu den Darstellungen des Parisurteils in der griechischen Kunst (Berlin 1972) 38. 180 Nr. B26.
- 60 CRPetersbourg 1862 (1863) S. IX.
- 61 CRPetersbourg 1860 (1861) S. IV–VI Taf. 6, 2; M. Ростовцевъ, Античная декоративная живопись на ыгъ России (St. Petersburg 1914) 103–105 Abb. 22 Taf. 34, 1–5; N. F. Fedoseev, The Necropolis of Kul Oba, in: D. V. Grammenos – E. K. Petropoulos (Hrsg.) Ancient Greek Colonies in the Black Sea 2 (Oxford 2007) II 996f.; Trofimova a. O. (Anm. 41) 256f.
- 62 St. Petersburg, Eremitage JuO 28 (KAB 43 d): ARV² 1185,7; Para 460; Beazley Addenda² 341; Trofimova a. O. (Anm. 41) 256f. Nr. 152.
- 63 St. Petersburg, Eremitage JuO 26 (KAB 36 a): Scheffold, UKV Nr. 159 Abb. 22; Trofimova a. O. (Anm. 41) 253 Nr. 150.
- 64 St. Petersburg, Eremitage JuO 27 (KAB 36 b): Scheffold, UKV Nr. 291; L. Ghali-Kahil, Les enlèvements et le retour d’Hélène (Paris 1955) 188f. Nr. 159 Taf. 6, 1; K. Scheffold, Die Sagen von den Argonauten, von Theben und Troja in der klassischen und hellenistischen Kunst (München 1989) 123 Abb. 101.
- 65 P.-A. Kreutz, Norm und Sonderweg, in: Fless – Treister 2005, 43–52 Taf. 12–13; ders., in: M. Treister (Hrsg.), Die Drei-Brüder-Kurgane (Simferopol/Bonn 2008) 131–140 Taf. 70–74. 120.
- 66 Für die Figur ist m. W. bislang keine Benennung vorgeschlagen worden. vgl. Ghali-Kahil a. O. (Anm. 64) 172.
- 67 7 × Amazonomachie, 10 × Grypomachie, 1 × Kampf zweier Griechen mit fliehender Amazone, 12 × Orientalenprotome mit Pferd/Greif, 10 × Frauenverfolgung (4 × durch Eros, 5 × durch Greifenreiter, 1 × durch Pan).
- 68 2 × Eros und weiblicher Kopf, 1 × Eros und zwei tanzende Frauen, 2 × Eros mit Mänade und Satyr. Nur drei Peliken stellen davon abweichende Einzelfälle dar: Eine zeigt Nike unter Fackelläufern, eine auf beiden Seiten Manteljünglinge und eine Ödipus und die Sphinx.
- 69 Peliken aus weiblichen Bestattungen zeigen eine Badeszene, eine Kampfszene, zweimal Grypomachien sowie einmal eine Orientalenprotome mit Pferd und Greif. Aus drei gemischten Bestattungen zweier Personen stammen Peliken mit Orientalenprotome zwischen Pferd und Greif.
- 70 Langner 2005, 61f. Taf. 20, 2.
- 71 A. Lezzi-Hafter, Der Eretria-Maler (Mainz 1988) Nr. 261 Taf. 174 c.
- 72 Fless 2002, 84f.; Langner 2005, 64f.; ders. in: Kästner u. a. 2007, 27–29. 75–77.
- 73 Archäometrische Untersuchungen der Berliner Aquarellpeliken: M. Langner – U. Kästner in: Kästner u. a. 2007, 27–29. 56 mit Tab. S. 58. Sie werden im nächsten CVA-Band Berlin, den A. Schöne-Denkinger bearbeitet, enthalten sein.
- 74 z. B. Vojkov bei Kertsch, Grab Nr. 55, Bestattung 2: С. И. Капошина, Материалы и исследования по археологии СССР 69 (1959) 135f. Abb. 36 a–e; Fless 2002, 84 Taf. 58 Abb. 3. Dort ist fälschlicherweise auch eine weitere Aquarellpelike abgebildet, die aus Grab Nr. 53 stammt: Капошина a. O. Abb. 25e. Nach Ausweis der Gefäßform gehören ans Ende der Produktion die girlandengeschmückte Pelike St. Petersburg P 1873.118: Trofimova a. O. (Anm. 41) 166 Nr. 68 und Kertsch, Grabungsinv. 187: Капошина a. O. 117. 128f. 150 Abb. 25e = 36f!

- 75 Für einen Katalog s. M. Langner, *Воспорские пелики*, *Tyragetia* N. S. 3, 2011 (im Druck)
- 76 Отчет Императорской Археологической Комиссии 1891 (1893) 31f. Nr. 3; L. Stephani, *CRPétersbourg* 1874 (1877) 42f. Nr. 1; *CRPétersbourg* 1878–1879 (1881) XV. XVI.
- 77 Н. В. Пятышева, *Таманский Саркофаг* (Moskau 1949) 27; Stephani a. O. (Anm. 76) 44f. Nr. 6 Taf. II 7.
- 78 E. Pfuhl, *Malerei und Zeichnung II* (München 1923) 913 § 1002; III 349 Abb. 762.
- 79 Kästner u. a. 2007, 28f. Nr. 13 Farbabb. 30.
- 80 Goldhelm Kiew, *Mus. Hist. Kostbarkeiten AZS* 3765; E. D. Reeder, *Scythian Gold. Treasures from Ancient Ukraine*, *Ausst. San Antonio* (New York 1999) 256–261 Nr. 124; *Tamanrelief* Moskau, Puschkin Museum F 1570; F. Pirson in: Fless – Treister 2005, 93–97 Taf. 44–45 mit älterer Literatur; Kästner u. a. 2007, 34 Abb. 7. Literarisch und epigraphisch sind für das 4. Jh. Auseinandersetzungen zwischen Maioten, Sindern und anderen indigenen Stämmen überliefert: J. G. F. Hind, *The Bosphoran Kingdom*, *CAH VI²* (Cambridge 1994) 497f. 501.
- 81 Langner 2005, 64 Taf. 26, 1–2.
- 82 Langner 2005, 64f. Taf. 26, 3; 27, 1.
- 83 L. Schneider – P. Zazoff, *Konstruktion und Rekonstruktion. Zur Lesung thrakischer und skythischer Bilder*, *JdI* 109, 1994, 143–216; V. Schiltz, *Die Skythen und andere Steppenvölker* (München 1994) 28. 158. 400 Abb. 116 (Kul Oba Hirsch) und *passim*. Auch sind auf den berühmten *graeco-skythischen* Goryt- und Schwertscheidenbeschlägen die Figuren häufig in Aktion auf ein fehlendes Gegenüber gezeigt: M. Y. Treister, *Hammering techniques in Greek and Roman jewellery and to-reutics* (Leiden 2001) 136 mit Literatur.
- 84 D. McPherson, *Antiquities of Kertch and Researches in the Cimerian Bosphorus* (London 1857) 89f.; D. Williams, *Refiguring Attic Red-Figure*, *RA* 1996, 238 Abb. 7–8.
- 85 M. Artamonow, *Goldschatz der Skythen in der Eremitage* (Prag 1970); Treister a. O. (Anm. 83) 127–160.
- 86 Schneider – Zazoff a. O. (Anm. 83) 143–216; s. a. O. Dally, *Skythische und graeco-skythische Bildelemente im nördlichen Schwarzmeerraum*, in: W. Menghin u. a. (Hrsg.), *Im Zeichen des goldenen Greifen. Königsgräber der Skythen*, *Ausst. Berlin* (München 2007) 291–298.
- 87 Boardman a. O. (Anm. 43) 176 über die Werke des Telos-M., M. der Oxforder *Grypomachie*, den *Retorted-Painter*, *Schwarzer-Thyrsos-M.*, *Iphigenie-M.* und den *Oinomaos-M.*; J. Boardman, *Athenian Red Figure Vases. The Classical Period* (London 1989) 169: «The work of other painters of craters in these years ranges from the slovenly to the abysmal».

Liebesverfolgungen in Unteritalien

Thomas Mannack

Um 570/560 v. Chr. nahmen die Maler attischer Sianaschalen einen neuen Bildtypus in ihr Repertoire auf, die Verfolgung einer Frau durch einen Helden oder einen Gott.¹ Die Beliebtheit solcher Szenen nahm um 500 v. Chr. sprunghaft zu. Maler zeigten anfangs besonders Helden (500–475 v. Chr.), dann Götter (475–450 v. Chr.) und zuletzt Sterbliche (450–425 v. Chr.) in Liebesverfolgungen.² Solche Verfolgungen werden bisweilen Vergewaltigungen gleichgesetzt, aber brutale Vergewaltigungen sind relativ selten und durch explizite Gewalt von Seiten des Mannes und hilflose Nacktheit und Hilfesuche in Heiligtümern der Frauen gekennzeichnet; Beispiele sind das Schicksal Kassandras,³ die schon vor der Mitte des 6. Jahrhunderts dargestellt wurde, und von Lapithenfrauen.⁴ Bei Verfolgungsszenen fehlen hingegen alle Zeichen sexueller Begierde. Sie folgen meist dem gleichen Schema: Verfolger, darunter fast alle Götter, und Verfolgerinnen stellen in schnellem Lauf einem Opfer nach, das sich meist umschauf und nur wenige Zeichen der Abwehr zeigt.⁵ Der Typus wurde von Vasenmalern nicht nur für Darstellungen von Entführungsmythen, sondern bisweilen auch für alte und komplexe Sagen wie z. B. den Ringkampf von Peleus und Thetis und die Liaison zwischen Zeus und Io verwendet.⁶ Zahllose moderne Interpretationen⁷ dürften ebensoviele Gegenstücke in der Antike gehabt haben. Attische Künstler malten oft mehrdeutige Themen und der Kunde wählte seine Lesung. Dabei mögen die Absichten der Verfolger eine Rolle gespielt haben. Zeus stellte zahllosen Frauen nach,⁸ um Kinder zu zeugen und die meisten seiner Gespielinnen blieben im Reich der Sterblichen. Nur wenige Auserwählte der Götter wurden auf den Olymp zu den Unsterblichen entrückt. Zu diesen gehören Ganymed und die Geliebten der Eos, Tithonos und Kephalos. Der vorliegende Aufsatz behandelt eine Auswahl von Entrückungsszenen, die auch von unteritalischen Malern gezeigt wurden.

Eos und Kephalos

Hesiods um 700 v. Chr. verfasste *Theogonie*⁹ erzählt, dass Eos eine Tochter der alten Götter Theia und Hyperion war und Schwester des Sonnengottes Helios und der

Mondgöttin Selene.¹⁰ Schon Homer kannte ihre Vorliebe für sterbliche junge Männer und erwähnte in seiner *Odyssee*, dass sie sich «mit rosigen Fingern» Orion wählte¹¹ und Kleitos seiner Schönheit wegen enttrafte, damit er mit ihr unter den Göttern leben sollte.¹² Kephalos erscheint namentlich erstmals in Hesiods *Theogonie* als Vater von Eos Sohn Phaeton.¹³ Euripides wusste in seiner 428 v. Chr. aufgeführten Tragödie *Hippolytus*, dass Kephalos von Eos geraubt und auf den Olymp verbracht wurde, wo er mit den unsterblichen Göttern lebte.¹⁴ Die frühen Quellen verschweigen die Ahnen des Kephalos.¹⁵ Spätere Schriftsteller kannten ihn als Sohn des Pandion, des Königs von Athen oder als Spross des Hermes und der Herse, Tochter des Kekrops.¹⁶ Die Kompilatoren griechischer Mythen des ersten vorchristlichen Jahrhunderts, Apollodorus¹⁷ und Hyginus,¹⁸ konnten offenbar nicht auf ausführlichere Quellen zurückgreifen, denn sie verwickelten den Geliebten der Eos mit einem zweiten Kephalos, dem Sohn des Deion und Gatten der Prokris.¹⁹ Dessen Abenteuer wurden im 6. vorchristlichen Jahrhundert von Pherekydes und im 5. von Hellanikus beschrieben.²⁰ So erzählt Apollodorus im ersten Buch seiner *Bibliothek* von Kephalos, Sohn des Deion, und der Diomedee.²¹ Er heiratete Prokris, Tochter des Erechtheus, und wurde bald darauf von Eos entführt. Im dritten Buch desselben Werkes raubt Eos Kephalos, Sohn des Hermes und der Herse. Die vollständigste Version des Raubes findet sich bei Ovid.²² Im zweiten nachchristlichen Jahrhundert griff Pausanias auf Hesiods kurze Beschreibung zurück.²³

Eos und Kephalos in Athen

Griechische Künstler stellten die Sage von Eos und Kephalos offenbar erst ab der zweiten Hälfte des sechsten Jahrhunderts dar; die früheste Darstellung auf dem Thron von Amyklai ist verloren und nur aus einer kurzen Beschreibung Pausanias' bekannt.²⁴ Ein um 500 v. Chr. entstandenes Terrakottarelieff aus dem Demeter-Heiligtum in Selinunt²⁵ gilt als das früheste erhaltene Denkmal: die geflügelte Göttin hält beide Hände des Kephalos in den ihren; der Jäger ist nackt bis auf einen um die Hüften geschlungenen Mantel. In der attischen Va-

senmalerei begannen Darstellungen der Sage bald nach 500 v. Chr., gleichzeitig mit anderen Verfolgungsszenen wie z. B. Boreas und Oreithyia.²⁶

Auf einer dem Berlinermalers zugeschriebenen Weinkanne²⁷ (*Abb. 1*) verfolgt eine geflügelte Eos den Kephalos, wobei sie anmutig mit der rechten Hand ihr Gewand lüpfet und ihrem Opfer begierig die Linke auf den Oberarm legt. Kephalos hält im Lauf inne und wendet sich seiner Verfolgerin zu. Er trägt Chlamys und Chitoniskos und hat seinen Reisehut in den Nacken geschoben. Kleidung, zwei Speere und ein Hund kennzeichnen ihn als Jäger. Über 100 Vasen zeigen die typische Verfolgungsszene: Eos stellt zu Fuß ihrem als Jäger gezeigten Opfer nach. Gleichzeitig mit diesem Typus erschien ein zweiter, in dem Eos ihre Opfer in den Armen trägt (*Abb. 2*).²⁸

Die Sage war in der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts besonders beliebt und wurde bis ins 4. Jahrhundert dargestellt.²⁹ Dass die Vasen Eos und Kephalos zeigen, belegen Gefäße, auf denen die Figuren inschriftlich benannt sind, z. B. eine von Duris signierte Schale in der Villa Giulia,³⁰ die Eos und Kephalos mit Pandion, Kekrops und Erechtheus zeigt. Jahn und Kaempf-Dimitriadou³¹ haben erkannt, dass diese Szenen Trost für den Tod eines jung Verstorbenen spenden sollen, indem sie den Verlust mit der Entführung durch eine verliebte Gottheit erklären.

In Athen wurden Vasen mit Darstellungen des Mythos im Alltag verwendet, auf der Akropolis Gottheiten geweiht und in Grabriten verwendet. Beazley führt drei fragmentarische, auf der Akropolis gefundene Vasen,³² zwei Schalen des Penthesileamalers und eine Loutrophore des Comacchiomalers, auf. Die Schalenbilder sind mehrdeutig, aber auf der Loutrophoros ist zweifelsfrei

Eos dargestellt. Eine Schale des Malers von London E 777 mit der Verfolgung Kephalos' fand sich in der Agora.³³ Eine vollständige Pelike des Niobidenmalers³⁴ wurde im Piraeus ausgegraben; ihr guter Erhaltungszustand lässt vermuten, dass es sich bei dem Gefäß um eine Grabbeigabe handelt.

Drei Vasen, die auf der Agora von Athen gefunden wurden, sind mit einem anderen jungen Opfer der Eos verziert, dem jungen Musiker Tithonos. Ein fragmentarischer Krater zeigt entweder Kephalos oder Tithonos, die beiden anderen zweifellos den jungen Musiker Tithonos.³⁵ Zwei der Gefäße stammen aus einem öffentlichen Speisesaal, was die Benutzung solcher Vasen im Alltag belegt.

Eine vollständige Choenkanne mit der ungenauen Herkunftsangabe «Athen» in Den Haag³⁶ stammt vermutlich auch aus einer Beisetzung; sie zeigt ebenfalls Eos und Tithonos. Ein komplettes weißgrundiges Alabastron ohne Fundort in Paris³⁷ dürfte ebenfalls aus einem Grab stammen.

Andere Liebesverfolgungen in Athen

Vergleicht man die Darstellungen der liebeshellen Morgenröte mit anderen Verfolgungsszenen, ergibt sich ein ähnliches Bild. Boreas, der Nordwind, entführte die attische Prinzessin Oreithyia, mit der er zwei Söhne hatte. Simonides ist der Autor der frühesten erhaltenen literarischen Quelle; Aischylos wählte das Thema für eine Tragödie,³⁸ in der der Gott ursprünglich um die Hand der Prinzessin angehalten hatte. Der Windgott stellt Oreithyia auf insgesamt 8 in Athen gefundenen Vasen nach. Von diesen wurden eine Pelike, eine Schale, ein Krater



Abb. 1 Oinochoe des Berlinermalers, Eos und Kephalos, London, Kunsthandel, Sotheby.



Abb. 2 Lekythos, Eos und Tithonos, Madrid, Museo Arqueológico Nacional, 11158.

und eine Hydria³⁹ auf der Athener Agora gefunden, ein Krater und zwei Loutrophoren dienten als Weihgaben auf der Akropolis,⁴⁰ und eine Hydria und eine Lekythos, beide vollständig, stammen wahrscheinlich aus Gräbern.⁴¹

Der Mythos von Zeus, der den trojanischen Prinzen Ganymed raubte oder rauben ließ, wurde erstmals von Homer niedergeschrieben. Vasenbilder von Zeus und Ganymed folgen anderen Verfolgungsbildern und haben in Athen die gleiche Verbreitung: drei Gefäße, eine fragmentarische Kleinmeisterschale, ein rotfiguriger Kantharos und ein Kyathos⁴² wurden auf der Akropolis geweiht und ein weißgrundiges Yoyo wurde im Kerameikos einem Grab beigegeben.⁴³ Ein zweites Yoyo, auf dem Hermes Ganymed entführt, fand sich in einem Votivhort auf der Agora.⁴⁴

Attische Liebesverfolgungen in Italien

Tausende von attischen Vasen wurden nach Italien und Sizilien verkauft. In Etrurien wurden sie im Alltag und als Grabbeigaben verwendet, in Süditalien und auf Sizilien dienten sie häufig als Grabbeigaben und Ascheurnen. Allerdings lässt sich die Verwendung attischer Vasen nur schwer rekonstruieren, da viele Vasen keinen bekannten Fundort haben, weil in Griechenland und Italien kaum Siedlungen ausgegraben worden sind und weil unsere Kenntnisse attischer Gefäße zum großen Teil auf Grabfunden in Italien beruhen.

Die Datenbank des Beazley Archivs sollte nicht für statistische Untersuchungen verwendet werden, denn sie bietet immer nur Momentaufnahmen des Forschungsstandes und ist deshalb stets unvollständig. Überdies verleiten statistische Auswertungen dazu, ungleiche Sachverhalte miteinander zu vergleichen; manche Ausgräber publizieren kleinste Fragmente, andere nur ein-

drucksvolle Vasen. Zahlenspiele verschleiern auch die Natur von Fundorten: Heiligtümer, indigene und griechische Siedlungen und Gräber werden meist über einen Kamm geschoren. Trotz dieser Schwächen bieten unsere Datenbank und das *Corpus Vasorum* eine nützliche Datenmenge. Sie zeigen, dass ungefähr 20000 attische Vasen in Italien und etwa 11000 in Athen und Attika ausgegraben wurden. Den zahlenmäßig relativ wenigen Beispielen aus Griechenland stehen 61 Darstellungen der verfolgenden Eos in Italien und 18 aus Sizilien gegenüber. Es ist möglich, dass göttliche Liebesverfolgungen hier besonders beliebt waren, weil attische Vasen eine wichtige Rolle im Grabkult spielten. Dies zu belegen ist schwierig, da wir fast nur Grabfunde kennen, aber bei einigen Gefäßen gibt es keinen Zweifel, dass sie eigens für Begräbnisse erworben wurden. Das bekannte Brygosgrab aus Capua (*Abb. 3*)⁴⁵ enthielt zwei sogenannte Erbstücke, frühere Vasen, die im Grab mit später erworbenen Gefäßen kombiniert wurden, die laut Williams eigens für die Bestattung erworben wurden: zwei Stamnoi,⁴⁶ beide sind mit Bildern von Eos und Kephalos geschmückt, zwei plastische, weißgrundige Sphingen, deren eine ebenfalls mit einem Bild der Götterliebe verziert ist, und ein Rhyton in Form eines Widders. Auf dem Karlsruher Stamnos ist die Entführung Kephalos' mit einem Bild von Boreas und Oreithyia auf der Rückseite kombiniert. Wissen um die endgültige Verwendung ist auch bei drei attische Nestoriden, die indigene Formen imitieren und deren eine zudem weißgrundig ist, anzunehmen.⁴⁷

Um 480 v. Chr. oder bald danach gesellte sich in Athen Eros zu den lüstern verfolgenden Gottheiten. Bis um 450 oder 440 v. Chr. stellte er seinen Opfern jugendlich und im Flug nach, nach der Jahrhundertmitte zeigten attische Vasenmaler einen zweiten Typus, der den Gott oder die Personifikation im schnellen Lauf und in gleicher Größe wie das Objekt seiner Begierde zeigte (*Abb. 4*). Dieser



Abb. 3 Lukanischer Kolonnettenkrater des Pisticcimalers, Boreas und Oreithyia, Oxford, Lincoln College.



Abb. 4 Kolonnettenkrater des Duomomalers, Eros verfolgt eine Frau, Ferrara, Museo Nazionale di Spina, 4018.

Typus verkaufte sich besonders auf Kolonnettenkrateren (im Norden auch auf Schalen) in Etrurien und Süditalien.

Der Ganymedmythos wurde in Italien seltener gefunden als andere Raubszenen, unsere Datenbank führt fünf Darstellungen auf in Italien gefundenen und drei auf in Sizilien ausgegrabenen attischen Vasen auf. Alle drei Vasenbilder aus Sizilien zieren Lekythen, die dort wahrscheinlich direkt für das Grab erworben wurden. Überhaupt scheinen Lekythen in Griechenland überwiegend für kultische Zwecke und besonders Grabriten hergestellt worden zu sein, denn man kennt sie fast immer aus Gräbern. Überdies zeigen nur etwa 20 von über 1600 Gefäßen mit häuslichen Szenen diese Ölgefäße.

Liebesverfolgungen in der unteritalischen Vasenmalerei

In der zweiten Hälfte des 5. vorchristlichen Jahrhunderts wanderten attische Töpfer und Vasenmaler zuerst nach Lukanien und wenig später nach Apulien in Süditalien aus, wo sie neue Werkstätten gründeten, die sich auf die Herstellung von Gefäßen für den Grabkult spezialisierten. Mit den Malern kamen auch ihre Bildthemen und es ist nicht verwunderlich, dass sie häufig Trost spendende göttliche Verfolgungsszenen malten. Unter diesen war Eos die beliebteste Verfolgerin,⁴⁸ ihr Opfer ist häufig ein generischer Jüngling ohne Attribute (*Abb. 5*). Andere Bilder folgen dem attischen Schema: Eos stellt begierig einem fliehenden, als Jäger charakterisierten jungen Mann nach.⁴⁹



Abb. 5 Glockenkrater des Pisticcimalers, Eos verfolgt einen jungen Mann, London, Britisches Museum E 500.

Lukanische Maler, z.B. der Pisticci-Maler, übernahmen die attische Ikonographie von Boreas und Oreithya ohne Veränderungen.⁵⁰ Auch das Thema des Liebesgottes als Entführer war in Lukanien populär, wo Eros Frauen und Jünglinge beehrte. Chronologisch ist es nicht ausgeschlossen, dass das Bildschema im Westen erfunden wurde.

Um 400 v. Chr. scheinen viele Verfolgungsmymthen aus der Mode gekommen zu sein. Im vierten Jahrhundert änderten apulische Vasenmaler die alten Bildschemata und zeigten nun den Entführungstypus mit Viergespann. Um 360 v. Chr. bildete ein apulischer Vasenmaler den Windgott auf einer Oinochoe im Louvre (*Abb. 6*)⁵¹ ab. Der Vorgang ist nun dramatischer und gewalttätiger, denn der Gott hält die Prinzessin mit festem Griff von hinten. Gewalttätiger erscheint auch die Szene auf einem apulischen Volutenkrater des Lykourgomalers im Britischen Museum, dessen Maler den Raub in einem Heiligtum angesiedelt hat (*Abb. 7*).⁵² Kampanische Vasenmaler wählten gänzlich neue Bildschemata: auf einem Glockenkrater des Ixionmalers in Oxford⁵³ ist Boreas flügellos und nicht in einem eindeutig thrakischen, sondern mit der Mütze und dem langärmeligen, gemusterten Gewand der Barbaren des Vorderen Orients und zu Pferd dargestellt.⁵⁴ Er ergreift die sichtlich widerstrebende Prinzessin, die sich hilfeschend und mit Vergewaltigung andeutendem zerrissenen Gewand hilfeschend an Aphrodite wendet. Die Liebesgöttin sitzt auf einem Felsen und weist, wie ihr stetiger Begleiter Eros, auf ein glückliches Ende hin. Hinter Aphrodite steht Peitho, die andeutet, das Oreithya noch einiger Überredung bedarf. Eine Hydria in Capua⁵⁵



Abb. 6 Apulische Oinochoe, Boreas und Oreithya, Paris, Louvre, K 35.

zeigt eine andere Version: der Windgott schwebt im langen Chiton und trägt Oreithyia, die wiederum halbnackt ist, auf Händen. Links oben im Bild sitzt Aphrodite, rechts wird die Szene von einer erschrockenen Gefährtin der Prinzessin abgeschlossen. Der Ort des Geschehens dürfte besonders furchteinflößend gewesen sein, denn ein geflochtener Korb, ein Kalathos und ein Alabastron bedeuten, das Oreithyia aus ihrem Haus geraubt wird.

In der apulischen Vasenmalerei bedienen sich fast alle Entführer eines Wagens,⁵⁶ darunter auch Eos. Trendall kannte vier Darstellungen: eine Hydria in Tarent,⁵⁷ einen Volutenkrater in Baltimore,⁵⁸ eine Loutrophore in Kiel (Abb. 8)⁵⁹ und eine Lekythos des Unterweltmalers in Virginia,⁶⁰ hinzu kommt ein fragmentarischer Kelchkrater des Dareiosmalers in Genf.⁶¹ In der attischen Vasenmalerei benutzten nur wenige Helden und Götter Viergespanne, um Frauen zu entführen. Hades raubte die sich heftig wehrende Persephone mit einem Wagen.⁶² Um 500 v. Chr. dekorierte Oltos eine von Kachrylion signierte Schale mit Theseus, der Antiope in sein Viergespann hebt.⁶³ Kastor und Polydeukes, die Söhne des Zeus, bedienen sich ebenfalls eines Gefährts, um die Leukippiden zu entführen.⁶⁴ In Athen benutzte Eos nie einen Wagen auf der Suche nach Freiern, wurde aber als Lichtgotttheit wie der Sonnengott im Viergespann gezeigt.⁶⁵ Warum

sich der langlebige Verfolgungstypus im 4. Jahrhundert änderte, lässt sich nicht endgültig klären. Fest steht, dass männliche und weibliche Entführer in Apulien nun fast immer mit ihren Erwählten im Wagen gezeigt wurden, und die Maler fügten fast immer Erosen bei, um den Liebesaspekt zu betonen. Der neue Darstellungstypus findet



Abb. 7 Apulischer Volutenkrater, Boreas und Oreithyia, London, Britisches Museum, 1931.511.1.



Abb. 8 Apulische Loutrophore des Unterweltmalers, Eos entführt Kephalos, Kiel, Antikensammlung, B 787.

sich im faliskischen Kulturkreis, wo ein Maler auf einem Volutenkrater Eos und einen weiteren ihrer jungen Opfer, den Musiker Tithonos, ebenfalls im Wagen zeigte,⁶⁶ und für viele andere Entführungen in Apulien. So wählte z. B. der Dareiosmaler ein fast mit dem Kieler Bild (*Abb. 8*) identisches Bildschema für die Entführung Persephones auf einer Loutrophore in Liverpool.⁶⁷

Wagen wurden auch in prachtvollen, meist göttlichen Hochzeiten verwendet. Attische Vasenmaler zeigten den Bund von Hades⁶⁸ und Persephone, Peleus und Thetis und von Sterblichen⁶⁹ mit Viergespannen. Göttliche Ehepaare wurden seit dem ersten Viertel des 6. Jahrhunderts in Wagen dargestellt. Der Maler einer apulischen Loutrophore in Genf setzte diese Konvention fort. Das Bild der Vorderseite stellt im oberen Register das Götterpaar Poseidon und Amphitrite dar. Das Bildschema ist dasselbe wie bei apulischen Entführungsbildern: Mann und Frau stehen im Wagen und sind von einem Nimbus umgeben. Hinter dem Wagen schwebt Eros, der den Liebesaspekt des Geschehens betont.

Göttliche Entführungen kamen auch einer Apotheose gleich, denn viele der menschlichen Opfer wurden zumindest zeitweise auf den Olymp entrückt, wo sie mit den Göttern wohnten. Deshalb ist es auch möglich, dass das Wagenmotiv Bildern der Apotheose des Herakles entliehen wurde. Ab der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr. malten attische Künstler den Helden in Begleitung seiner Beschützerin Athena im Viergespann, wie z. B. auf einer Pelike des Kadmosmalers in München. Das Bildschema findet sich kaum verändert auf Grabvasen des vierten Jahrhunderts. Auf einem Volutenkrater des Dareiosmalers in Brüssel⁷⁰ trägt eine Nike die Waffen des Helden, eine zweite Siegesgöttin weist auf eine glückselige Zukunft des Zechens hin, denn sie trägt einen Kottabosständer. Ein Teller in Berlin platziert das Geschehen in einer idyllischen Landschaft. Die Furcht vor der Zuneigung der Götter, die sich im 5. Jahrhundert in der Flucht der Göttergeliebten ausdrückt und der Schrecken eines frühen Todes wurden nicht immer verharmlost und nicht nur auf dem Boreaskrater verdeutlicht, sondern auch in Bildern der Entführung Ganymeds gezeigt. Der trojanische Königssohn versucht trotz des göttlichen Empfangskomitees, den Armen des Göttervaters zu entkommen. Das Bildschema ist das der Entführung der Persephone.

Attische und unteritalische Bilder von Helden, Göttern und – seltener – Göttinnen, die sich gewaltsam Sterblichen nähern, haben mannigfaltige Interpretationen erfahren: sie zeigen das Eingreifen der Götter in die menschliche Sphäre,⁷¹ legitimieren die überlegene Stellung des Mannes und eheliche Vergewaltigung in der Gesellschaft Athens,⁷² warnen im Falle lüsterner Göttinnen vor der Auflösung der bestehenden Ordnung,⁷³ bedeuten die Erhebung von Sterblichen in die göttliche Sphäre⁷⁴ und sind Euphemismen für einen frühzeitigen Tod.⁷⁵ Bil-

der des Nordwinds Boreas im thrakischen Kostüm, der die attische Prinzessin Oreithyia verfolgt, und des Zeus, der der Nymphe Aegina nachstellt, sind als Anspielungen auf imperiale Pläne Athens in Thrakien und auf Ägina gesehen worden,⁷⁶ spätere Darstellungen Boreas als Zeichen der Akkulturation den Griechen benachbarter <halbbarbarischer> Völker,⁷⁷ wurden aber auch schon seit dem 4. Jahrhundert v. Chr. als Allegorie für einen Todesfall verstanden.⁷⁸

Ich hoffe gezeigt zu haben, dass attische Töpfer und Maler verschiedene Vasenformen mit einem breiten Spektrum mythischer und alltäglicher Szenen für eine Vielfalt von Verwendungszwecken herstellten, als Weihegaben, Konversationsstücke beim Symposium und als Trostspender bei Beerdigungen. Die Beobachtung, dass Griechen und indigene Einwohner in Italien Vasen für Bestattungen kauften, veranlasste die Künstler, in Italien besonders beliebte Formen mit Trost spendenden Mythenbildern zu dekorieren. Italische Künstler setzten anfangs die attische Bildtradition unverändert fort und schufen später prachtvollere und aufwendigere Szenen, in denen die Verstorbenen mit vergöttlichten Helden, mit Göttergeliebten und auch mit grausam dahingeraffteten Heroen und Heroinen verglichen wurden. Die Lesung als Trostspender schließt andere Deutungen nicht aus und die Verwendung griechischer Mythen und Techniken sollte wahrscheinlich in Gräbern von Kolonisten auch auf die Verbindung mit dem Mutterland hinweisen, in einheimischen Gräbern Akkulturation und Status hervorheben.

ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb. 1: Photo Beazley Archive.
 Abb. 2: Madrid, Museo Arqueologico Nacional, 11 158, nach CVA Madrid 2, Taf. 13.2.
 Abb. 3: Oxford, Lincoln College, Photo Autor.
 Abb. 4: Ferrara, Museo Nazionale di Spina, 4018, nach T. Mannack, *The Late Mannerists in Athenian Vase-Painting* (Oxford, 2001) Taf. 50.
 Abb. 5: London, Britisches Museum E 500, Museumsphoto, © British Museum.
 Abb. 6: Paris, Louvre, K 35, Wikimedia Commons.
 Abb. 7: London, Britisches Museum, 1931.511.1, Museumsphoto, © British Museum.
 Abb. 8: Kiel, Antikensammlung, B 787, Museumsphoto.

ABKÜRZUNGEN

ABL	C. Haspels, <i>Attic Black-figured Lekythoi</i> (Paris 1936).
Buitron, Douris	D. Buitron-Oliver, <i>Douris, A Master-Painter of Athenian Red-Figure Vases</i> (Mainz 1995).
CAVI	H. Immerwahr, <i>A Corpus of Attic Vase Inscriptions, Preliminary Edition</i> (Chapel Hill 1998).
Compatangelo-Soussignan	R. Compatangelo-Soussignan. <i>La rapt d'Oreithyia à Cales. Un mythe natio-</i>

- Exempla
 Fowler, Mythography
 Gantz
 Green, Tragedy
 Jahn, Beiträge
 Harten, Paidagogos
 Kaempf-Dimitriadou
 Lewis, Woman
 Magna Graecia
 Morard, Horizontalité
 RVAp
 Schauenburg, RA
 Söldner, Bios Eudaimon
 Stewart, Rape
 Todisco, Pittura
- nal athénien revisité en Campanie?, PP 56, 2001, 351–385.
 B. Brandes-Druba, Der Raub des Kephalos. Loutrophoros des Unterweltmalers, in: B. Schmaltz (Hrsg.), Exempla. Leitbilder zur antiken Kunst (Kiel 1996) 108–112.
 F. Fowler, Early Greek Mythography I. Text and Introduction (Oxford 2000).
 T. Gantz, Early Greek Myth (Baltimore – London 1993).
 J. R. Green, Tragedy and the Spectacle of the Mind: Messenger Speeches, Actors, Narrative, and Audience Imagination in Fourth-Century BCE Vase-Painting, in: B. Bergmann – C. Kondoleon (Hrsg.), The Art of Ancient Spectacle (New Haven 1999) 16–63.
 O. Jahn, Archäologische Beiträge (Berlin 1847).
 T. Harten, Paidagogos. Der Pädagoge in der griechischen Kunst (Kiel 1999).
 S. Kaempf-Dimitriadou, Die Liebe der Götter in der attischen Kunst des 5. Jhs. v. Chr. AntK Beih. 11 (Basel 1979).
 S. Lewis, The Athenian Woman: an iconographic handbook (London 2002).
 M. E. Mayo – K. Hamma (Hrsg.), The Art of South Italy. Vases from Magna Graecia (Richmond 1983).
 T. Morard, Horizontalité et verticalité. Le bandeau humain et le bandeau divin chez le Peintre de Darius (Mainz 2009).
 A. D. Trendall – A. Cambitoglou, The Red-Figured Vases of Apulia (Oxford 1978).
 K. Schauenburg, Der Raub des Kephalos auf unteritalischen Vasen, RA 2, 1988, 291–306.
 M. Söldner, Bios Eudaimon. Zur Ikonographie des Menschen in der rotfigurigen Vasenmalerei Unteritaliens. Die Bilder Lukaniens (Ingelheim 2007).
 A. Stewart, ›Rape?‹, in: E. D. Reeder, Pandora, Women in Classical Greece (Princeton 1995) 74–90.
 L. Todisco, Pittura e ceramica figurata tra Grecia, Magna Grecia e Sicilia (Bari 2006).
- 3 Sianaschale, London, Britisches Museum B 379: K. Schefold, Götter- und Heldensagen der Griechen in der Früh- und Hocharchaischen Kunst (München 1993) 332 Abb. 376; Volutenkrater, Ferrara, Museo Nazionale di Spina 5081: N. Alfieri, Spina, Museo Archeologico Nazionale di Ferrara, I (Bologna 1979) 100–101 Abb. 243–246; Schale des Kodrusmalers, Paris, Musée du Louvre G 458: A. Greifenhagen, Alte Zeichnungen nach unbekanntem griechischen Vasen (München 1976) Abb. 2–7.
 4 Bauchlekythos, 4. Jh. v. Chr., Berlin, Antikensammlung 3406: B. Cohen, The Colours of Clay, Special Techniques in Athenian Vases (Los Angeles 2006) 327–328 Nr. 100; vgl. auch den Bassai-Fries: B. C. Madigan, The Temple of Apollo Bassitas II (Princeton 1992) Taf. 43.133.
 5 Jahn, Beiträge 94; Stewart, Rape 74.
 6 Neapel, Museo Archeologico Nazionale SP 2041: LIMC V (1990) s.v. Io I Nr. 62 Taf. 448 (N. Yalouris).
 7 Stewart, Rape 77–79.
 8 z. B. eine Hydria des Berliner Malers, Paris, Cabinet des Médailles 439: ARV² 209, 168; S. Klinger, Illusionism in vase-painting. A case study on the Berlin Painter's approach to hydria design, Hephaistos 14, 1996, 144 Abb. 23.
 9 Hes. theog. 371–374.
 10 LIMC III (1986) 747–789 s.v. Eos (C. Weiß); Gantz 36.
 11 Hom. Od. V 121–122.
 12 Hom. Od. XV 249–251.
 13 Hes. theog. 986–987; Gantz 238.
 14 Eur. Hipp. 954–958; Gantz 238.
 15 LIMC VI (1992) 1–6 s.v. Kephalos (E. Simantoni-Bournia).
 16 Apollod. III 14, 3; Pausanias I 18, 2.
 17 Apollod. I 9, 4; III 14, 3.
 18 Hyg. fab. 48, 125, 28.
 19 Gantz 36; Der Kleine Pauly 3 (1975) 190 s.v. Kephalos (H. von Geisau).
 20 Hellanikus 144, 169; Pherekydes 64; Fowler, Mythography 207–208. 222–223. 310–311.
 21 Gantz 238. Vgl. auch Kall. h. III 209 (Artemis).
 22 Ov. met. III 693–758.
 23 Pausanias I 3, 1.
 24 Pausanias I 3, 1; LIMC VI (1992) 5 s.v. Kephalos (E. Simantoni-Bournia).
 25 Palermo, Museo Regionale: LIMC III (1986) 771 s.v. Eos Nr. 225 Taf. 576 (C. Weiß).
 26 K. Schauenburg, Göttergeliebte auf unteritalischen Vasen, AuA 10, 1961, 77–96.
 27 London, Sotheby: ARV² 1635, 185ter.
 28 Lekythos Madrid, Museo Arqueológico Nacional 11158: ARV² 649, 45; vgl. die spätarchaische Schale Malibu (CA), The J. Paul Getty Museum 85.AE.464: LIMC, Supplementum 1, Taf. 100, Eos Add.13. Schale Berlin, Antikensammlung F 2537: ARV² 1268, 2; 1689; CVA Berlin 3 Taf. 113, 1. 2; 115, 2; 116, 2; 117, 1; 132, 4. 8; CAVI 2389.
 29 Kelchkrater des Nikiasmalers Richmond (VA), Museum of Fine Arts 81.70: F. Lissarrague, Greek Vases, The Athenians and their Images (Vicenza 2001) 184–185 Abb. 144–145.
 30 Ehemals Malibu, J. Paul Getty Museum 84.AE.569: Buitron, Douris Taf. 72 Nr. 120; CAVI 4977.
 31 Jahn, Beiträge 100–104. 111. 120–121; Kaempf-Dimitriadou 57. Siehe auch Magna Graecia 26.
 32 Athen, Akropolismuseum NA55AA701: ARV² 957, 45–59.
 33 Athen, Agoramuseum P 10206: ARV² 908, 14; 940, 8.
 34 Ex Königsberg, Universität 66: ARV² 603, 44.
 35 Athen, Agoramuseum P 14711 b: Agora XXX 165 f. Nr. 210 Taf. 29; Athen, Agoramuseum P 31523 a–f: S. I. Rotroff – J. H. Oakley, Debris from a Public Dining Place in the Athenian Agora, Hesperia Suppl. 25 (Princeton 1992) Taf. 39 Nr. 123; Athen, Agoramuseum P 30197: LIMC III (1986) 767 s.v. Eos Nr. 174 (C. Weiß).
 36 Den Haag, Scheurleer 471: CVA The Hague 1 III I d 3 Taf. 1, 1.
 37 Paris, Musée du Louvre CA 2515: J. Mertens, Attic White

ANMERKUNGEN

Ich danke Stefan Schmidt herzlichst für seine Geduld, Hilfe und wertvolle Anregungen. Joachim Raeder verdanke ich es, dass ich mich mit dem Thema beschäftigt habe, und danke ihm sehr für lehrreiche Stunden mit dem Kieler Gefäß.

- 1 Zürich, Kunstmarkt: H. A. Shapiro, Art and Culture under the Tyrants in Athens (Mainz 1989) Taf. 33 c; München, Antikensammlungen 8966: H. Brijder, Siana Cups I and Komast Cups (Amsterdam 1983) Taf. 9C–D; 10A; 11C; Stewart, Rape 74.
- 2 Stewart, Rape 74.

- Ground, its development on shapes other than lekythoi (New York 1977) Taf. 19, 3.
- 38 Gantz 243; Simonides 534.
- 39 Athen, Agoramuseum P 2052: Agora XXX 228 Nr. 594 Taf. 64; Athen, Agoramuseum P 8959: Agora XXX 140f. Nr. 36 Taf. 11; ARV² 486, 34; 1655; Athen, Agoramuseum P 18414: Agora XXX 295 Nr. 1223 Taf. 115; ARV² 503, 1.
- 40 Athen, Nationalmuseum Akropolis Coll. 2.814: ARV² 260, 9; Athen, Akropolismuseum: ARV² 506, 26; Athen, Akropolismuseum: ARV² 689, 260.
- 41 Athen, Nationalmuseum 13 119: CVA Athen 1 Taf. 7, 1; 8, 1; Athen, Nationalmuseum TE 1690: Beazley, Para 405.
- 42 Athen, Nationalmuseum Akropolis Coll. 1.1629: B. Graef – E. Langlotz, Die antiken Vasen von der Akropolis zu Athen 1 (Berlin 1925) Taf. 84, 1629; Athen, Nationalmuseum Akropolis Coll. 2.556: AEphem 1977, Taf. 1 c; Athen, Nationalmuseum Akropolis Coll. 2.545: ARV² 383, 196.
- 43 Athen, Kerameikosmuseum 1961: ARV² 890, 176.
- 44 Athen, Agoramuseum P 29670: T.L. Shear Jr., The Athenian Agora. Excavations of 1972, Hesperia 42, 1973, Taf. 67a.
- 45 New York (NY), Metropolitan Museum 18.74.1: ARV² 498, 2; 1656; AJA 96, 1992, 630. 634 Abb. 17. 18. 24. Karlsruhe, Badisches Landesmuseum B 1904: CVA Karlsruhe 1, 27–28 Taf. 21, 1–3. Lewis, Woman 202.
- 46 Malibu (CA), The J. Paul Getty Museum 81.AE.183A: Todisco, Pittura 70 Abb. 50A; 109 Abb. 8.
- 47 Söldner, Bios Eudaimon 16. Pulsano, Dr. Guarini: Todisco, Pittura 80–81 Abb. 1–4; 111 Abb. 10–11; Malibu (CA), The J. Paul Getty Museum 81.AE.183A: Todisco, Pittura 70 Abb. 50A; 109 Abb. 8; Malibu (CA), The J. Paul Getty Museum 81.AE.183B: Todisco, Pittura 70 Abb. 50b; 110 Abb. 9.
- 48 Schauenburg, RA 302; Söldner, Bios Eudaimon 19.
- 49 Kelchkrater Melfi, Museo Nazionale 112 867: LIMC, Supplementum 1, Taf. 99, Eos Add. 11.
- 50 D. Roubis in: M. Denoyelle et al. (Hrsg.), La Céramique Apulienne, Bilan et Perspectives (Paris 2005) 39–45; Söldner, Bios Eudaimon 16.
- 51 Paris, Musée du Louvre K 35: RVAp 15, 11.
- 52 London, British Museum 1931.511.1: RVAp 16, 10.
- 53 Oxford, Ashmolean Museum: Compatangelo-Soussignan 376 Abb. 3.
- 54 Compatangelo-Soussignan 374. 376–378.
- 55 Oxford, Ashmolean Museum: Compatangelo-Soussignan 375 Abb. 2.
- 56 Schauenburg, RA 304.
- 57 RVAp 764, 297.
- 58 Baltimore, Walters Art Gallery 48.86: RVAp 864, 21.
- 59 Kiel, Antikensammlung B 787: K. Hitzl (Hrsg.), Kerameia, Ein Meisterwerk apulischer Töpferkunst, Kunsthalle Kiel (Kiel 2011).
- 60 Richmond (VA), Museum of Fine Arts 81.35: Magna Graecia Nr. 51; LIMC III (1986) s.v. Eos Nr. 284 Taf. 580 (C. Weiß).
- 61 Genf, Musée d'Art et d'Histoire 27876: Green, Tragedy 50 Abb. 22; 56 Nr. 13.
- 62 Eleusis, Archäologisches Museum: K. Schefold, Die Göttersage in der klassischen und hellenistischen Kunst (München 1981) 260 Abb. 372.
- 63 London, British Museum E 41: ARV² 58, 51; 1622; LIMC I (1981) s.v. Antiope II Nr. 8, Taf. 683 (A. Kauffmann-Samaras).
- 64 Hydria des Meidiasmalers London, British Museum 1772.3–20.30: CVA Brit. Mus. 6 III I c 6 Taf. 91, 1 a–d; 92, 1 a, b.
- 65 Hydria, Späterer Manierist Prag, Karls Universität 60.34: CVA Prag 1, 47 Taf. 38, 1. 2; Schwarzfigurige Lekythos des Sapphmalers New York (NY), Metropolitan Museum 41.162.29: ABL 96. 98. 99. 113. 120, 3; 226, 6 Taf. 32, 1; CVA Fogg Museum and Gallatin Collections 93–94 Taf. 44, 1 a–d.
- 66 Rome, Mus. Naz. Etrusco di Villa Giulia 2491: CVA Rom, Villa Giulia 1 Taf. 5, 1–3; 6, 1–3; 7, 1; K. Schefold, Die Göttersage in der klassischen und hellenistischen Kunst (München 1981) 317–318 Abb. 460; Schauenburg, RA 304.
- 67 Liverpool, Port Sunlight, Lady Lever Art Gallery 5040: LIMC IV (1988) s.v. Hades Nr. 86 Taf. 215 (S. Lindner – St.-Chr. Dahlinger – N. Yalouris).
- 68 Hydria Würzburg, Martin von Wagner Museum H 4307: CVA Würzburg 2, 32–33 Abb. 20 Taf. 23, 1–5; 24, 1–3.
- 69 Von Euphronios signierte Schale mit der Hochzeit von Peleus und Thetis Athen, Nationalmuseum 15 214: ARV² 17, 18; K. Schefold, Götter- und Heldensagen der Griechen in der spätarchaischen Kunst (München 1978) Abb. 258–261; Fragmentarische Loutrophore Athen, M. Vlasto: ARV² 1179.
- 70 Brüssel, Musées royaux d'Art et d'Histoire A 1018: Morard, Horizontalité Taf. 85.1.
- 71 Jahn, Beiträge 33. 99.
- 72 E. Keuls, The Reign of the Phallus (New York 1985) 1.
- 73 A. Dipla, Eros the Mediator: Persuasion and Seduction in Pursuit, Courting and Wedding Scenes, Mediterranean Archaeology and Archaeometry 9, 2009, 123–124.
- 74 Jahn, Beiträge 103. 111. 115–116.
- 75 Jahn, Beiträge 99. 110–115; Lewis, Woman 202.
- 76 Stewart, Rape 81; K. Arafat, Classical Zeus, A Study in Art and Literature (Oxford 1990) 87–88.
- 77 Compatangelo-Soussignan 385.
- 78 J. Henderson (Hrsg.), Plato, Phaedrus (Cambridge – London 1914) 229.

Die Sammlung Feoli. Attische und etruskische Vasen von der «Tenuta di Campomorto» bei Vulci

Irma Wehgartner

Wer Führungen in der Vasensammlung eines Antikemuseums macht, sieht sich über kurz oder lang mit einem Dilemma konfrontiert. Eben noch hat man den Zuhörern erklärt, dass die meisten der ausgestellten Vasen aus etruskischen Gräbern kommen, dann steht man vor Vasenbildern, deren Inhalt auf die Geschichte Athens Bezug nimmt, die jedoch gleichfalls in Etrurien gefunden wurden. Glücklicherweise sind die meisten Zuhörer nicht so aufmerksam, um nachzuhaken und die Frage zu stellen, was denn bitte der Athener Tyrannenmord von 514 v. Chr. mit den Etruskern zu tun habe (*Abb. 1*)¹ oder gar der Raub der attischen Königstochter Oreithyia durch Boreas im Beisein der Stadtgöttin Athena (*Abb. 2*).² In der Forschung werden heute gerne attische Vasenbil-

der aus dem sozialen, politischen und religiösen Umfeld ihrer Produktion heraus interpretiert und der Absatzmarkt dabei außer Acht gelassen.

Aber kann man den Absatzmarkt bei der Interpretation der Vasenbilder wirklich negieren? War es für die etruskischen Abnehmer der attischen Vasen gleichgültig was auf diesen dargestellt war? Oder war mit den Vasenbildern ein Kulturtransfer verbunden, der nicht nur Sitten und Gebräuche, sondern auch religiöse Vorstellungen und philosophische Auseinandersetzungen transportierte, die im Ankunftsland der Vasen verstanden wurden bzw. von Interesse waren? Haben wir vielleicht gar Anzeichen dafür, dass die attischen Vasenmaler bei Themenwahl und Bildgestaltung Kultur und Lebens-



Abb. 1 Tyrannenmord. Stannos des Syriskos. Würzburg, M. v. Wagner Museum L 515.

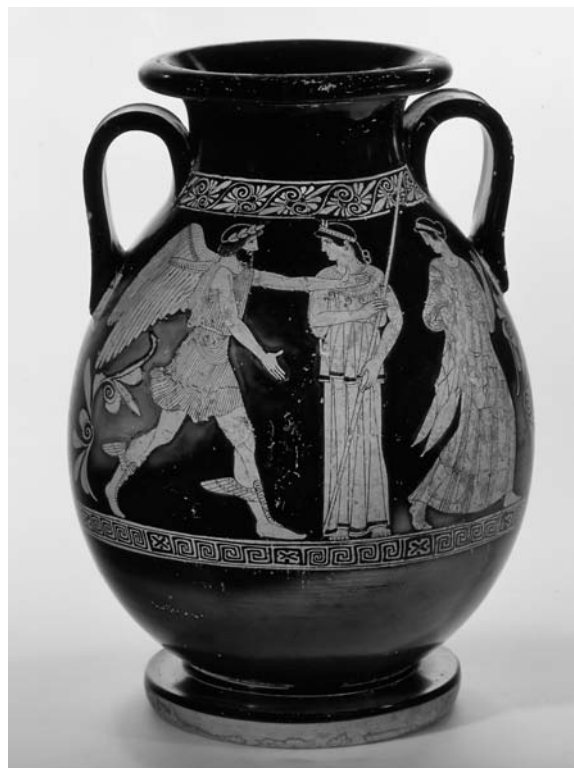


Abb. 2 Raub der Oreithyia, Pelike des Niobidenmalers. Würzburg, M. v. Wagner Museum L 511.

gewohnheiten der etruskischen Abnehmer im Blick hatten?³

Am Beispiel der Vasensammlung Feoli im Martin von Wagner Museum soll im Folgenden diesen Fragen nachgegangen werden.

Die Sammlung Agostino Feolis wurde von Ludwig Urlichs im Mai 1872 in Rom für das Wagnermuseum der Universität Würzburg erworben.⁴ Ein großer Teil dieser Vasen war ab 1829 auf der Tenuta Campomorto bei Vulci ausgegraben worden. Einen Teil der gefundenen Vasen, nämlich 169 Gefäße, hatte Secondiano Campanari in seinem 1837 erschienenen Buch «Antichi vasi dipinti della collezione Feoli» ausführlich beschrieben. Nach Würzburg kamen schließlich 432 Gefäße sowie 31 Deckel mit weitgehend unklarer Zugehörigkeit und einige Scherben, die nicht spezifiziert wurden. Da Agostino Feoli nach Angaben von Urlichs mehrfach getauscht und gekauft hatte, lässt sich von den Vasen, die nicht in Campanaris Buch aufgeführt sind, nicht mit Sicherheit sagen, dass sie tatsächlich vom Campomorto bzw. aus Vulcenter Grabungen stammen.⁵

Befassen wir uns daher zunächst mit den von Campanari behandelten Gefäßen. Von diesen 169 Vasen kamen 140 nach Würzburg, davon stammen wiederum 129 aus attischen Werkstätten und vier aus chalkidischen. Ferner befinden sich darunter ein italischer Reliefbecher aus dem 3. Viertel des 2. Jahrhunderts v. Chr. und sechs Gefäße aus etruskischen Werkstätten. Die recht niedrige Zahl an etruskischen Gefäßen erklärt sich daraus, dass Campanari nur zwei der Bucchero- bzw. Impastogefäße der Feolisammlung in seinen Katalog aufgenommen hat. Letztere erfreuten sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts keiner großen Wertschätzung und wurden teilweise, wenn sie weder Bild- noch Ornament-schmuck trugen, noch während der Ausgrabung vernichtet.⁶

Aus den 129 attischen Gefäßen wurden nach Restaurierungsarbeiten 130, weil der Rand eines schwarzfigurigen Lebes mit dem Körper eines rotfigurigen Stamnos zu einem Kolonnettenkrater kombiniert worden war.⁷ Sechs Gefäße wiederum stammen nach Angaben von Campanari gar nicht aus Vulci, sondern aus Cerveteri bzw. Tarquinia.⁸ Damit bleiben 124 Gefäße, von denen 104 schwarzfigurig und 19 rotfigurig bemalt sind; eine Schale ist eine Bilingue. Betrachtet man die schwarzfigurigen Gefäße nach ihren Formen, findet man 53 Amphoren, 16 Hydrien, elf Schalen, zehn Oinochoen, vier Lekythen, drei Skyphoi, je zwei Kolonnettenkrater und Kyathoi, sowie einen Lebes, einen Stamnos und eine Phiale. Das älteste Gefäß ist eine Pferdekopfamphora,⁹ das jüngste eine um 490 v. Chr. einzuordnende schwarzfigurige Amphora des Kleophradesmalers.¹⁰ Die Mehrzahl der schwarzfigurig bemalten Vasen sind in das letzte Viertel

des 6. Jahrhunderts v. Chr. zu datieren. Unter den rotfigurig bemalten Gefäßen haben wir sechs Schalen, fünf Amphoren, drei Stamnoi, drei Hydrien und je einen Kolonnettenkrater und einen Lebes. Hier sind die ältesten Stücke zwei Schalen (Euegidesmaler und Art des Epeleiosmaler)¹¹ und die jüngsten eine Amphora des Hermonax, ein Lebes des Achilleusmalers und ein Stamnos des Villa-Giulia-Malers,¹² damit sind wir in der Mitte des 5. Jahrhunderts v. Chr. Weder die Dominanz der schwarzfigurigen Keramik gegenüber der rotfigurigen noch der chronologische Rahmen, noch die Formenverteilung sind für Vulcenter Nekropolenfunde überraschend und sollen an dieser Stelle nicht weiter kommentiert werden, da es hier vorrangig um die Bilderwelt geht.¹³

Betrachten wir zunächst die schwarzfigurigen Vasen. Was ist auf ihnen dargestellt? Die mit Abstand größte Gruppe unter den Formen bilden die Amphoren. Da beidseitig bemalt, ergeben 53 Amphoren 106 Bilder. Sie verteilen sich auf folgende Themen: 26 Bilder zeigen dionysische Szenen, entweder Dionysos mit Ariadne oder seinem Gefolge von Satyrn und Mänaden oder diese allein. 13 Bilder haben andere Götter als Hauptgestalten.¹⁴ 13 weitere Bilder haben Heraklestaten zum Thema,¹⁵ drei zeigen Herakles im Beisein verschiedener Götter. Von den übrigen Heroengestalten sind Theseus dreimal, Europa zweimal und Perseus sowie die Amazonen (ohne Herakles) je einmal vertreten. Nur ein Bild bezieht sich eindeutig auf den trojanischen Krieg, es zeigt das Parisurteil. 27 Szenen, das ist ein Viertel aller Bilder, zeigen Zweikämpfe, Wagenausfahrten, Kriegers Abschied oder Kriegers Rüstung, Szenen, die zwar in einzelnen Fällen auf mythische Begebenheiten anspielen mögen, aber nicht eindeutig mit einem bestimmten mythischen Ereignis oder bestimmten mythischen Personen verbunden sind, womit Raum für Interpretationen möglicher Kaufinteressenten bleibt. Das Bildrepertoire ergänzen sechs Sportdarstellungen, drei Komosbilder, drei Bilder mit einer unspezifischen Gegenüberstellung von Frauen und Männern und vier Bilder von Tieren oder Mischwesens. Sport-, Komos-, Kampf- und Reiterszenen sowie Wagenfahrten waren den Etruskern vertraut, sie gehörten zu ihrer Lebens- und Vorstellungswelt. Herakles wurde auch in Etrurien sehr verehrt, ebenso wie Dionysos, der dort mit dem Gott Fufluns gleichgesetzt worden war.¹⁶ Vor allem aber waren Satyrn und Mänaden ein in der archaischen Kunst der Etrusker beliebtes Thema. Als Beispiele seien schwarzfigurige Vasenbilder aus der Werkstatt des Micalimalers genannt, auf denen sich neben Herakles- und Athenadarstellungen eine ganze Reihe von Satyrnszenen entdecken lassen (*Abb. 3*),¹⁷ oder die Dionysosbilder der etwas älteren Efeu-Gruppe.¹⁸ Auch im Bildprogramm der «pontischen» Keramik finden sich neben Tierfriesen, Reitern, Kriegern, Komasten, Gelagedarstellungen und Kentaurern, Silene bzw. Satyrn und

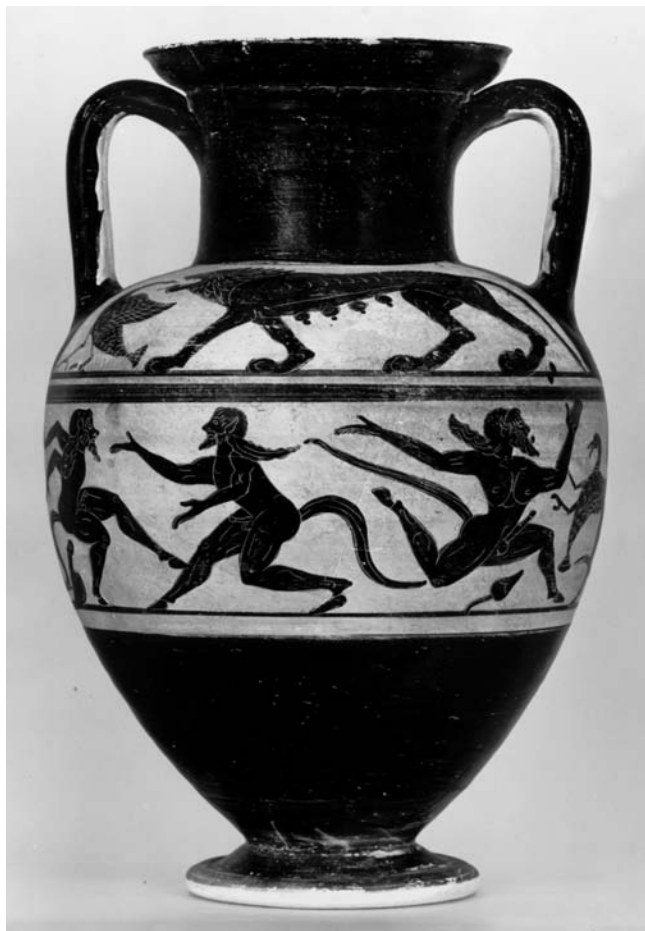


Abb. 3 Amphora des Micalimalers. Würzburg, M. v. Wagner Museum L 796.

auch Herakles.¹⁹ Ein Vergleich attischer und etruskischer Satyrdarstellungen (Abb. 3. 5. 10) zeigt allerdings, dass die etruskischen keine Kopien der attischen sind. Auch die etruskischen Bilder von Herakles und Dionysos/Fufluns weisen eigene Züge auf, die diese von den attischen Darstellungen unterscheiden. So sehr die Etrusker versuchten, griechische Vasenformen und griechische Maltechnik zu kopieren, in der Umsetzung der Bilder gingen sie oft eigene Wege.²⁰

Theseus kann man zwar primär als einen attischen Held bezeichnen, aber die Theseusbilder der Campanari-Gefäße zeigen den Kampf des Theseus mit dem Minotaurus und damit jenes Ereignis, das auch außerhalb Athens zur Darstellung kam, besonders in der etruskischen Bildkunst.²¹ Zudem sind die Theseusbilder jeweils mit einem populären Heraklesbild auf der Gegenseite verbunden. Das Mythenbild ›Urteil des Paris‹ auf der Amphora L 186 ist im Übrigen mit einer nichtmythischen Reiterzene kombiniert.²² Dies bringt uns zu einem Punkt, der beachtet werden sollte. In der Vasenforschung werden die zwei Seiten einer Amphora mit A und B bezeichnet, womit gleichzeitig eine Wertung verbunden ist. B gilt als die weniger wichtige Seite, als die Rückseite, die weit seltener abgebildet wird. Welche Seite aber A und welche

B ist, ist eine moderne Festlegung, getroffen nach dem Thema, das aus heutiger Sicht als das Wichtigere erscheint. Denn da bei archaischen Vasen im Gegensatz zu vielen klassischen beide Seiten in der Regel gleich sorgfältig bemalt sind, scheidet Qualität als Merkmal für eine Kennzeichnung als A oder B aus. Zwei Beispiele mögen dies veranschaulichen: Die Amphora L 250 (Abb. 4. 5) mit dem Bild der Athena Geburt hat auf der Gegenseite, der so genannten Rückseite, eine kaum bekannte Darstellung des Dionysos mit Mänaden und Satyrn, die weit witziger und lebendiger in der Ausführung ist als die Geburtsszene.²³ Man hat unwillkürlich das Gefühl, diese Szene zu malen, hat dem Vasenmaler Spaß gemacht. Das zweite Beispiel, die Amphora L 195 (Abb. 6. 7) zeigt Athena im Kampf gegen einen Giganten (Seite A) und ein Viergespann in Vorderansicht flankiert von zwei Hunden (Seite B), sicher ein kühnerer Bildentwurf als die Gigantomachieszene.²⁴ Wir können natürlich nicht wissen, welcher Szene der etruskische Abnehmer den Vorzug gegeben hat, welche ihn zum Erwerb inspiriert hat, aber sicher hat der Produzent mit dem Verfahren, ein Gefäß mit zwei Bildern unterschiedlicher Thematik, aber gleicher Qualität zu verzieren, die Absatzmöglichkeit seiner Ware erweitert.

Wenden wir uns nun von den Amphoren den übrigen der schwarzfigurig bemalten Gefäßformen der Campanari-Gruppe zu, also den Hydrien, Schalen, Kannen usw. und den insgesamt 70 Darstellungen, die sie uns liefern, dann verschiebt sich das Bild, das die Analyse der Amphorenbilder ergeben hat, kaum. Mehr als ein Viertel der Darstellungen (19) zeigen Dionysos und/oder sein Gefolge, viermal erscheint ferner Dionysos in Verbindung mit anderen Göttern. Sechsmal sind Götter ohne Dionysos und außerhalb der Heraklesszenen dargestellt, vor allem Athena und Apollon, sechsmal ist Herakles,²⁵ zweimal sind Amazonen ohne Herakles, zweimal ist Nike zwischen Reitern, einmal ist eine Episode aus dem Leben des Achilleus²⁶ und einmal ist ein Kentaur zu sehen. Ansonsten gibt es 15 Kampf-, Rüstungs- und Wagenszenen, vier Symposionbilder, zwei Brunnenhausbilder, zwei Sportbilder und eine Komosdarstellung. Fünf Vasen zeigen Tierfriese oder Einzeltiere bzw. Sphingen, drei Gefäße nur eine Signatur oder eine Inschrift. Wie schon bei den Amphoren überwiegen also auch auf den anderen Gefäßformen die Mythenbilder und darunter wieder die Bilder mit dionysischem Inhalt.

Die beiden Sportbilder befinden sich auf einem Stamnos der sogenannten Perizoma-Gruppe.²⁷ Sie werden gerne für das Eingehen der attischen Vasenmaler auf Wünsche etruskischer Kunden angeführt, denn die Sportler tragen dort entgegen der attischen Konvention einen Lendenschurz. Allerdings stehen diesem Stamnos innerhalb der Campanari-Vasen drei schwarzfigurige



Abb. 4 Athena Geburt. Bauchamphora. Würzburg,
M. v. Wagner Museum L 250 A.

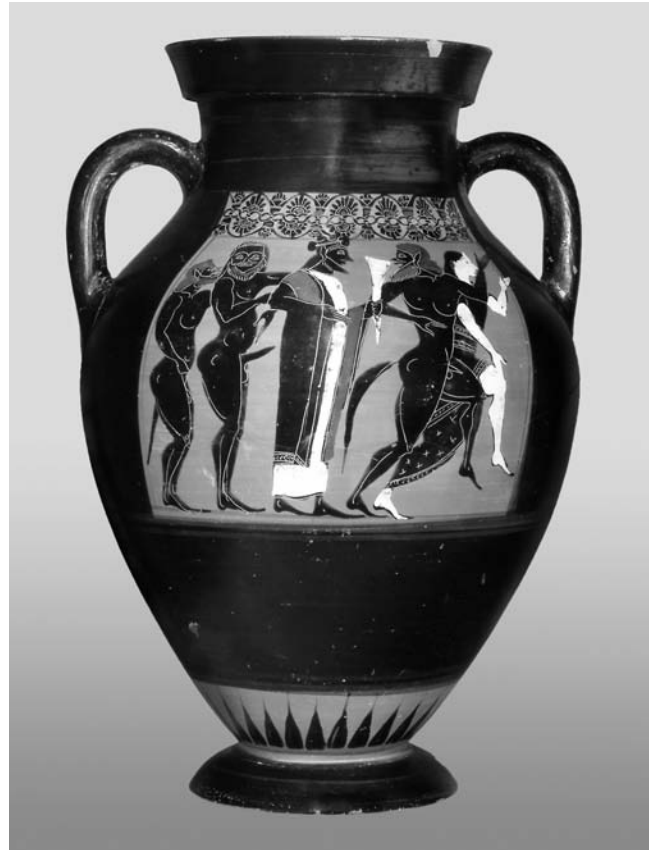


Abb. 5 Dionysos und Gefolge. Bauchamphora. Würzburg,
M. v. Wagner Museum L 250 B.



Abb. 6 Athena im Gigantenkampf. Halsamphora. Würzburg,
M. v. Wagner Museum L 195 A.

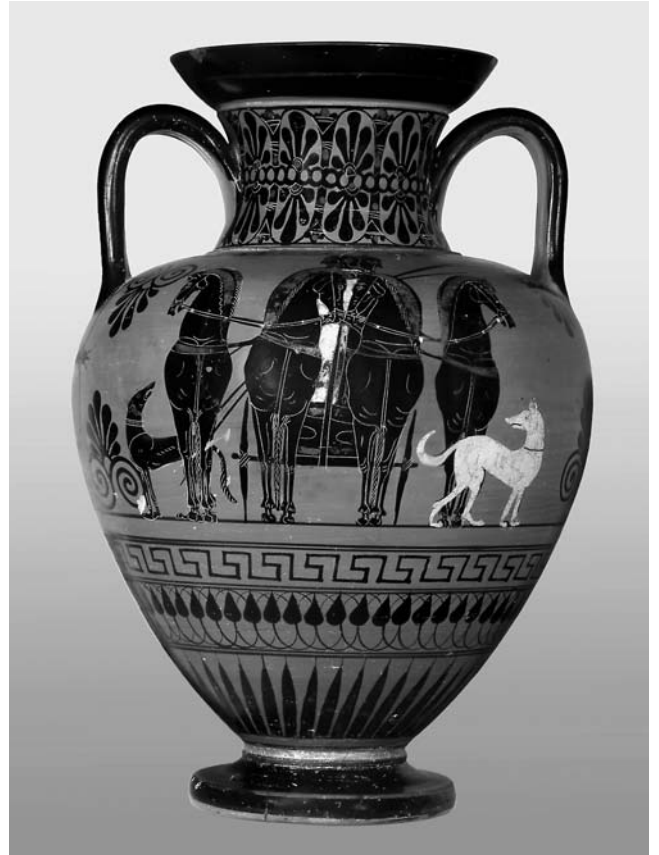


Abb. 7 Viergespann. Halsamphora. Würzburg,
M. v. Wagner Museum L 195 B.

Amphoren mit Bildern nackter Sportler ohne Perizoma gegenüber. Es dürfte sich daher bei den Bildern der Perizoma-Gefäße wohl um einen Sonderfall und nicht die Regel handeln oder anders ausgedrückt, es scheint nicht so, dass das Verpassen eines Lendenschurzes für eine Absatzsteigerung der Exporte nach Etrurien nötig war.²⁸ Dies wird auch durch einen Blick auf die etruskischen Grabmalereien bestätigt. So zeigen etwa die Bilder der Tomba degli Auguri oder der Tomba delle Bighe in Tarquinia nackte Sportler ohne Perizoma oder Gürtel.²⁹ Ob die etruskischen Sportler allerdings auch in der Realität die griechische Nacktheit übernommen haben, entzieht sich unserer Kenntnis. Wir wissen daher nicht, wie tief in diesem Fall der Kulturtransfer ging.

Schauen wir uns jetzt an, was die rotfigurigen Bilder zeigen, 19 Gefäße und 36 Bilder, zwischen 520/10 und 450 v. Chr. entstanden. Dabei sind die rotfigurigen Hydrien allesamt Kalpiden und haben nur ein Bild. Die vier Stamnoi und der Lebes zeigen entweder umlaufende Bilder mit einheitlicher Thematik oder zwei zwar durch Ornamente getrennte Bilder, die aber inhaltlich zusammengehören.

Unter den rotfigurigen Bildern gibt es nur zwei, die Dionysos mit seinem Gefolge zeigen, vier mit Darstellungen verschiedener Gottheiten (Poseidon, Athena, Hermes), vier mit Szenen aus dem trojanischen Sagenkreis, einschließlich zweier Darstellungen des Peleus/Thetis-Mythos. Diesen zehn Mythen- und Götterbildern stehen dreiundzwanzig ‹Lebensbilder› gegenüber, darunter fünf Kriegerszenen (Rüstung, Abschied, Kampf), vier Komoszenen, zwei Szenen von Kulthandlungen und die Darstellung eines Waffenläufers sowie elf Bilder, die eine Ansammlung von Männern, Epheben, Frauen oder diese auch allein zeigen. Zweimal sind in Bildern Jünglinge mit Eros kombiniert, einmal ist ein Tierkampf dargestellt. Herakles- und Theseusbilder fehlen. Die Szenen aus dem trojanischen Sagenkreis beziehen sich alle auf das Leben Achills. Die Szene der Leberschau auf der Bauchamphora des Kleophradesmalers könnte auf den ersten Blick als speziell für einen etruskischen Kundstamm gedacht sein, da bekanntermaßen die Leberschau in der etruskischen Religion eine zentrale Rolle spielte.³⁰ Doch davon abgesehen, dass die Leberschau nach dem Zeugnis literarischer Quellen auch in Griechenland praktiziert wurde, ist auf der Amphora des Kleophradesmalers gerade keine etruskische Leberschau dargestellt, die in Etrurien von einem eigenen Priester, dem Haruspex, durchgeführt wurde, zu dem eine spezielle Tracht gehörte.³¹

Einen Sonderfall stellt das Bild einer Kulthandlung für Dionysos dar, das auf dem Stamnos L 520 (Abb. 8) zu sehen ist. Es handelt sich um einen der so genannten Lenäenstamnoi, deren Bilder einen Kultfeiler des Diony-

sos zeigen und Frauen oder Mänaden, die Wein trinken und tanzen. Diese Bilder hatte August Frickenhaus 1912 mit dem Athener Lenäenfest verbunden.³² In der jüngeren Forschung wird diese Deutung einhellig abgelehnt, zuletzt von Agnes Schwarzmeier im Berliner Katalog der Dionysos-Ausstellung von 2008.³³ Wichtige Argumente sind dabei, dass viele dieser Vasen in Etrurien gefunden wurden, dagegen bisher kein einziges Exemplar dem griechischen Mutterland zugewiesen werden konnte, und dass die Gefäßform, der Stamnos, eine lange italische Tradition hat und wohl von den Töpfern Athens aus Etrurien übernommen worden sein dürfte. Nach dieser Argumentation dürfte allerdings auch die Würzburger Darstellung des Tyrannenmords, da auf einem Stamnos zu finden und aus einem etruskischen Grab stammend, nicht den Athener Tyrannenmord darstellen. Von diesem Mord, und das erleichtert zugegebenermaßen die Interpretation, haben wir weit mehr Nachrichten als über das Lenäenfest, von dem nicht bezeugt ist, ob es in seinem Rahmen tatsächlich ein Frauenfest gab. Im Falle der Etrusker wird in der Forschung auf eine römische Quelle verwiesen – einen Hinweis bei Livius –, nach der die römischen Bacchanalien aus Etrurien gekommen und ursprünglich nur von Frauen gefeiert worden seien.³⁴ Römische Quellen in Bezug auf die Etrusker sind jedoch allgemein mit Vorsicht zu betrachten und bei der anders gearteten Stellung der Frau in der etruskischen Gesellschaft, die ein weniger von der Männerwelt getrenntes Leben führte als die Frauen in Athen, scheint das Vorhandensein reiner Frauenfeste in Etrurien mehr als fraglich. Sichere Belege dafür, dass die so genannten Lenäenstamnoi einen etruskischen Ritus wiedergeben oder explizit für den Export nach Etrurien bemalt wurden, gibt es jedenfalls nicht. Die Bedeutung der Bilder jener Stamnoi ist nach wie vor ungeklärt.

Fazit: Im Fall der Campanari-Gefäße lassen auch die Bilder der rotfigurig bemalten Vasen ähnlich wie die der schwarzfigurig bemalten in ihrer Gesamtheit keine spezielle Abstimmung auf den etruskischen Markt erkennen, zeigen aber auch kaum Bilder, deren Verständnis den Etruskern Schwierigkeiten bereiten musste.

Erweitern wir nun den Kreis um die übrigen Gefäße der Feolisammlung, auch wenn deren Vulcenter Herkunft nicht zweifelsfrei ist. Es handelt sich um 273 Gefäße.³⁵ Sie teilen sich auf in 55 Bucchero- und Impastogefäße, 50 bemalte etruskische Gefäße, 27 nichtattische Vasen³⁶ und 141 attische, davon 107 schwarzfigurige, 30 rotfigurige und zwei Bilinguen sowie ein Kopfgefäß und ein Gefäß der Glanztonkeramik. Auch dieses Verhältnis von 105 einheimischen zu 168 importierten Vasen dürfte nicht dem ursprünglichen Befund entsprechen wie ein Blick auf Ausgrabungsbefunde des 20. Jahrhunderts zeigt.³⁷ Zur Beantwortung der Frage nach dem Verhältnis von importierter und lokaler Keramik kann die Samm-



Abb. 8 Stamnos des Villa Giulia Malers. Würzburg, M. v. Wagner Museum L 520.

lung Feoli wenig beitragen, wohl aber in Bezug auf die Frage nach dem Verhältnis von schwarz- zu rotfigurig, nach der Verteilung der Formen und der dargestellten Bildthemen.

Wieder haben wir weit mehr schwarzfigurige als rotfigurige Gefäße, wieder sind der größte Teil der schwarzfigurigen Vasen Amphoren, nämlich 46 (also fast die Hälfte). Diesmal ist die zweitgrößte Gruppe allerdings die Gruppe der Schalen (22), gefolgt von den Kannen (14) und den Lekythen (10), den Hydrien (6) und den Kyathoi (6). Zwei Stamnoi und ein Lekanisdeckel komplettieren die Sammlung. Das älteste Stück ist eine tyrrhenische Amphora,³⁸ die jüngsten Vasen sind flüchtig bemalte Halsamphoren, Kannen und Lekythen aus der Zeit um 500 v. Chr.

Insgesamt haben wir 178 Bilder, davon 39 mit dionysischem Inhalt, dazu kommen vier Bilder, die Dionysos im Verbund mit anderen Göttern zeigen. Götter ohne Dionysos sind auf zehn Bildern zu sehen. Herakles fin-

den wir elfmal, Theseus zweimal, die Amazonen ohne Herakles fünfmal, Szenen des Trojanischen Krieges sechsmal, der Odyssee einmal sowie je einmal den Zug der Sieben gegen Theben und den Kampf zwischen Pygmäen und Kranichen. Den 80 Mythen- und Götterbildern stehen 32 Kampf-, Wagen- und Reiterszenen gegenüber, sechs Sportszenen, eine Jagdszene, zwei Brunnenhausszenen, 15 Szenen von Tänzern und Komasten, drei Gelageszenen, vier Szenen einer Kulthandlung, vier Szenen erotischer Handlungen und vier Bilder unbestimmter Einzelpersonen, damit 71 «Lebensbilder». Dazu kommen noch fünf Bilder von Mischwesen, vier Gorgoneia, fünf Darstellungen, die Mischwesen mit Menschen und/oder Göttern verbinden und 13 Bilder von Tieren oder Mischwesen.

Die Theseus/Minotaurosszene auf einer Halsamphora ist wieder mit einer Heraklesszene kombiniert.³⁹ Der Tod des Priamos auf einer Halsamphora hat auf der Gegenseite eine anonyme Kriegerszene und die schutzsuchende

Kassandra am Bild der Pallas Athena ein Dionysosbild (*Abb. 9. 10*).⁴⁰ Unter den Bildern aus dem trojanischen Sagenkreis gibt es auch zwei Darstellungen, die Äneas mit seinem Vater Anchises bei der Flucht aus Troja zeigen.⁴¹ Konrad Schauenburg hat einmal die These vertreten, dass das Äneasthema von attischen Vasenmalern mit Blick auf die Etrusker gewählt worden sei.⁴² Dies lässt sich jedoch nicht belegen.⁴³ Kombiniert wurden auch diese Bilder, die sich hauptsächlich auf schwarzfigurigen Amphoren befinden, häufig mit Bildern anderer Themenbereiche, im Falle der Amphoren der Sammlung Feoli mit Darstellungen der apollinischen Trias; und Apollon/Aplu war auch in Etrurien eine wichtige Gottheit.⁴⁴

Unter den 30 rotfigurig bemalten Vasen befinden sich vier Eulenskyphoi und drei Becher der Saint-Valentin-Gattung. Der Rest verteilt sich auf neun Schalen sowie je drei Hydrien, Peliken und Stamnoi, je zwei Amphoren und Kratere und ein Rhyton. Diese 23 Gefäße liefern 36 Bilder.⁴⁵

Die ältesten Gefäße sind rotfigurige Schalen aus dem Ende des 6. Jahrhunderts v. Chr. wie eine Schale des Bowdoin-Eye-Malers,⁴⁶ das jüngste Gefäß ist eine Hydria mit einer Frauengemachszene, die von Beazley dem Umkreis

des Meidiasmalers zugeordnet wurde und damit gegen 420/410 v. Chr. entstanden sein dürfte.⁴⁷ Die meisten Vasen sind jedoch in die spätarchaische und frühklassische Zeit zu datieren. Acht Mythenbilder, darunter drei dionysische Bilder und drei Heraklesszenen, eine Aussendung des Triptolemos und der Raub der Oreithyia (*Abb. 2*), stehen siebenundzwanzig <Lebensbildern> gegenüber,⁴⁸ dazu kommt die Darstellung einer historischen Begebenheit, die bekannte Tyrannenmörderszene (*Abb. 1*).

Im großen Ganzen werden die Ergebnisse bestätigt, die sich aus der Analyse der Campanari-Gefäße ergeben haben. Die beiden eingangs angeführten Bilder <Tyrannenmord> und <Raub der Oreithyia> sind im Bildprogramm der Feoli-Vasen isoliert. Sie sind die Ausnahme nicht die Regel. Zwar lehrt ein Blick in Beazleys Listen, dass der Oreithyiaraub nicht so selten dargestellt wurde wie der Tyrannenmord. Er ist jedoch nicht nur Bildthema auf einer Reihe weiterer in Etrurien gefundener attischer Vasen, sondern auch solcher mit den Fundorten Unteritalien und vor allem Athen.⁴⁹ Daher kann man sich vorstellen, dass bei der Wahl dieses Themas durch attische Vasenmaler sehr wohl der Bezug auf Ereignisse der attischen Geschichte eine Rolle gespielt hat. Was sich die



Abb. 9 Schutzflehende Cassandra. Bauchamphora. Würzburg, M. v. Wagner Museum L 249 A.

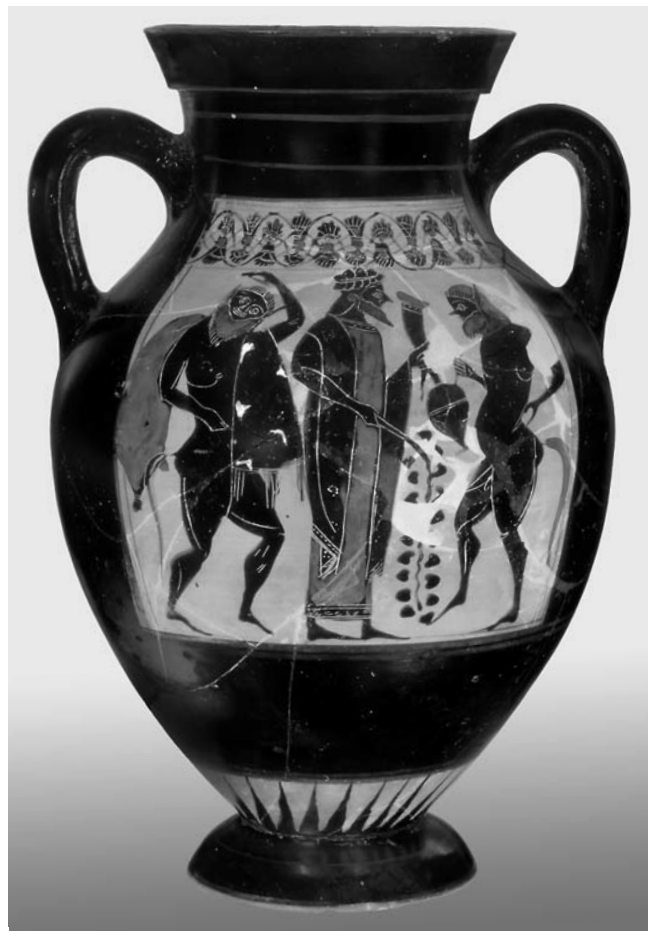


Abb. 10 Dionysos und Gefolge. Bauchamphora. Würzburg, M. v. Wagner Museum L 249 B.

Etrusker dabei gedacht haben, wissen wir nicht. Allerdings tummeln sich in der etruskischen Bilderwelt auffällig viele geflügelte Götter und Dämonen. Vor diesem Hintergrund könnte es möglich sein, dass die Etrusker in der Gestalt des Boreas, der Oreithya raubt, einen Todesdämon gesehen haben, der eine Verstorbene in die Unterwelt bringt.⁵⁰ Schließlich wurden diese Gefäße ja den Toten mit ins Grab gegeben.

Abschließend ein paar Thesen:

1. Spätarchaische Vasenmaler in Athen haben versucht, durch die Verwendung unterschiedlicher Bildthemen bei der Bemalung eines Gefäßes unterschiedlichen Kundenwünschen Rechnung zu tragen und die Absatzmöglichkeiten ihrer Produkte zu erweitern. Sie haben aber, von Ausnahmen abgesehen, ihre Bilder nicht speziell auf etruskische Lebensformen und Mythenvorstellungen abgestellt.⁵¹ Auch haben die attischen Vasenmaler häufig Themen gewählt, die ein hohes Maß an Allgemeingültigkeit hatten oder Raum für unterschiedliche Interpretationen boten. Selbst Vasen, deren Form speziell für den etruskischen Markt hergestellt wurde, wie die Kyathoi oder die «Nikosthenischen Amphoren»,⁵² wurden mit Bildern des gängigen attischen Repertoires bemalt, vor allem mit Dionysoszenen und mit Satyrn in der attischen, nicht in der etruskischen Darstellungsweise.

In der klassischen Vasenmalerei wird die Bemalung eines Gefäßes mit unterschiedlichen, aber gleichwertigen Bildern weitgehend aufgegeben. Die Gefäße haben meist entweder Bilder mit zusammengehörender Thematik oder eine eindeutige Trennung in Haupt- und Nebenseite. In der klassischen Zeit versiegt zwar der Export nach Etrurien nicht, lässt aber spürbar nach. Inwieweit die veränderte Bilderwelt der attischen Vasen damit zusammenhängt, lässt sich mit der Feolismmlung nicht untersuchen.

2. Der Export attischer Vasen nach Etrurien setzte etwa im 2. Viertel des 6. Jahrhunderts v. Chr. ein und erreichte seinen Höhepunkt im letzten Viertel des 6. und im 1. Viertel des 5. Jahrhunderts v. Chr. Zu diesem Zeitpunkt hatte der entscheidende Kulturtransfer von Griechenland nach Etrurien bereits stattgefunden: die Übernahme des griechischen Alphabets, griechischer Mythen, griechischer Technologien – im Bereich der Keramik etwa die Verwendung der Töpferscheibe und die Bemalung mit Glanzton –, die Aufnahme intensiver Kontakte zu den bedeutenden griechischen Heiligtümern. Dies alles passierte bereits seit dem Ende des 8. und im 7. Jahrhundert v. Chr.⁵³ Die Träger dieses Kulturtransfers waren einwandernde Flüchtlinge, wie der bekannte Demaratos aus Korinth, waren Handwerker, Seefahrer und Kaufleute. Der Boden war also schon längst bereit für die Aufnahme und das Ver-

ständnis der attischen Vasen mit ihrer an griechischen Mythen und griechischer Lebenswelt orientierten Bilderwelt. Sicher mögen auch über attische Vasen einzelne Bildmotive und Darstellungsweisen Eingang in die etruskische Kunst gefunden haben, aber ein entscheidender Faktor des griechisch-etruskischen Kulturtransfers waren sie nicht mehr.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Alle Abbildungen: M. v. Wagner Museum, Würzburg

ANMERKUNGEN

- 1 Stamnos des Syriskos, Martin von Wagner Museum L 515, ARV² 256, 5; Beazley Addenda² 204; U. Sinn – Wehgartner (Hrsg.), *Begegnungen mit der Antike* (Würzburg 2001) Nr. 35; R. T. Neer, *Style and Politics in Athenian Vase-Painting. The Craft of Democracy*, ca. 530 – 460 B. C. E. (Cambridge 2002) 173–181 Abb. 84, 85; S. Schmidt, *Images of statues on Attic vases: The case of the tyrannicides*, in: V. Nørskov – L. Hannestad – C. Isler-Kerényi – S. Lewis (Hrsg.), *The world of Greek Vases* (Rom 2009) 221–227; B. Schweizer, »... da den Tyrannen sie erschlugen, gleiches Recht den Athenern schufen.« Archäologie eines Attentats, in: M. Fitzenreiter (Hrsg.), *Das Ereignis. Geschichtsschreibung zwischen Vorfall und Befund. Internet-Beiträge zur Ägyptologie und Sudanarchäologie 10* (London 2009) 253–259 Abb. 5.
- 2 Pelike des Niobidenmalers, Martin von Wagner Museum L 511, ARV² 604, 47; Beazley Addenda² 267; Sinn – Wehgartner a. O. (Anm. 1) Nr. 37. Die Darstellung wird gerne mit der angeblichen Hilfe des Boreas für die Athener im Perserkrieg von 480 v. Chr. und der darauf erfolgten Einrichtung einer Kultstätte für Boreas am Issos in Verbindung gebracht.
- 3 Zur kontroversen Diskussion in der Forschung u. a.: N. Spivey, *Greek Vases in Etruria*, in: T. Rasmussen – N. Spivey (Hrsg.), *Looking at Greek Vases* (Cambridge 1991) 131–150; H. A. Shapiro, *Modest athletes and liberated women*, in: B. Cohen (Hrsg.), *Not the Classical Ideal. Athens and the Construction of the Other in Greek Art* (Leiden, Boston, Köln 2000) 318; S. Lewis, *The Athenian Women* (London, New York 2002) 211–212; Ch. Reusser, *Vasen für Etrurien* (Kilchberg 2002) 146–151; Schmidt a. O. (Anm. 1) 220–222.
- 4 L. Urlichs, *Verzeichnis der Antikensammlung der Universität Würzburg*. 3. Heft (Würzburg 1872) Vorwort; H. Bulle in: E. Langlotz, *Griechische Vasen* (München 1932) II–III.
- 5 Urlichs a. O. (Anm. 4) Vorwort. Zu den Deckeln: Langlotz a. O. (Anm. 4) 52–55.
- 6 G. Dennis, *The cities and cemeteries of Etruria* (Princeton, Reprint von 1985) 450.
- 7 S. Campanari, *Antichi Vasi dipinti della Collezione Feoli* (Rom 1937) Nr. 126: Rand eines schwarzfigurigen Lebes (L 527a) und fragmentierter Körper eines rotfigurigen Stamnos (L 527b).
- 8 Provenienz Cerveteri: Campanari a. O. (Anm. 7) Nr. 51 (L 329). 86 (L 246). 97 (L 217). 104 (L 247). Provenienz Tarquinia: Campanari a. O. (Anm. 7) Nr. 126 (L 527 a und b).
- 9 L 242: ABV 17, 33; Beazley Addenda² 5.
- 10 L 222: ABV 405, 20; Beazley Addenda² 105; E. Kunze-Götte, *Der Kleophradesmaler unter Malern schwarzfiguriger Amphoren* (Mainz 1992) Kat. I 21 Taf. 1, 1, 2; 13, 1.
- 11 Schale des Euergidesmalers L 473: ARV² 92, 65; Beazley Addenda² 171. Schale in der Art des Epeleiosmalers L 470: ARV² 149, 9; U. Sinn, *Sport in der Antike* (Würzburg 1996) 39 Nr. 12.
- 12 Hermonax L 504: ARV² 487, 55; Beazley Addenda² 248; Sinn –

- Wehgartner a.O. (Anm. 1) Nr. 38. – Achilleusmaler L 540: ARV² 992, 69; J. H. Oakley, *The Achilleus Painter* (Mainz 1997) 127 Nr. 97 Taf. 63, 64 A. B. – Villa Giulia Maler L 520: ARV² 621, 36; Beazley Addenda² 270; CVA Würzburg 2 Taf. 22, 1–5; R. Schlesier – A. Schwarzmaier (Hrsg.), *Dionysos. Verwandlung und Ekstase. Ausstellungskatalog Berlin 2008*, 87 Abb. 8; 154.
- 13 Siehe dazu Reusser a.O. (Anm. 3) 49–55 (Die Zahlen zur Sammlung Feoli stimmen nicht ganz, da sie offensichtlich nur auf den Angaben bei Langlotz beruhen, bei dem nicht alle der ursprünglich nach Würzburg gekommenen Vasen enthalten sind); I. Wehgartner, *Castellina del Marangone – Attische Keramik einer etruskischen Küstensiedlung zwischen Cerveteri und Tarquinia*, in: M. Bentz – Ch. Reusser (Hrsg.), *Attische Vasen in etruskischem Kontext – Funde aus Häusern und Heiligtümern. CVA Beih. 2* (München 2004) 83 Anm. 18.
- 14 Am häufigsten: Apollon (6×), Athena (4×, nicht mitgezählt sind hier die zahlreichen Darstellungen Athenas als Beistandsgöttin bei den Heraklesbildern), Poseidon (3×).
- 15 Herakles im Löwenkampf: 5×, Herakles und Eber: 2×, Herakles und Triton: 2×, Herakles und Geryoneus: 1×, Herakles und Amazone: 1×, Herakles und Kerberos: 1×, Herakles und Kentaur: 1×.
- 16 Zu Herakles (Hercle): I. Krauskopf in: M. Cristofani (Hrsg.), *Dizionario della civiltà Etrusca* (Florenz 1985) 135–137 s.v. Hercle; LIMC IV (1988) 196–253 s.v. Hercle (Sh. J. Schwarz). – Zu Fufluns: Cristofani a. O. 118f. s.v. Fufluns; LIMC III (1986) 531–540 s.v. Fufluns (M. Christofani); L. Bonfante, *Fufluns Pacha: the Etruscan Dionysus*, in: Th. H. Carpenter – Ch. A. Faraone (Hrsg.), *Masks of Dionysus* (Ithaca, London 1993) 221–235.
- 17 N. J. Spivey, *The Micali Painter and his Followers* (Oxford 1987); M. A. Rizzo (Hrsg.), *Un artista Etrusco e il suo mondo. Il pittore di Micali. Studi di archeologia 5* (Rom 1988); F. Gaultier, *CVA Louvre 26*, 33–53.
- 18 T. Dohrn, *Die schwarzfigurigen etruskischen Vasen aus der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts* (Berlin 1937) 7–23; A. Drukker, *The Ivy Painter in Friesland in: Enthousiasmos. Essays on Greek and related pottery presented to J. M. Hemelrijk* (Amsterdam 1986) 39–48; I. Werner, *Dionysos in Etruria. The Ivy Leaf Group* (Stockholm 2005).
- 19 L. Hannestad, *The Paris Painter. An Etruscan Vase-Painter* (Kopenhagen 1974); dies., *The Followers of the Paris Painter* (Kopenhagen 1976); F. Gaultier, *CVA Louvre 24*, 28–29 mit jüngerer Literatur.
- 20 Die etruskischen Satyrn sind meist mit Hufen an den Füßen ausgestattet, die attischen in der Regel nicht. Zum Thema allgemein: Y. Olivier, *Zwischen Fremdeinflüssen und Lokaltraditionen. Die Entwicklung der etruskischen Vasenmalerei zwischen dem 8. und 6. vorchristlichen Jahrhundert* (Hamburg 2005) bes. 199–204.
- 21 LIMC VII (1994) s.v. Theseus/These Nr. 15–17 (C. Weber-Lehmann). Zum häufigen Vorkommen von Theseus und Minotauros in der etruskischen Bildkunst: F. Brommer, *RM 88*, 1981, 1–12.
- 22 L 186: ABV 271, 77; I. Raab, *Zu den Darstellungen des Parisurteils in der griechischen Kunst* (Frankfurt 1972) 166 Nr. 35; J. Burrow, *Der Antimenesmaler* (Mainz 1989) Nr. 95 Taf. 95.
- 23 Langlotz a. O. (Anm. 4) Nr. 250 Taf. 71; ABV 136, 48; Beazley Addenda² 36.
- 24 Langlotz a. O. (Anm. 4) Nr. 195 Taf. 60; ABV 479, 4; Beazley Addenda² 121.
- 25 Herakles/Löwe: dreimal; je einmal: Herakles/Kerberos, Herakles/Dreifuß, Herakles/Amazone.
- 26 Sianaschale L 452: ABV 63, 6; Beazley Addenda² 17 (Achilleus wird zu Chiron gebracht).
- 27 L 328: ABV 343, 2; Beazley Addenda² 93.
- 28 Siehe dazu: M. Lesky, *Die Stamnoi der Perizomagruppe. Zur Interaktion zwischen attischem Künstler und etruskischem Käufer*, in: F. Krinzinger (Hrsg.), *Die Ägäis und das westliche Mittelmeer. Akten des Symposions Wien 1999* (Wien 2000) 429–433; H. A. Shapiro, *Modest athletes and liberated women*, in: B. Cohen (Hrsg.), *Not the Classical Ideal. Athens and the Construction of the Other in Greek Art* (Leiden, Boston, Köln 2000) 315–337; S. Lewis, *Athletics on Attic Pottery: Export and Imagery*, in: V. Nørskov – L. Hannestad – C. Isler-Kerényi – S. Iewis (Hrsg.), *The world of Greek Vases* (Rom 2009) 133–148 besonders 136. Zum Problem der nackten Sportler in griechischen und etruskischen Bildern auch: J.-P. Thuillier, *Le jeux athlétiques dans la civilisation étrusque* (Paris 1985) 369–404.
- 29 St. Seingraber, *Etruskische Wandmalerei* (Stuttgart, Zürich 1985) Nr. 42 Abb. 18; Nr. 47.
- 30 L 507: ARV² 181, 1; Beazley Addenda² 186; Sinn – Wehgartner a. O. (Anm. 1) Nr. 26 (A. Kossatz). Zur Leberschau bei den Griechen: Orakel. *Der Blick in die Zukunft*, *Ausstellungskatalog Museum Rietberg* (Zürich 1999) 61–63, ebendort auch zur Leberschau bei den Etruskern 63–65. Zu letzterer siehe auch: A. J. Pfiffig, *Religio Etrusca* (Graz 1975) 115–124; F. Prayon, *Die Etrusker. Jenseitsvorstellungen und Ahnenkult* (Mainz 2006) 7–9.
- 31 F. Roncalli, *Die Tracht des etruskischen Haruspex als frühgeschichtliches Relikt in historischer Zeit*, in: *Die Aufnahme fremder Kulturinflüsse in Etrurien und das Problem des Retardieren in der etruskischen Kunst. Schriften des Deutschen Archäologen-Verbandes 5* (Mannheim 1981) 124–132. Ablehnend auch Reusser a. O. (Anm. 3) 146–147.
- 32 A. Frickenhaus, *Lenäenvasen*, *BWPr 72* (Berlin 1912).
- 33 A. Schwarzmaier, *Dionysos, der Maskengott: Kultszene und Theaterbilder*, in: R. Schlesier – A. Schwarzmaier (Hrsg.), *Dionysos. Verwandlung und Ekstase* (Berlin, Regensburg 2008) 81–93 besonders 86–89.
- 34 Reusser a. O. (Anm. 3) 147–148.
- 35 Einige unbedeutende Stücke ohne figürliche Bemalung lassen sich infolge der Kriegseinwirkungen nicht mehr identifizieren bzw. sind nicht mehr vorhanden. Von den 31 hier nicht mitgezählten Deckeln, Langlotz a. O. (Anm. 4) 52–55, haben nur drei eine figürliche Darstellung (schwarzfigurig): L 282 (Tierfries), L 296 (Tierfries), L 297 (Kleophradesmaler: Wagenrennen).
- 36 Korinthisch (16), ostgriechisch (5), chalkidisch (2), euböisch (2), lakonisch (1).
- 37 Etwa auf die Grabungen der Societa Hercle in der Osteria-Nekropole von Vulci: Hercle, *Ricerche Archeologiche* (Hrsg.), *Vulci, Zona dell' «Osteria». Scavi della «Hercle»* (Rom, o. J.) oder auf die 1957 entdeckte Tomba della Panatenaica in der gleichen Nekropole: G. Riccioni – M. T. Falconi Amorelli, *La tomba Panatenaica di Vulci, Quaderni di Villa Giulia* (Rom 1968). Letztere enthielt neben 24 importierten Vasen (11 korinthische, 9 attische, davon 8 schwarzfigurig und eine rotfigurig, sowie 4 ostgriechische) 40 Buccherogefäße und 9 etruskisch-korinthische Gefäße.
- 38 L 168: ABV 103, 114; Beazley Addenda² 27.
- 39 Die zweite Theseusszene befindet sich auf einer Lekythos (L 375: ABV 499, 33) und zeigt ausnahmsweise nicht den Kampf mit dem Minotauros, sondern mit dem Stier.
- 40 L 179: ABV 290, 1; E. Simon (Hrsg.), *Führer durch die Antikenabteilung des Martin von Wagner Museums der Universität Würzburg* (Mainz 1975) 105. – L 249: ABV 296, 10; Beazley Addenda² 78; Simon, a. O. 105.
- 41 L 218: ABV 316, 2; Beazley Addenda² 85; Simon, a. O. (Anm. 40) 105. – L 212: ABV 371, 150; G. Beckel – C. Braun, *Attische Keramik. Schwarzfigurige Gefäße aus dem Martin von Wagner Museum der Universität Würzburg*, *Ausstellungskatalog Stadtmuseum Ludwigshafen* (Heidelberg 1988) Nr. 10.
- 42 K. Schauenburg, *Äneas und Rom*, *Gymnasium 67*, 1960, 177–189.
- 43 Siehe dazu Reusser a. O. (Anm. 3) 147.
- 44 Zur Bedeutung von Apollon/Aplu in Etrurien: LIMC II (1984) 335–363 s.v. Aplu (I. Krauskopf).

- 45 Die Bilder der drei Stamnoi (L 316, L 318, L 329), der Amphora L 500 (Dreifußstreit) sowie die Außenbilder der Schalen L 481, L 471 und L 479 wurden da zusammengehörig als ein Bild gezählt.
- 46 L 469: ARV² 167, 10; Beazley *Addenda*² 183; Simon, a. O. (Anm. 40) 124.
- 47 L 536: ARV² 1321, 7.
- 48 Epheben (7), Sport (6), Symposion (4), Kriegers Abschied (2), Werbeszenen (2), Frauengemach (2), je einmal: Musikalische Aufführung, Komos, Jünglinge mit Frauen, Frau allein.
- 49 Allein fünf Gefäße bzw. Gefäßfragmente mit dem Oreithyia-thema stammen von der Akropolis oder der Agora: ARV² 260, 9; 486, 34; 503, 1; 506, 26; 689, 260.
- 50 Zu geflügelten etruskischen Todesdämonen: I. Krauskopf, *Todesdämonen und Totengötter im vorhellenistischen Etrurien. Kontinuität und Wandel* (Florenz 1987) passim; F. Prayon, *Die Etrusker. Jenseitsvorstellungen und Ahnenkult* (Mainz 2006) 61.
- 51 Ähnlich: Reusser a. O. (Anm. 3) 151.
- 52 T. Rasmussen, *Etruscan Shapes in Attic Pottery*, *AntK* 28, 1985, 33–39; N. Spivey, *Greek vases in Etruria*, in: T. Rasmussen – N. Spivey (Hrsg.), *Looking at Greek Vases* (Cambridge 1991) 139–141; Reusser a. O. (Anm. 3) 124–126.
- 53 C. Camporeale, *Die Etrusker* (dt. Ausgabe, Düsseldorf, Zürich 2003) 99–103. 251–252; S. Haynes, *Kulturgeschichte der Etrusker* (dt. Ausgabe, Mainz 2005) 69–76. 86–87 und passim.

Chiusi, Telemaco e il Pittore di Penelope

Mario Iozzo

Nel corso del V sec. a.C. la città etrusca di *Clevisie-* importò un buon numero di *skyphoi* attici a figure rosse, una forma che aveva *in loco* una lunga tradizione d'uso.¹ Essa è attestata in vari tipi, sia di produzione italica che di importazione, da immaginare destinati a diverse funzioni ed a contesti differenti: dopo le *kotylai* corinzie, arrivano *skyphoi* attici delle Classi di Hermogenes e degli Aironi Bianchi ma anche quelli di dimensioni minori delle classi di Cracovia, di Pistias M ed N ed i *cup-skyphoi*, e a seguire gli esemplari di tipo A (a figure rosse) e con le *glaukes*, cui si affiancano quelli etruschi e falisci, dipinti o suddipinti e dalle dimensioni più varie, e persino un esemplare con cinghiali forse beotico² ed infine un interessante *skyphos* lucano, del Gruppo Intermedio.³

Una delle più consistenti attestazioni è offerta dagli *skyphoi* di tipo A a figure rosse,⁴ di cui ad oggi si contano non meno di trenta esemplari figurati, distribuiti tra la fine del VI e il tardo V sec. a.C. Il più antico della classe è il celebre esemplare di Berlino (cat. 1; fig. 1) con l'acclamazione *Aisimidēs kalos*, avvicinato ad opere giovanili di Onesimos, con la problematica iscrizione *dokei chsynnonii*, da leggersi *chsynnounti* (Beazley) o *chsynnoounti* (Furtwängler), participio di *synnoeō*, quindi «degno di riflessione».⁵ Per quanto riguarda la scena di duello, Furtwängler pensa che l'uomo stia fuggendo davanti al giovane che lo attacca, al contrario Beazley li ritiene compagni nell'azione.

Dopo una lacuna di qualche decennio nella documentazione, probabilmente dovuta alle devastanti esplorazioni verificatesi nei secoli XIX e XX delle necropoli di Chiusi e del suo territorio, nella città etrusca giunsero esemplari dagli *ergastēria* del Pittore di Penteseilea (bottega, Pittori di Bruxelles R 330 e di Aberdeen; cat. 4. 5. 22), di Polygnotos II (cat. 7) ovvero del Pittore di Lewis (e della sua maniera: Gruppo di Mount Holyoke; cat. 8; fig. 2), del Pittore di Penelope, di quello del Louvre Ca 1849, fino a quello di Montlaurès (cat. 15) sul finire del secolo. La varietà delle iconografie si riallaccia a quelle in auge ad Atene tra le Guerre Persiane e del Peloponneso: raffigurazioni dionisiache e degli *Anthestēria*, due episodi dell'Odissea, scene di palestra, conversazioni maschili e danze di *kōmastai*, qualche inseguimento amoroso e tutte le altre multiformi attività di Eros, che affascina con un fiore d'amore (il dio *polyanthēs* dell'eglia) o con il suono

della sua lira, che rincorre giovani presi dal desiderio erotico stimolato dal vino bevuto dallo *skyphos* stesso, oppure che liba ad un'erma itifallica; accanto ad Eros, altre creature alate, Eroti e Pegaso.

Alcuni di questi *skyphoi* arrivarono a Chiusi probabilmente insieme con altri vasi prodotti dalla stessa bottega, per esempio quella del Pittore di Penteseilea,⁶ della quale furono importate anche numerose *kylikes*. Alcuni raggiunsero la città etrusca in gruppi, o in intervalli di tempo piuttosto brevi: cinque usciti dall'*ergastērion* del Pittore di Penteseilea (cat. 2–5, 22), cinque da quello del Pittore di Penelope (cat. 9–12, 29) e tre (cat. 6. 7) da quello di Polygnotos II, il Pittore di Lewis,⁷ il primo ed il più prolifico ceramografo specializzato in *skyphoi* di tipo A, di una varietà con le pareti quasi verticali, probabilmente modellati dal *poiētēs* Pistoxenos⁸ (cat. 6). Alcuni di questi furono acquistati in coppia, come i due ex Bonci Casuccini (cat. 24. 25), dipinti dal Pittore del Louvre Ca 1849 con storie di Eros (cat. 24) ed altre figure alate, oppure i due prodotti nella bottega del Pittore di Penteseilea e smistati nel vicino abitato di Sarteano (cat. 2. 3; figg. 3. 4), entrambi con raffigurazioni di un *kōmos*.

Il gruppo di maggior prestigio è indubbiamente costituito dai cinque *skyphoi* dipinti dal Pittore di Penelope e che si possono cronologicamente suddividere in una prima coppia (cat. 9. 10) verosimilmente coeva, perché analoga per forma, dimensioni e stile, ed in tre che sono più tardi, come dimostra in uno (cat. 11; fig. 8) la decorazione ad ovuli lungo il bordo, che si ritiene un elemento di receniorità,⁹ negli altri (cat. 12, 29) la differente tipologia, con dimensioni ridotte e figure isolate, senza palmette ai lati.¹⁰ Uno di questi (cat. 12; fig. 5) raffigura Eros che insegue un fanciullo, un'iconografia non ricorrente nelle opere del Pittore di Penelope, ma evidentemente piuttosto apprezzata a Chiusi. La città smistò gli *skyphoi* più piccoli nella propria *chōra*, negli insediamenti di Chianciano (cat. 20; fig. 6) e di Montepulciano (cat. 28; fig. 7), mentre quelli di dimensioni maggiori e con figurazioni più impegnative si fermarono nel centro egemone.

Le opere del Pittore di Penelope e del suo *ergastērion* (quasi esclusivamente *skyphoi*) sono attestate ad Atene (due esemplari), in Beozia, nella necropoli di Akraiphia (quattro, dagli scavi del 1994–1997), in Focide (uno nella



Fig. 1 Berlin, Staatliche Museen, Antikensammlung: F 2316 (incluso un fr. ex Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Albertinum). Da Chiusi. Richiama opere giovanili di Onesimos (cat. 1).



Fig. 2 Firenze, Museo Archeologico Nazionale: V 24. Da Chiusi (già Sarteano, Collezione F. Lunghini; poi Firenze, Collezione A. Fouques de Vagnonville). Maniera di Polygnotos II – Pittore di Lewis: Gruppo di Mount Holyoke (cat. 8).



Fig. 3 Siena, Museo Archeologico Nazionale (Complesso Museale di S. Maria della Scala): s. inv. Da Sarteano, S. Apollinare (già Sarteano, Collezione P. Bargagli Petrucci). Pittore di Penteselea o sua bottega (cat. 2).



Fig. 4 Siena, Museo Archeologico Nazionale (Complesso Museale di S. Maria della Scala): s. inv. Da Sarteano, S. Apollinare (già Sarteano, Collezione P. Bargagli Petrucci). Bottega del Pittore di Penteselea: richiama il Pittore di Aberdeen (cat. 3).



Fig. 5 Montepulciano, Museo Civico e Pinacoteca Crociani: 77709
(già Siena, Museo Archeologico Nazionale; poi Chiusi, Museo Archeologico Nazionale). Da Montepulciano, loc. Acquaviva
(Scavi E. Mammini al Fosso della Ciarliana, 1897: privo di contesto). Pittore di Penelope (cat. 12).

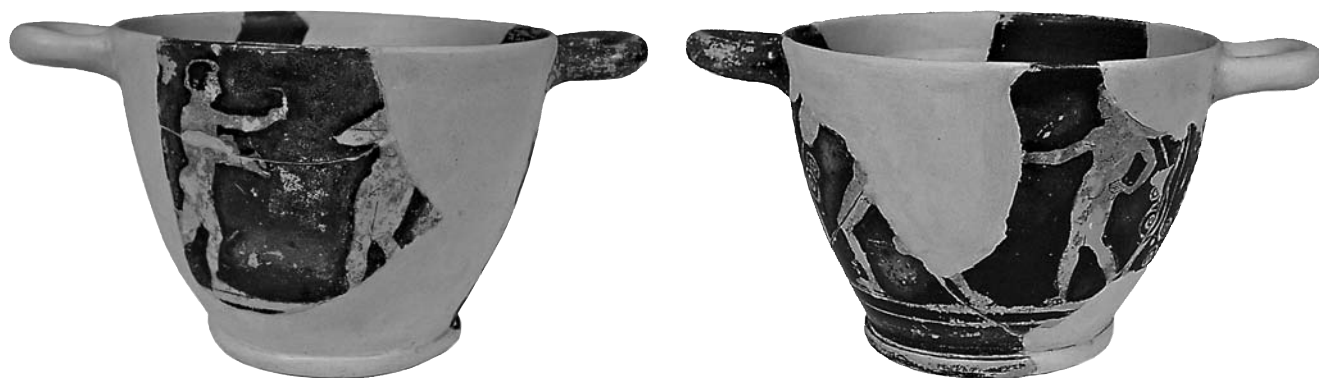


Fig. 6 Chianciano Terme, Museo Civico Archeologico delle Acque: s. inv.
Da Chianciano Terme, Necropoli della Pedata. scavi T. Pacchiarotti, 1887. Non attribuito (cat. 20).



Fig. 7 Pisa, Collezione della Cassa di Risparmio di Pisa (già Pisa, Museo Nazionale di S. Matteo).
Probabilmente da Chianciano Terme (forse necropoli La Pedata-Morelli),
scavi O. Simoneschi. Già Chianciano Terme, Villa Simoneschi, Collezione O. Simoneschi. Non attribuito (cat. 28).

regione di Tithorea) ed a Corinto (uno), oltre ad uno nel Museo Benaki (ex Chr. Spiliopoulos), probabilmente proveniente dalla Grecia stessa (forse dalla Beozia?); ne troviamo uno sulle coste orientali della Spagna (Ullastret, uno) e molti ancora in *Magna Graecia* (Pisticci e Nola con due esemplari, uno dalla Basilicata, uno da Cuma, uno da Caulonia) e in Sicilia (Selinunte e Lipari con due esemplari, Agrigento, Camarina, Gela e Monte Bubbonia

con uno ciascuno) ma soprattutto in Italia Centrale, dove Chiusi recepì il maggior numero di *skyphoi* (cinque), seguita da Orvieto e Tarquinia (con due ciascuno) Gravisca (uno), nonché Roma (uno), e ancora due sulla costa orientale, ad Adria, e uno genericamente dall'Italia.¹¹

Tra gli *skyphoi* arrivati a Chiusi, singolare la scena di palestra su quello di Oxford (cat. 11; fig. 8), dove una *Nikē* seduta su un'alta stele assiste, in atteggiamento triste e



Fig. 8 Oxford, Ashmolean Museum: V 288 (1890.35a). Da Chiusi. Pittore di Penelope (cat. 11).

rassegnato, alla lotta tra due atleti: quello a destra, più vicino a lei, corpulento e con la pancia,¹² sarebbe il perdente, mentre quello a sinistra sarebbe il vincitore, come attesta anche l'iscrizione *kalos* che lo sormonta; la scena continua sul lato opposto, con il *paidotribēs* che segue l'azione ed una *Nikē* che esulta per la vittoria del «proprio» atleta, palesemente più in forma e muscoloso; come l'atleta vincitore, anche la Nike esultante reca l'iscrizione *kalē* dipinta al di sopra della testa.

Celeberrimo è anche l'esemplare di Berlino (cat. 10; fig. 9), con la scena di un Satiro che spinge sull'altalena una ragazza; al di sopra di questa è apposta una discussa iscrizione per la quale sono state avanzate varie proposte

di lettura, tra cui le più convincenti rimangono quella di Hauser, *ei Antheia kalē*, e quella di Immerwahr, *Euantheia kalē*, con la sostituzione di *ypsilon* con *iota*; sono state tuttavia suggerite varie altre letture alternative.¹³ Sul lato opposto del vaso, il Satiro Chorillos scorta con un parasole¹⁴ la regale figura di Themisto, probabilmente la Basinna delle feste *Anthestēria* condotta come sposa cerimoniale di Dioniso. Anche la scena dell'altalena è connessa al rituale dell'*Aiōra*, che si celebrava nel secondo giorno della festa, in memoria di Erigone figlia di Icaro oppure di Clitemnestra ed Egisto, colei che condusse Oreste in giudizio per il suo matricidio e fornì l'occasione per l'istituzione della festa delle *Choes*: qui la presenza dei due *daimōnes* conferisce all'azione una dimensione sovrumana, tanto da farla ritenere un antecedente della tragedia ellenistica *Ērigonē*, di Eratostene di Cirene.¹⁵

Il più famoso di tutti è però lo *skyphos* con le scene dell'Odissea (cat. 9; figg. 10. 11), rinvenuto dagli «zappaterra» del Conte Pietro Ottieri della Ciaja ai primi di maggio del 1871, nell'area di S. Lazzaro-La Badiola. Come risulta dai documenti d'archivio, il vaso fu prontamente inviato a Roma, all'allora Istituto di Corrispondenza Archeologica, il giorno 24 maggio, perché un documento di tale pregio fosse esaminato da parte dei colleghi tedeschi, i quali lo restituirono il 12 giugno.¹⁶ L'esatta provenienza dello *skyphos* è stata recuperata grazie a recentissime ricerche d'archivio ed ha consentito di inserire, almeno ipoteticamente, il pregevole vaso nel contesto di un'area santuariale prossima all'abitato di *Clevsie-*, attiva almeno dal V sec. a. C. e nota per aver restituito tracce di diversi edifici e strutture sacre, con terrecotte architettoniche ed altri *ex voto* fittili e di bronzo. È evidente che, provenendo da un santuario invece che da una tomba, come si supponeva prima, lo *skyphos* va ora valutato sotto una luce diversa, in quanto l'*anathema* alla divinità è forse qualcosa di più di uno *kterisma* funerario, che è invece un'offerta strettamente privata.

Lo *skyphos* è noto non soltanto per essere il vaso epónimo del Pittore di Penelope,¹⁷ allievo di Polygnotos II e



Fig. 9 Berlin, Staatliche Museen – Antikensammlung: F 2589. Da Chiusi. Pittore di Penelope. Lato B: restituzione grafica da K. Reichbold (cat. 10).

suo erede nella conduzione dell'*ergastērion*, ma anche perché riveste una particolare importanza sotto vari punti di vista. Oltre ai risvolti che investono la storia del teatro e le problematiche sulla diffusione che il mito ebbe attraverso la tragedia nel corso del V sec. a. C.,¹⁸ ricordiamo che: è considerato un esempio dell'intenzionale antitesi tra le scene, azione su un lato e riflessione sull'altro, narrazione contrapposta a idealizzazione;¹⁹ è ritenuto una prova evidente dell'ispirazione diretta che i ceramografi attici potevano trarre dalla scultura (per il tipo della Penelope);²⁰ costituisce la più antica e una delle due sole raffigurazioni note della regina di Ithaka nella ceramica attica;²¹ rappresenta una prova dell'influenza della grande pittura sulla ceramica, visto che è comunemente accettato che l'ombra gettata da Telemaco sulla tela (fig. 10), addirittura con la distinzione tra ombra diretta della testa e penombra diffusa di riflesso, derivi da una megalografia, secondo alcuni la *Mnēstēroktionia*,²² che Polygnotos aveva dipinto appena qualche anno prima nel *pronaos* del tempio di *Athēna Areia*, a Platea;²³ è considerato la più antica raffigurazione di una stoffa di tipo orientale ed una delle più accurate di un telaio verticale,²⁴ mentre sul piano antiquario mostra chiaramente come un viandante potesse portare con sé il proprio *skyphos*, oppure la tipica barba da schiavo-contadino, sul volto di Eumaios.²⁵

Ma soprattutto, esso costituisce la più eclatante raffigurazione di Telemaco finora nota nella ceramica attica classica, essendo le altre in prevalenza magnogreche o più tarde, comunque non più antiche della fine del secolo.²⁶ Precedono lo *skyphos* chiusino soltanto tre rilievi cosiddetti «melii» (che dopo il recente studio di Florian Stilp dobbiamo considerare definitivamente attici), appartenenti ad un medesimo tipo del Gruppo I, «*die Fußwaschung*».²⁷ Databili al 470–460 a. C.,²⁸ essi sono di fatto le più antiche raffigurazioni del giovane eroe e provengono da Egina e da Atene, mentre quello del Metropolitan è *originis incertae*.

Lo *skyphos* chiusino raffigura momenti del *nostos* di Ulisse (fig. 11) che per situazioni e nomi sembrano non essere omerici. Nella scena dell'*anagnorisis*, Odisseo non è un vecchio mendicante e non è seduto,²⁹ la nutrice generalmente nota come *Eurykleia* si chiama invece *Antiphat(t)a*³⁰ ed è presente il porcaro *Eumaios*, che per Omero non partecipa al lavaggio;³¹ sull'altro lato troviamo il giovane Telemaco che stringe il *set* di entrambe le lance, poco consone al contesto dell'*histeōn*,³² la stanza da telaio della madre. Quest'ultima scena raffigurerebbe l'eroe mentre parla con Penelope, ulteriormente rattristata per la sua imminente partenza alla ricerca del padre, un'azione che viene intenzionalmente evitata nel poema omerico. Per queste ragioni, si è da lungo tempo ipotizzato³³ che lo *skyphos* di Chiusi sia piuttosto da mettere in relazione con una tragedia perduta di Sofocle, la *Niptra* («Il lavacro»), da alcuni considerata la stessa opera



Fig. 10 Chiusi, Museo Archeologico Nazionale: 62 705 (già Collezione Civica: C 1831). Da Chiusi, area sacra S. Lazzaro-La Badiola. Pittore di Penelope, vaso eponimo. Restituzione grafica da K. Reichhold.

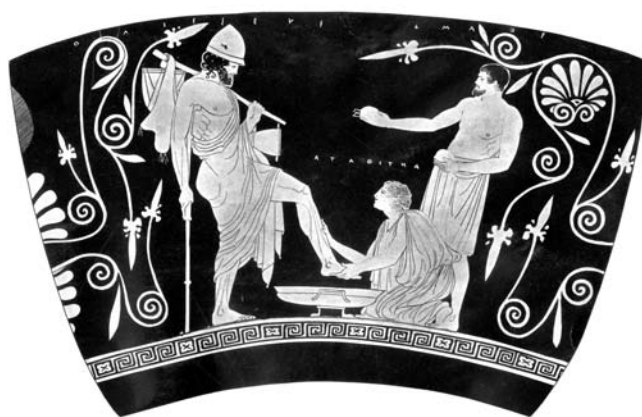


Fig. 11 Chiusi, Museo Archeologico Nazionale: 62 705 (già Collezione Civica: C 1831). Da Chiusi, area sacra S. Lazzaro-La Badiola. Pittore di Penelope, vaso eponimo. Restituzione grafica da K. Reichhold.

dell'*Odysseus Akanthoplēx*, per altri, invece, un'opera differente.³⁴ La tragedia narrava la morte di Ulisse per mano di Telegono; di essa sopravvivono poche righe, ma qualche informazione supplementare si ricava dall'omonima tragedia di Pacuvio, che si ispirava all'opera di Sofocle,³⁵ e forse anche dalla *fabula* 127 di Igino.³⁶ In particolare, sarebbe del tutto sofoclea proprio la scena di Penelope che dà incarico a Telemaco di partire per la *zētēsis*, la ricerca di Ulisse, momento che secondo Carl Robert costituiva il prologo della tragedia perduta (che per lui era comunque una sola).³⁷

Non tutti aderiscono a questa interpretazione, sia perché le scene dipinte potrebbero essere soltanto una libera creazione del Pittore, sia perché la *Niptra* sofoclea, che da alcuni è ritenuta una tragedia giovanile, potrebbe invece essere addirittura un po' più tarda dello *skyphos*.³⁸ Il



Fig. 12 Berlin, Berlin, Staatliche Museen – Antikensammlung: F 2588. Da Tarquinia. Pittore di Penelope.

Pittore di Penelope sembra essersi ispirato almeno un'altra volta ad un'opera teatrale: nella raffigurazione di Elettra, Oreste e Pilade alla tomba di Agamennone, sullo *skyphos* dalla Basilicata, ora a Copenhagen, si è voluta infatti riconoscere una dipendenza dalle Coefore di Eschilo.³⁹

L'altro celebre *skyphos* con scene dell'Odissea, quello rinvenuta a Tarquinia, con l'uccisione dei Proci (fig. 12), viene spesso considerato un *pendant* dello *skyphos* chiusino, una coppia nella quale il Pittore di Penelope avrebbe voluto contrapporre i simboli della fedeltà familiare (Penelope, Telemaco e i servi leali) a quelli della vendetta contro i *Mnēstēres* volta a ristabilire l'ordine familiare violato e a punire l'infedeltà delle serve traditrici.⁴⁰ In realtà i due vasi non dovettero arrivare insieme in Etruria, poiché quello di Tarquinia è di qualche anno più recente, come dimostrerebbe tra l'altro l'orlo ad ovuli.⁴¹ Rimane pur sempre valida la possibilità che il Pittore di Penelope abbia intenzionalmente selezionato – anche a breve distanza di tempo – due temi dell'Odissea che potevano risultare contrapposti, o più semplicemente due diverse facce del *nostos* di Ulisse, e che questi abbiano trovato la loro via verso i mercati dell'Etruria seguendo le stesse modalità e le medesime rotte, ma finendo in due località diverse.⁴² È probabile infatti, che in questo come in molti altri casi, lo smistamento avvenisse una volta arrivati in Etruria, dove i prodotti attici venivano ridistribuiti secondo i gusti e le diverse esigenze dei vari centri, secondo precise committenze o richieste speciali. Più che ai lontani produttori ateniesi, tali esigenze della committenza dovevano essere meglio note a due categorie di persone: da una parte i «grandi mediatori» che con una serie di contatti stagionali gestivano i traffici transmarini e svolgevano un vero e proprio ruolo di intermediazione tra i produttori ateniesi e gli acquirenti lontani (come ad esempio devono aver fatto in determinati periodi i naviganti egineti e quelli della Ionia); dall'altra gli «informatori locali», ovvero quelle figure che controllavano i mercati delle singole aree della regione, in questo caso verosimilmente gli Etruschi delle città

costiere. Erano gli «informatori locali» che probabilmente svolgevano l'importante ruolo di selezione e ridistribuzione dei prodotti verso le aree interne, seguendo la varietà delle preferenze, assecondando specifiche committenze o semplicemente saggiando le tendenze di mercato.⁴³ Per noi è difficile, se non in casi rari, rintracciare tali richieste ed esigenze, commissioni e preferenze, ma nel caso dello *skyphos* di Chiusi si può forse avanzare una proposta.⁴⁴

La figura di Telemaco è molto rara sia nelle testimonianze iconografiche che nella tragedia, tanto più nel V sec. a. C.:⁴⁵ una figura non definita né ben delineata se non in rapporto alle avventure del padre, tanto che di recente S. Fineberg ne ha dato un'interpretazione a livello sociale come di un modello non positivo per la gioventù ateniese, troppo esitante e poco risoluto per poter costituire un *paradeigma* per gli efebi che dovevano affrontare l'emancipazione attraverso il superamento delle tensioni interne al nucleo familiare.⁴⁶ Eppure, a Chiusi Telemaco ha un significato speciale.

Secondo la tradizione riportata da Servio⁴⁷ infatti, la città sarebbe stata fondata da Clusius, figlio del principe lidio Tyrrhenus, il «capostipite» degli Etruschi, oppure da Telemaco, figlio di Ulisse (forse durante le sue peregrinazioni alla ricerca del padre oppure alla fine dell'intera vicenda del re di Ithaka).⁴⁸

Il giovane eroe Telemaco aveva dunque per la città etrusca il preciso significato di *ktistēs*, per cui lo *skyphos* dipinto dal Pittore di Penelope potrebbe essere giunto a *Clevsie* – non per caso, ma come frutto di una precisa selezione. Questo trova conferma nel fatto che a Chiusi è stata rinvenuta anche l'unica urna etrusca (fig. 13) nella quale Telemaco è ben riconoscibile ed è anzi rappresentato in una posizione che sembra addirittura leggermente predominante rispetto a quella di Ulisse: nella *Mnēstēroktonia* scolpita nei primi decenni del II sec. a. C.,⁴⁹ Telemaco sembra essere in primo piano, mentre Ulisse tende il suo piccolo arco, quasi riparandosi dietro il figlio, comunque su un piano diverso.



Fig. 13 Chiusi, Museo Archeologico Nazionale: 63 017 (ex Collezione Paolozzi: P. 529; coperchio 63 016, pertinente). Da Chiusi, Tomba dei Marconi.

La fondazione post-troiana è un *topos* letterario e culturale molto frequente nella genesi delle città etrusche e di tutta l'Italia antica. Anche la tradizione di Servio su Chiusi, che è ritenuta difficile da datare, potrebbe risalire a quella serie di genealogie ellenizzanti che gli Etruschi crearono in vari momenti della loro storia per legittimare e nobilitare le origini delle loro città, genealogie di cui danno testimonianza varie fonti latine.⁵⁰ Va tuttavia considerato che i due discendenti di Ulisse, Telemaco, figlio di Penelope, e Telegono, figlio di Circe, avevano una notevole importanza in ambito centro-italico almeno dall'età ellenistica, come dimostra la presenza di due statue, di cui sono state rinvenute le basi,⁵¹ dedicate ai due giovani eroi nella città di *Tusculum*, che secondo Tito Livio e Dionigi di Alicarnasso sarebbe stata fondata dallo stesso Telegono.⁵² Inoltre, secondo una tradizione riportata ancora da Servio,⁵³ Telegono avrebbe fondato anche *Agylla*⁵⁴ e secondo un'altra, seguita da Plutarco, Properzio e forse Ovidio, anche *Praeneste*,⁵⁵ mentre già nella *Tèlegoneia*, l'ultimo poema del Ciclo Troiano, forse opera di Eugammon di Cirene,⁵⁶ Telemaco, dopo la morte di Ulisse, avrebbe sposato la stessa Circe, dalla quale avrebbe generato Latino (e d'altronde, anche da Telegono e Penelope sarebbe nato Italo⁵⁷). Se la *Tèlegoneia* può essere datata intorno alla metà del VI sec. a. C., sia che si debba attribuire *in toto* ad Eugam(m)on di Cirene, sia che fosse ispirata da un omonimo poema preesistente, forse

di Kinaithon di Sparta (teste Eusebio),⁵⁸ già molto prima Esiodo indicava Circe e Ulisse come i genitori – oltre che di Telegono – di Agrio e di Latino, «*sovrani degli illustri Tirreni*», una sequenza cronologica la cui attribuzione al grande poeta beotico è stata anche di recente confermata.⁵⁹

Una serie di *traditiones* storiche legano dunque indissolubilmente il nome dei due figli di Ulisse all'Italia. Da Telegono facevano discendere la loro genealogia le più illustri *gentes* Tuscolane, i *Claudii*, con Tiberio, Caligola, Claudio e Nerone, che veneravano come loro capostipite il padre Ulisse,⁶⁰ ed i *Mamilii*, uno dei quali, Ottavio, che aveva condotto l'esercito dei Latini nella battaglia del Lago Regillo, era – secondo Livio⁶¹ – il suocero di Tarquinio il Superbo. Questo «ricordo familiare», unitamente alle emissioni monetali dei *Mamilii* con l'immagine di Ulisse⁶² databili già agli inizi del II sec. a. C., fanno risalire nel tempo la tradizione del ruolo fondamentale che i figli del re di Ithaca ebbero nel Lazio e in Etruria.⁶³ È quindi probabile che anche la tradizione di Telemaco come fondatore di Chiusi fosse già nota ben prima di Servio.

È pertanto verosimile ipotizzare che un erudito chiusino abbia acquistato lo *skyphos* del Pittore di Penelope con la piena consapevolezza del significato che le sue scene figurate, e innanzitutto quella con Telemaco, potevano assumere per se stesso, per la sua famiglia, per la sua *gens*, forse anche per la sua città o per il culto della divinità a cui, alla fin fine, il vaso fu dedicato.

Il nostro Telemaco, dunque, fu raffigurato da un pittore ateniese, forse ispirato da una scena teatrale o da un racconto epico, in un contesto iconografico incentrato più sulla vicenda paterna che sulle proprie avventure e fu posto accanto a figure ben più importanti di lui; ma attraversato il Mediterraneo e raggiunta l'Etruria, si caricò di almeno un significato ben più pregnante, quello di *ktistēs* dell'etrusca *Clevsie*.

CATALOGO DEGLI SKYPHOI ATTICI A FIGURE ROSSE (TIPO A) RINVENUTI A CHIUSI E NEL SUO TERRITORIO

1. Berlin, Staatliche Museen – Antikensammlung: F 2316 (incluso un fr. ex Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Albertinum). Da Chiusi.

A–B: Scene di guerra (A: uomo con la spada e iscrizione *Aisi[m]ides kalos*; B: giovane con la spada e iscrizione *dokei Chsynmonii* (forse per *Chsynn(o)ounti?*).

A/B, B/A: Intreccio di palmette.

La rassomiglianza con le opere giovanili di Onesimos (ex Pittore di Panaitios), non è tale da iscrivere il vaso tra quelli dipinti nella sua maniera (Beazley). Ca. 500 a. C.

Bibl.: ARV², 217, n. 16 (Pitt. di Panaitios); ARV², 1559–1560; CVA DDR Berlin 1, 50–51, tav. 32, fig. 2; M. Flashar – G. Diesel, Konturen. Vasen der Berliner Antikensammlung in Freiburg (München 1997), 46–47, n. 16; Immerwahr, CAVI 2009, n. 2354. Il fr. di Dresda è in J.D. Beazley, *Disjecta Membra*, JHS 51, 1931, 55, n. 10, fig. 8.

Fig. 1

2. Siena, Museo Archeologico Nazionale (Complesso Museale di S. Maria della Scala): s. inv.
Da Sarteano, S. Apollinare (già Sarteano, Collezione P. Bargagli Petrucci).
A: *Komos* (Danza di un uomo ed un giovane).
B: Perduto.
A/B, B/A: Intreccio di palmette.
Pittore di Pentesilea o sua bottega (Clark). Ca. 460. a. C.
Bibl.: Rastrelli 1998, 343. Fig. 3
3. Siena, Museo Archeologico Nazionale (Complesso Museale di S. Maria della Scala): s. inv.
Da Sarteano, S. Apollinare (già Sarteano, Collezione P. Bargagli Petrucci).
A: *Komos* (Giovane *auletes* e danzatore, in ambientazione interna).
B: Perduto.
A/B, B/A: Intreccio di palmette.
Bottega del Pittore di Pentesilea, richiama il Pittore di Aberdeen. (Clark – Iozzo). Ca. 450 a. C.
Bibl.: Rastrelli 1998, 343. Fig. 4
4. Chiusi, Museo Archeologico Nazionale: 62 700 (già Collezione Civica: C 1828). Da Chiusi.
A: Partenza di un giovane, con figura femminile.
B: *Idem*.
A/B, B/A: Pannelli a losanghe.
Bottega del Pittore di Pentesilea: Pittore di Bruxelles R 330, opera tarda (Beazley). Ca. 440 a. C.
Bibl.: ARV², 930, n. 99; CVA Chiusi 2, 16, tav. 33, 1–3; Beazley Addenda², 306; Moore 1997, 307, *sub* n. 1327.
5. Chiusi, Museo Archeologico Nazionale: 62 272 (già Collezione Paolozzi: P 515). Da Chiusi.
A–B: *Thiasos* dionisiaco (A: Menade nuda che suona i *krotala* e danza mentre un Satiro suona l'*aulos*; B: Satiro che suona l'*aulos* e Menade che danza, vestita e col tirso).
A/B, B/A: Intreccio di palmette.
Bottega del Pittore di Pentesilea, richiama il Pittore di Aberdeen (Beazley). 440–430 a. C.
Bibl.: ARV², 970, n. 83; CVA Chiusi 2, 17, tav. 37, 1–3; Beazley Addenda², 308.
6. Berkeley, University of California – Ph. A. Hearst Museum of Anthropology (formerly Lowie Museum): 8.4581. Da Chiusi (già Philadelphia, Collezione R. H. Coleman).
A–B: Scene di palestra (A: Uomo ammantato, con bastone, che porge uno strigile ad un ragazzo con *himation* e lira; *kalos* al di sopra di ciascuna figura e tra di esse; B: Uomo ammantato, con bastone, che porge uno strigile ad un ragazzo con *himation* sul braccio, presso una meta; *kalos* al di sopra di entrambi).
A/B, B/A: Intreccio di palmette.
Polygnotos II – Pittore di Lewis (Beazley). 450–440 a. C.
Bibl.: ARV², 974, n. 31; Beazley Addenda², 309; G. Koch-Harnack, Knabenliebe und Tiergeschenke. Ihre Bedeutung im päderastischen Erziehungssystem Athens (Berlin 1982) 155; H. Cassimatis, Les autels dans la céramique italote, in: R. Étienne – M.-T. Le Dinahet (edd.), L'espace sacrificiel dans les civilisations méditerranéennes de l'antiquité. Actes Colloque Lyon 1988 (Paris 1991) 36, tav. II a. b; M. Steinhart – E. Wirbelauer, Par Peisistratou. Epigraphische Zeugnisse zur Geschichte des Schenkens, Chiron 30, 2000, 275, nota 99; Batino 2002, 345, FR 223; Immerwahr, CAVI 2009, n. 2205.
7. Chiusi, Museo Archeologico Nazionale: 62 703 (già Collezione Civica: C 1830). Da Chiusi.
A–B: Dioniso e il suo *thiasos* (A: libazione del dio, con il *kantharos*, e di Ariadne o una Menade, con l'*oinochoe*; B: Satiro, vestito di *chiton* e *himation*, e Menade). Iscrizioni in bianco: *kalos* al di sopra delle figure maschili; *kale* al di sopra di quelle femminili.
A/B, B/A: Intreccio di palmette.
Sotto il piede, graffito commerciale etrusco.
Polygnotos II – Pittore di Lewis (Beazley). 450–440 a. C.
Bibl.: ARV², 975, n. 36; Paralipomena, 435; CVA Chiusi 2, 16, tavv. 33, 4; 34, 1–3; Beazley Addenda², 309; Batino 2002, 345, FR 209; Immerwahr, CAVI 2009, n. 3165.
8. Firenze, Museo Archeologico Nazionale: V 24. Da Chiusi (già Sarteano, Collezione F. Lunghini; Firenze, Collezione A. Fouques de Vagnonville).
A: Ragazzo in corsa.
B: Ragazza con una *phiale*.
A/B, B/A: Intreccio di palmette.
Maniera di Polygnotos II (Pittore di Lewis): Gruppo di Mount Holyoke (Beazley). 440–430 a. C.
Bibl.: ARV², 977, n. 8; Batino 2002, 337, FR 257. Fig. 2
9. Chiusi, Museo Archeologico Nazionale: 62 705 (già Collezione Civica: C 1831). Da Chiusi, area sacra S. Lazzaro-La Badiola.
A–B: Scene dell'Odissea (A: Penelope al telaio e Telemaco armato, con iscrizioni in bianco *Penelope* al di sotto del meandro di base, [*T]e[ll]em[a]chos* al di sopra della testa; B: Riconoscimento di Ulisse, con iscrizioni *Olisseus*, [*E]uma[i]os*, *Antiphata* (retr.), in bianco al di sopra delle teste).
A/B, B/A: Intreccio di palmette.
Pittore di Penelope (Hauser), vaso eponimo. Ca. 440 a. C.
Bibl.: ARV², 1300, n. 2; 1689; Paralipomena, 475; Beazley Addenda², 360; CVA Chiusi 2, 16–17, tavv. 35, 36; Ferrin Sutton 1984, 90; Miller 1997, 77, 155; Moore 1997, 125; D. Wannagat, «Eurymedon Eimi». Zeichen ethnischer, sozialer und physischer Differenz in der Vasenmalerei des 5. Jh. v. Chr., in: R. von den Hoff – S. Schmidt (edd.), Konstruktionen von Wirklichkeit: Bilder im Griechenland des 5. und 4. Jh. v. Chr. (Stuttgart 2001), 55–56, fig. 5; S. Lewis, The Athenian Woman: An Iconographic Handbook (London 2002) 54, 62, 64, 225 (nota 131); Batino 2002, 162–165; 346, FR 369, fig. 51, 1, 2; P. Brule, Women in Ancient Greece (Edinburgh 2003) 65; B. Cohen, The Colours of Clay. Special Techniques in Athenian Vases, Cat. mostra Malibu 2006 (Los Angeles 2006) 157, fig. 7; F. Stulp, Die Jacobsthal-Reliefs. Konturierte Tonreliefs aus dem Griechenland der Frühklassik, RdA Suppl. 29 (Roma 2006) 99–101, *sub* nn. X, 1, 4, 1–2; J. Latacz – Th. Greub – P. Blome – A. Wiczorek (edd.), Homer. Der Mythos von Troia in Dichtung und Kunst, Cat. mostra Basel – Mannheim 2008–2009 (München 2008) 432–433, n. 192 (M. Iozzo, con bibl. recente); Immerwahr, CAVI 2009, n. 3166; R. von den Hoff, Odysseus: An Epic Hero with a Human Face, in: S. Albersmeier (ed.), Heroes. Mortals and Myths in Ancient Greece, Cat. mostra Baltimore – Nashville – San Diego – New York 2009–2010 (Baltimore 2009) 63–64, fig. 30. Figg. 10, 11
10. Berlin, Staatliche Museen – Antikensammlung: F 2589. Da Chiusi.
A–B: *Anthesteria* (A: Satiro che spinge sull'altalea una donna; al di sopra iscrizione *Eia[n]theia [k]ale*; B: la *Basilinna*, scortata con il parasole da un Satiro coronato; al di sopra di lei iscrizione *Th(e)missto*, a lato di lui *Chorill[os]*).
A/B, B/A: Intreccio di palmette.
Sotto il piede, graffito.
Pittore di Penelope (Hauser). Ca. 440 a. C.
Bibl.: ARV², 1301, n. 7; Paralipomena, 475; Beazley Addenda², 360; Batino 2002, 346, FR 371, figg. 21, 1, 2; A. Kossatz-Deissmann, Satyr- und Mänadennamen auf Vasenbildern des Getty-Museums und der Sammlung Cahn (Basel), mit Addenda zu Charlotte Fränkel, Satyr- und Bakchennamen auf Vasenbildern (Halle 1912), GVJPGM 5, 1991, 150, Chorillos 1; A. Avagianou, Sacred Marriage in the Rituals of Greek Religion (Berne – Berlin – Frankfurt – New York – Paris – Vienna 1991) 183, n. 2; G. M. Hedreen, Silens in Attic Black-Figure Vase-Painting (Ann Arbor 1992) 81–82, tav. 20; D. Vanhove (ed.), Le sport dans la Grèce Antique. Du Jeu à la Compétition, Cat. mostra Bruxelles 1992 (Gand 1992) 182–183, n. 39

(U. Kästner); H. von Heintze, *Athena Polias am Parthenon als Er-gane, Hippiä, Parthenos, Gymnasium* 100, 1993, 405, fig. 7; A. Rosokoki, *Die Erigone des Eratosthenes. Eine kommentierte Ausgabe der Fragmente* (Heidelberg 1995) 110, fig. 3; LIMC VIII (Suppl.), s.v. *Silenoï*, n. 151 (E. Simon); Miller 1997, 194, 238, fig. 116; B. Knittlmayer – W.-D. Heilmeyer, *Staatliche Museen zu Berlin. Die Antikenabteilung, Altes Museum – Pergamonmuseum* (Mainz 1998) 81, n. 40; E. Simon, *Ausgewählte Schriften, I. Griechische Kunst* (Mainz 1998) 150, fig. 12, 8. 9; Batino 2000, 59–60; Lewis cit. *supra* (sub Cat. n. 9) 52–53, 225 (nota 125), fig. 1.34; M. Steinhart, *Die Kunst der Nachahmung. Darstellungen mimetischer Vorführungen in der griechischen Bildkunstarchaischer und klassischer Zeit* (Mainz 2004) 89, 91, tav. 33; J. D. Mikalson, *Ancient Greek Religion* (Malden 2005) 61, fig. III.3; Immerwahr, *CAVI* 2009, n. 2404; A. Backe-Dahmen – U. Kästner – A. Schwarzmaier, *Greek Vases: Gods, Heroes and Mortals. Antikensammlungen – Staatliche Museen zu Berlin* (London – Tübingen 2010) 64–65, 125, n. 31 (A. Schwarzmaier).
Fig. 9

11. Oxford, Ashmolean Museum: V 288 (1890.35a). Da Chiusi.
A–B: Scene di palestra (A: Palestriti, con iscrizione *kalos* al di sopra di quello a sinistra; una *Nike* assiste, seduta su una stela; B: una *Nike* e un *paidotribes* assistono alla lotta in A; iscrizioni al di sopra delle teste, rispettivamente *kale* e *kalos*).

A/B, B/A: Intreccio di palmette.

Pittore di Penelope (Hauser). 440–430 a. C.

Bibl.: ARV², 1301, n. 14; Paralipomena, 475; Beazley Addenda², 360; Vanhove cit. *supra* (sub Cat. n. 10), 402–403, n. 271 (M. Devillers); M. Tiberios, *Perikleia Panathenaia. Enas krateras tou zographou tou Monachou* 2335 (Athens 1989) 57; Robertson 1992, 219; LIMC VI, s.v. *Nike*, n. 318 (A. Goulaki-Voutira); Batino 2002, 346, FR 383; Immerwahr, *CAVI* 2009, n. 5890

Fig. 8

12. Montepulciano, Museo Civico e Pinacoteca Crociani: 77709 (già Siena, Museo Archeologico Nazionale; poi Chiusi, Museo Archeologico Nazionale). Da Montepulciano, loc. Acquaviva (Scavi E. Mammini al Fosso della Ciarliana, 1897: privo di contesto).

A–B: Inseguimento erotico: Eros alato (A) insegue un giovane retrospiciente, con *himation* (B).

Pittore di Penelope (Beazley). 440–430 a. C.

Bibl.: ARV², 1302, n. 20; Minetti 1997, 102–103, n. 10, 23, fig. 4 (A. Rastrelli); Rastrelli 1998, 349, tav. CI, 3. 4; Batino 2002, 347, FR 387.
Fig. 5

13. Chianciano Terme, Museo Civico Archeologico della Acque: 229 251. Da Chianciano Terme, Necropoli della Pedata, Tomba 2 (scavi 1990–1996).

Fr. di orlo.

A/B o B/A: Intreccio di palmette.

450–430 a. C.

Bibl.: Paolucci – Rastrelli 1999, 23, 112, n. 2.3a (A. Rastrelli).
Fig. 14

14. Chiusi, Museo Archeologico Nazionale: s. inv. Da Chiusi, loc. Il Petriolo (scavi 1992–2004, privo di contesto: P. 54).

Fr. di orlo.

A o B: Parte di una testa (maschile?) coronata con *stephane* d'edera, rivolta a sinistra (scena dionisiaca?); davanti alla fronte, *epsilon* supdipinto in bianco.

450–425 a. C.

Bibl.: L. Nasorri, *La ceramica di importazione*, in P. Gastaldi (ed.), *Chiusi. Lo scavo del Petriolo* (1992–2004) (Chiusi 2009) 227, n. 45, fig. 164 b; <<http://opar.unior.it/286/1/Petriolo.pdf>> (29. 4. 2011).
Fig. 15

15. Chiusi, Museo Archeologico Nazionale: 62 271 (già Collezione Paolucci: P 10.9). Da Chiusi.

A–B: Scene di conversazione (A: Giovane e uomo con bastone, entrambi *n himation*).



Fig. 14 Chianciano Terme, Museo Civico Archeologico della Acque: 229 251. Da Chianciano Terme, Necropoli della Pedata, Tomba 2 (scavi 1990–1996) (cat. 13).



Fig. 15 Chiusi, Museo Archeologico Nazionale: 65 942. Da Chiusi, loc. Il Petriolo (scavi 1992–2004, privo di contesto, P. 54. (cat. 14).

A/B, B/A: Intreccio di palmette.

Pittore di Montlaurès (Beazley). 410–400 a. C.

Bibl.: ARV², 1295, n. 5; CVA Chiusi 2, 18–19, tavv. 39, 4; 40, 1. 2 (nelle didascalie alle tavole è detto P 673); Beazley Addenda², 359; Batino 2002, 345, FR 353.

16. Chiusi, Museo Archeologico Nazionale: 65 942. Da Chiusi, loc. Il Petriolo (scavi 1992–2004, privo di contesto).

Fr. di orlo.

A/B o B/A: Intreccio di palmette.

Decenni centrali del V sec. a. C.

Bibl.: Nasorri cit. *supra* (sub Cat. n. 14), 227, n. 44, fig. 164.a.
Fig. 16

17. Chianciano Terme, Museo Civico Archeologico della Acque: 229 403. Da Chianciano Terme, Necropoli della Pedata, Tomba 16 (scavi 1990–1996).

Fr. della parete, con figurazione indecifrabile.

V sec. a. C.

Bibl.: Paolucci – Rastrelli 1999, 54, n. 16.1e (A. Rastrelli).

18. Chiusi, Museo Archeologico Nazionale: s. inv.

Fr. di orlo, presso l'ansa.

A/B o B/A: Giralì con fogliette.

V sec. a. C.

Bibl.: CVA Chiusi 2, 19, tav. 40, 3.

19. Chianciano Terme, Museo Civico Archeologico della Acque: 229 313. Da Chianciano Terme, Necropoli della Pedata, Tomba 5 (scavi 1990–1996).

Fr. di orlo, con parte dell'ansa.

V sec. a. C.

Bibl.: Paolucci – Rastrelli 1999, 35, n. 5.4d (A. Rastrelli).

20. Chianciano Terme, Museo Civico Archeologico delle Acque: s. inv. Da Chianciano Terme, Necropoli della Pedata (scavi T. Pacchiarotti, 1887).



Fig. 16 Chiusi, Museo Archeologico Nazionale: 65 942. Da Chiusi, loc. Il Petriolo (scavi 1992-2004), privo di contesto (cat. 16).

A-B: Scene di palestra (A-B: coppie di atleti, uno porge lo strigile all'altro).

A/B, B/A: Intreccio di palmette.

Ultimi decenni del V sec. a. C.

Bibl.: Rastrelli 1998, 344-345; G. Paolucci, Carta archeologica della provincia di Siena, IX. Chianciano Terme (Siena 2007) 76, n. 81.3.

Fig. 6

21. Collocazione ignota.

Da Montepulciano, loc. Acquaviva (Scavi E. Mammini al Fosso della Ciarliana, 1897: privo di contesto).

«Grande skyphos a figure rosse decorato sui due lati con coppie di atleti con strigili» (E. Mammini, Nell'imminenza dell'anno degli Etruschi, Il Corriere del circondario di Montepulciano III, 4 Marzo 1900).

Bibl.: Minetti 1997, 103, *sub* cat. n. 10 (A. Rastrelli); Rastrelli 1998, 349. Visibile nella immagine riportata da Minetti 1997, 18, foto 2.

Molto probabilmente da Chiusi o dal suo territorio:

22 (?). Chiusi, Museo Archeologico Nazionale: 62 719 (già Collezione Civica: C 1829).

A-B: Scene di palestra (su ciascun lato, un saltatore in lungo, con gli *halteres*, ed un compagno con *chlamys*)

A/B, B/A: Intreccio di palmette.

Bottega del Pittore di Pentesilea (Iozzo). Ca. 450 a. C.

Bibl.: CVA Chiusi 2, 18, tav. 39, 1-3.

23 (?). Palermo, Museo Archeologico Regionale «A. Salinas»: N. I. 5505 (ex 1507).

Già Chiusi, Collezione P. Bonci Casuccini.

A-B: Eroti in volo (A: due Eroti, di cui uno con la *lyra*; B: Eros in volo mentre liba ad un'erma itifallica).

A/B, B/A: Intreccio di palmette.

Pittore del Louvre CA 1849 (Iozzo - Clark). Ca. 440 a. C.

Bibl.: Paribeni 1996, 78-79, n. 53, figg. 50. 50a (forse *pendant* al seguente).

24 (?). Palermo, Museo Archeologico Regionale «A. Salinas»: N. I. 5506.

Già Chiusi, Collezione P. Bonci Casuccini.

A-B: Creature alate (A: Eros, con un fiore in mano; B: Pegaso che si stacca da terra).

A/B, B/A: Intreccio di palmette.

Pittore del Louvre CA 1849 (Iozzo - Clark). Ca. 440 a. C.

Bibl.: Paribeni 1996, 78, 80, 82, n. 54, figg. 51. 51a (forse *pendant* al precedente); A. Villa, Appendice alla ceramica attica, in AA. VV., La Collezione Bonci Casuccini. Ceramica attica, etrusca e falisca (Roma 1996), 100-102, n. 5, figg. 5. 5a.

25 (?). Chiusi, Museo Archeologico Nazionale: 62 704 (già Collezione Paolozzi: P 489).

A: Scena di guerra (due figure armate; al centro un elemento a rilievo, forse un *pilos*).

B: Perduto.

A/B, B/A: Intreccio di palmette.

430-420 a. C.

Bibl.: CVA Chiusi 2, 17-18, tavv. 37, 4; 38, 1.

26 (?). Palermo, Museo Archeologico Regionale «A. Salinas»: N. I. 5541.

Già Chiusi, Collezione P. Bonci Casuccini.

A: Figura con *chlamys*, in corsa.

B: Perduto.

A/B, B/A: Pannelli a losanghe.

450-430 a. C.

Bibl.: Paribeni 1996, 92-93, n. 59, fig. 56.

27 (?). Palermo, Museo Archeologico Regionale «A. Salinas»: N. I. 5542.

Già Chiusi, Collezione P. Bonci Casuccini.

Sull'orlo: Tralcio d'edera; al terzo inferiore: meandro interrotto, con un solo cartiglio a croce.

450-430 a. C.

Bibl.: Villa cit. *supra* (sub Cat. n. 24), 102, n. 6, fig. 6 (verosimilmente come Moore 1997, 301, n. 1264, tav. 119).

Forse dall'Ager *Clusinus*:

L'ipotesi della provenienza dalle necropoli di Chianciano Terme dei due *skyphoi* che seguono (Cat. nn. 28. 29, cui si è recentemente aggiunto anche il fr. cat. n. 30) sembra essere più dubbia per Paolucci 1989, più probabile per Rastrelli 1998.

28 (?). Pisa, Collezione della Cassa di Risparmio di Pisa (già Pisa, Museo Nazionale di S. Matteo). Probabilmente da Chianciano Terme (forse necropoli La Pedata-Morelli), scavi O. Simoneschi.

Già Chianciano Terme, Villa Simoneschi, Collezione O. Simoneschi.

A: Eros che insegue un giovane ammantato.

B: Conversazione fra giovani.

A/B, B/A: Intreccio di palmette.

440-430 a. C.

Bibl.: Rastrelli 1989, 41; Paolucci 1989, 33; Rastrelli 1998, 345-346, nota 37.

Fig. 7

29 (?). Pisa, Collezione della Cassa di Risparmio di Pisa (già Pisa, Museo Nazionale di S. Matteo). Probabilmente da Chianciano Terme (forse necropoli La Pedata-Morelli), scavi O. Simoneschi.

Già Chianciano Terme, Villa Simoneschi, Collezione O. Simoneschi.

A-B: Scena di inseguimento amoroso (A: uomo ammantato e con lo scettro, in corsa verso destra; B: una donna in fuga, retrospiciente, presso una colonna).

A/B, B/A: Intreccio di palmette.

Pittore di Penelope (Clark). 440-430 a. C.

Bibl.: Rastrelli 1989, 41-42; Paolucci 1989, 33; Rastrelli 1998, 345-346, nota 37.

30 (?). Chianciano Terme, Museo Civico Archeologico della Acque. Probabilmente da Chianciano Terme (forse necropoli La Pedata-Morelli), scavi O. Simoneschi.

Già Chianciano Terme, Villa Simoneschi, Collezione O. Simoneschi.



Fig. 17 Chianciano Terme, Museo Civico Archeologico della Acque. Probabilmente da Chianciano Terme (forse necropoli La Pedata-Morelli), scavi O. Simoneschi. Già Chianciano Terme, Villa Simoneschi, Collezione O. Simoneschi (cat. 30).

A: Dea alata, con *diadema*, verso sinistra.

Tardo V sec. a. C.

Bibl.: Inedito.

Fig. 17

Attico?

Siena, Museo Archeologico Nazionale (Complesso Museale di S. Maria della Scala): s. inv. Da Sarteano, S. Apollinare (già Sarteano, Collezione P. Bargagli Petrucci).

Fr. di orlo, con l'ansa.

A/B: Intreccio di palmette.

Inizi IV sec. a. C.

Rimane qualche incertezza riguardo alla produzione, che sembrerebbe italiota per la velatura rossa sotto la vernice, la quale, tuttavia, è presente anche in alcuni esemplari attici di età tardo-classica.

Bibl.: Inedito.

REFERENZE FOTOGRAFICHE

Fig. 1. 3. 4. 6. 9a Foto cortesia Museo.

Fig. 2. 5. 13. 14. 17 Foto Soprintendenza Beni Archeologici della Toscana.

Fig. 7 Foto da Rastrelli 1989.

Fig. 8 Foto da D. Vanhove, *Le sport dans la Grèce antique* (Bruxelles 1992).

Fig. 9b. 10. 11 Da A. Furtwängler – K. Reichhold, *Griechische Vasenmalerei* (München 1900 – 1932).

Fig. 12 Foto da B. Andreae, *Ulisse, il mito e la memoria* (Roma 1996).

Fig. 15. 16 Foto da P. Gastaldi (ed.), *Chiusi. Lo scavo del Petriolo* (1992 – 2004) (Chiusi 2009).

ABBREVIAZIONI

- Batino 2002 S. Batino, *Lo skyphos attico dall'iconografia alla funzione*, *Quaderni di Ostraka* 4 (Napoli 2002).
- Ferrin Sutton 1984 D. Ferrin Sutton, *The Lost Sophocles* (Lanham 1984).

- Giudice 2007 G. Giudice, *Il tornio, la nave, le terre lontane. Ceramografi attici in Magna Grecia nella seconda metà del V sec. a. C. Rotte e vie di distribuzione* (Roma. 2007).
- Immerwahr, CAVI 2009 H.R. Immerwahr, *Corpus of Attic Vase Inscriptions*, versione on-line aggiornata al 2009.
- Iozzo 2006 M. Iozzo, *Osservazioni sulle più antiche importazioni di ceramica greca a Chiusi e nel suo territorio (circa 650/620 – 550/520 a. C.)*, in: J. de La Genière (ed.), *Les clients de la céramique grecque. Cahiers du CVA France* 1 (Paris 2006) 107–132. 231–242.
- Miller 1997 M. C. Miller, *Athens and Persia in the Fifth Century BC. A Study in Cultural Receptivity* (Cambridge 1997).
- Minetti 1997 A. Minetti (ed.), *Etruschi e Romani ad Acquaviva di Montepulciano* (Montepulciano 1997).
- Moore 1997 M. B. Moore, *Attic Red-Figured and White-Ground Pottery. The Athenian Agora* 30 (Princeton, NJ 1997).
- Paolucci 1989 G. Paolucci, *Ottavio Simoneschi collezionista archeologico*, in: M. Burrese – G. Paolucci (edd.), *Tra Ottocento e Novecento. La collezione di O. Simoneschi*, *Catalogo mostra Chianciano Terme* (Siena 1989) 33–35.
- Paolucci – Rastrelli 1999 G. Paolucci – A. Rastrelli, *Chianciano Terme I. Necropoli della Pedata (Tombe 1–21), Necropoli di Via Montale (Tombe 2–4), Quaderni del Museo Civico Archeologico di Chianciano Terme* 1 (Roma 1999).
- Paribeni 1996 E. Paribeni, *La ceramica attica*, in: *La Collezione Bonci Casuccini. Ceramica attica, etrusca e falisca* (Roma 1996) 1–93.
- Rastrelli 1989 A. Rastrelli, *I materiali archeologici*, in: M. Burrese – G. Paolucci (edd.), *Tra Ottocento e Novecento. La collezione di O. Simoneschi*, *Catalogo mostra Chianciano Terme* (Siena 1989) 37–45.
- Rastrelli 1998 A. Rastrelli, *La distribuzione della ceramica greca nell'agro chiusino*, in: G. Capecchi et al. (edd.), *In memoria di Enrico Paribeni* (Roma 1998) 339–358.
- Robertson 1992 M. Robertson, *The Art of Vase-Painting in Classical Athens* (Cambridge 1992).
- Séchan 1926 L. Séchan, *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique* (Paris 1926).

RINGRAZIAMENTI

Per aver agevolato il mio lavoro in vario modo, anche concedendo documentazione fotografica, permessi di studio e informazioni di archivio, ringrazio Debora Barbagli (Siena), Enrico Benelli (Roma), Stefania Berutti (Firenze), Michele Bueno (Padova), Mariagiulia Burrese (Pisa), Mafalda Cipollone (Perugia), Andy J. Clark (Los Angeles), Adele Teresa Cozzoli (Roma), Francesco de Angelis (New York), Elena Ghisellini ed Emanuele Dettori (Roma), Nassi Malagardis (Atene), Dorica Manconi (Perugia), Jenifer Neils (Cleveland), Giulio Paolucci (Chianciano Terme), Victoria Sabetai (Atene), Susanna Sarti (Firenze).

NOTE

- 1 Per le importazioni di ceramica greca a Chiusi v.E. Paribeni, *Note sulle importazioni di ceramica greca a Chiusi*, in: *La civiltà di Chiusi e del suo territorio. Atti XVII Convegno di Studi Etruschi ed Italici* (Firenze 1993) 265–270; Rastrelli 1998; Iozzo 2006 (115 per i vari tipi di *skyphoi*, con bibl.); in sintesi M.

- Iozzo, Le importazioni di ceramiche greche a Chiusi e nel suo territorio, in: D. Barbagli – M. Iozzo (edd.), *Etruschi. La collezione Bonci Casuccini – Chiusi, Siena, Palermo, Catalogo mostra* (Siena 2007) 140–141; v. anche M. Iozzo, Un nuovo *dinos* da Chiusi con le nozze di Peleus e Thetis, in: E. M. Moorman – V. Stissi (eds.), *Shapes and Images. Studies on Attic Black Figure and Related Topics in Honour of Herman A. G. Brijder* (Leuven 2009) 63–85, in partic. 78. In generale, per i problemi dell'importazione di ceramica greca in Etruria, v. la bibliografia essenziale recentemente raccolta in Iozzo 2006, 108 nota 3, e A. Avramidou, *Attic Vases in Etruria: Another View on the Divine Banquet Cup by the Codrus Painter*, *AJA* 110, 2006, 565–579; per la distribuzione degli *skyphoi* attici nel Mediterraneo, che sembra iniziare alla metà del VI sec. a. C. con un esemplare dal Nord Africa, v. F. Giudice et al., *Le grandi rotte della ceramica attica. Riflessioni sui punti di snodo*, in: G. Sena Chiesa (ed.), *Vasi immagini collezionismo. La collezione di vasi Intesa Sanpaolo e i nuovi indirizzi di ricerca sulla ceramica greca e magnogreca* (Milano 2008) 328–329, nonché F. Giudice in questi stessi Atti. Sia in Etruria che in *Magna Graecia* lo *skyphos* sembra comunque rimanere sempre una forma di secondo piano rispetto ai vari tipi di anfore, alle *kylikes*, alle *lekythoi*, alle *oinochoai* e persino ai crateri, che sono decisamente le forme più diffuse; solo con gli inizi del IV sec. a. C. la situazione sembra «migliorare» leggermente per lo *skyphos*: v. il contributo di M. Langner in questi stessi Atti. Per quanto riguarda le attestazioni a Chiusi, mi risulta incomprensibile il totale di nove *skyphoi* attici (tra figure nere e rosse) che risultano provenire dalla città etrusca a Batino 2002, 40 e relativi commenti in tutto il volume, quando il numero è ben superiore già nelle raccolte del CVA e di ARV².
- 2 Bucarest, Museo Nazionale 18718 (già Collezione Severeanu): CVA Bucarest 2, 15 tav. 131, 1; A. B. Brownlee, *Attic Black Figure from Corinth III*, *Hesperia* 64, 1995, 340 nota 15; Iozzo 2006, 115.
 - 3 Chiusi, Museo Archeologico Nazionale 62718 (già Collezione Civica C 1826): CVA Chiusi 2, 18 tav. 38, 2–4 (edito come attico e come tale inserito anche nel *database* del Beazley Archive, n. 7180); Iozzo 2006, 115, nota 52.
 - 4 Moore 1997, 62–63.
 - 5 Immerwahr, *CAVI* 2009, n. 2354, cui si rimanda per i problemi epigrafici e per la relativa bibliografia.
 - 6 L'organizzazione e le interconnessioni della bottega del Pittore di Penthesilea sono state di recente investigate da R. Osborne, *Workshops and the iconography and distribution of Athenian red-figure pottery: a case study*, in: S. Keay – S. Moser (edd.), *Greek Art in View. Essays in honour of B. Sparkes* (Oxford 2004) 78–94, ma v. le osservazioni di D. Paleothodoros, *Commercial Networks in the Mediterranean and the Diffusion of Early Attic Red-figure Pottery* (525–490 BCE), *MedHistR* 22, 2007, 169.
 - 7 ARV² 972–979. 1676; Beazley, *Para* 435–436; Beazley *Addenda*² 309–310; H. R. W. Smith, *Der Lewismaler* (Polygnotos II) (Leipzig 1939); E. Simon, *Ein Anthesteria-Skyphos des Polygnotos*, *AntK* 6, 1963, 6–22; Robertson 1992, 167–169; S. B. Matheson, *Polygnotos* (II), in: R. Vollkommer (ed.), *Künstlerlexikon der Antike* (München 2004) 710–711.
 - 8 S. B. Matheson, *Polygnotos and Vase Painting in Classical Athens* (Madison 1995) 184–185; Robertson 1992, 218.
 - 9 Robertson 1992, 218.
 - 10 Per lo *skyphos* ex Simoneschi, a Pisa (Cat. 29), il caratteristico rendimento a sferette delle ciocche dei capelli e lo schema iconografico trovano confronto in altre opere attribuite al Pittore di Penelope: Boston, *Museum of Fine Arts* 03.848 (ARV² 1301, 12) e Paris, *Louvre G* 562 (ARV² 1303, 2).
 - 11 Devo alla cortesia di Victoria Sabetai le informazioni relative ai quattro *skyphoi*, ancora in corso di restauro e studio, e pertanto inediti, rinvenuti nelle recenti indagini di due tombe della necropoli classica di Akraiphia. Un totale dunque di otto esemplari sicuri in Grecia, ma più probabilmente 9, ventinove in Italia (sette in Magna Graecia, otto in Sicilia, dodici in Etruria, uno a Roma, uno genericamente dall'Italia) ed uno in Spagna, ma ovviamente il numero è da ritenersi soltanto indicativo, soprattutto per gli inediti sparsi nei magazzini: per la distribuzione delle opere del Pittore di Penelope nel Mediterraneo v. Batino 2002, 46 tav. 4 fig. 7; Giudice 2007, 264–265; E. Mugione, *Miti della ceramica attica in Occidente. Problemi di trasmissioni iconografiche nelle produzioni italiote* (Taranto 2000) 40, dove non mi è chiaro quanto detto e quanto risulta anche dal diagramma elaborato alla fig. 101 (p. 42), dove si afferma che sarebbero stati solo gli *skyphoi* del Pittore di Penelope a circolare in Occidente (basti ricordare soltanto le varie scene mitologiche dipinte dal Pittore di Lewis e rinvenute in Italia), ma soprattutto non si capisce su quali dati si basi l'attribuzione di ben cinque *skyphoi* al Pittore di Penelope assegnati a Nola, tre a Suessula e due rispettivamente a Ruvo ed Armento; anche il totale di 55 attestazioni del Pittore (volendo anche includere la sua bottega e tutti quelli a lui comparabili o avvicinabili al suo stile) non trova conferma nella letteratura, né nel *data-base* del Beazley Archive o negli indici del CVA. Per *Magna Graecia* e Sicilia, il quadro che risulta dai miei dati coincide invece con quello delineato da Giudice 2007, 598 tavv. 94, 94b. Lo *skyphos* ex Spiliopoulos è in CVA Benaki 1, 11. 59–61, tavv. 59, 6; 60. Per quanto riguarda le rotte tirrenica e/o adriatica lungo le quali i prodotti furono diffusi, v. Giudice 2007, 264–264 e Rastrelli 1998, 355–356 (con bibl. a nota 117), la quale esclude la via adriatica per la ceramica attica a figure rosse prodotta dopo la battaglia di Cuma.
 - 12 Nell'iconografia dei pugilatori la maggiore corpulenza delle figure indica generalmente la complessione possente degli atleti, ma in questo caso sembra di poter cogliere una netta contrapposizione tra le due strutture fisiche.
 - 13 Per i problemi epigrafici e le proposte di lettura, con relativa bibliografia, si rimanda a Immerwahr, *CAVI* 2009, n. 2404.
 - 14 D. C. Kurtz – J. Boardman, *Booners*, in: *Greek Vases in the J. Paul Getty Museum* 3 (Malibu 1986) 64.
 - 15 Robertson 1992, 218; Rosokoki cit. supra (*sub* Cat. 10); H. A. Shapiro, *Erygone*, in: L. Beaumont – C. Barker – E. Bollen (edd.), *Festschrift in Honour of J. R. Green*, *Mediterranean Archaeology* 17, 2004, 87–91.
 - 16 G. Paolucci, *Documenti e memorie sulle antichità e il Museo di Chiusi* (Roma 2005) 25–26.
 - 17 Per il Pittore v. ARV² 1300–1303, 1689; Beazley, *Para* 475; Beazley *Addenda*² 360; S. Karouzou, *Scènes de palestres*, *BCH* 86, 1962, 446–466; EAA VI (1965) 27–28 s. v. Penelope, Pittore di (E. Paribeni); F. G. Lo Porto, *Civiltà indigena e penetrazione greca nella Lucania orientale*, *MonAnt* 48, 1973, 171–172 tavv. 20, 1. 2; 22, 2; J. H. Oakley, *Attic Red-Figured Skyphoi of Corinthian Shape*, *Hesperia* 57, 1988, 182–183 nn. 41, 42 fig. 2 tav. 51 (41); J. Boardman, *Athenian Red Figure Vases. The Classical Period* (London 1989) 98; H.-P. Isler – M. Sguaitamatti (edd.), *La Collezione Collisani/Die Sammlung Collisani* (Zürich 1990) 135–136 n. 193 tav. 31 (D. Leibundgut-Wieland); V. Slehoferova – M. Schmidt, *Der zerbrochene Krug. Vasenfragmente klassischer Zeit aus Athen und Großgriechenland: Sammlung H. A. Cahn*, *Catalogo mostra* (Basel 1991) 9 n. 6 (V. Slehoferova); R. D. Crome, *History and image: the Penelope Painter's Akropolis* (Louvre G 372 and 480/479 BC), *JHS* 111, 1991, 165–174 (con annotazioni di J.-J. Maffre, *REA* 107, 1994, 674 n. 211); Robertson 1992, 218–219; Moore 1997, 125–126; K. Huber, *Gravisca, Scavi nel Santuario greco. Le ceramiche attiche a figure rosse* (Bari 1999) 21. 121 nn. 592, 593; Mugione cit. supra (nota 11) 40. 42. 44. 103–104. 179 (n. 351). 201 (n. 666). 205–206 (n. 732). 208–209 (n. 769) fig. 101 tavv. VII–VIII; L. Bernabò Brea – M. Cavalier – F. Villard, *Meligunis Lipàra. Gli scavi della necropoli greca e romana di Lipari nell'area del terreno vescovile* 11 (Palermo 2001) 812, tav. CCCXXVII, 2. 4a; R. Panvini – F. Giudice (edd.), *Ta Attika. Veder Greco a Gela. Ceramiche attiche figurate dall'antica colonia*, *Catalogo mostra* (Roma 2004) 404, L 86 (P. A. Sangiorgio); F. Wiel-Marin, *La*

- ceramica attica a figure rosse di Adria. La famiglia Bocchi e l'archeologia (Padova 2005) 211-212. 216-217. nn. 719. 729. 730; CVA Bochum 2, 32-33 tavv. 26, 4. 5; 28, 4. 5; 29, 1. 2 (v. anche N. Kunisch, Erläuterungen zur griechischen Vasenmalerei [Köln 1996] 185-189); Giudice 2007, 185-186 nn. 364-367. 369. 370; 256. 263. 598 tavv. 94. 94b; il fr. n. 368, edito da O. Paolletti, Per uno studio della ceramica attica figurata dal santuario della Malophoros a Selinunte, in: G. Rizza - F. Giudice (edd.), I vasi attici ed altre ceramiche coeve in Sicilia. Atti del convegno internazionale, Catania, Camarina, Gela, Vittoria 2 [= CronA 30, 1990] (Catania 1996) 137 fig. 6, rimane ancora escluso dalla produzione del Pittore e soltanto connesso ad essa; G. Sena Chiesa - F. Slavazzi (edd.), Ceramiche attiche e magnogreche Collezione Banca Intesa, Catalogo ragionato (Milano 2006) 83 n. 11; CVA Benaki 1, 59-61, tavv. 59, 6; 60; J. Eisenberg, Art of the Ancient World. Royal Athena Galleries 20 (New York 2009) 52 n. 105.
- 18 Di recente A. Martina - A.-T. Cozzoli (edd.), La tragedia greca. Testimonianze archeologiche e iconografiche, Atti Convegno Roma 2004 (Roma 2009), con ampia bibliografia sull'argomento.
- 19 R. T. Neer, Imitation, Inscription, Antilogic, *Metis* 13, 1998 [2000], 28-32.
- 20 Robertson 1992, 218, con bibl. per il tipo statuario riconoscibile nella Penelope del Museo Chiaromonte: W. Gauer, Penelope, Hellas und der Perserkönig, *JdI* 105, 1990, 31-65; J.-Ch. Balty, Pénélope. Notes sur la diffusion d'un type iconographique, in *ΑΓΑΘΟΣ ΔΑΙΜΩΝ. Mythes et cultes. Études d'iconographie en l'honneur de L. Kahil*, BCH Suppl. 38 (Paris 2000) 9-19; O. Palagia, The Marble of the Penelope from Persepolis and Its Historical Implications, in: S. M. R. Darbandi - A. Zournatzi (edd.), Ancient Greece and Ancient Iran, 1st International Conference. Cross-Cultural Encounters (Athens 2008) 223-237; v. anche M. De Cesare, Le statue in immagine: studi sulle raffigurazioni di statue nella pittura vascolare greca (Roma 1997) 204. 232. 241. 295 n. 456; B. Germini, Penelope a Roma: un motivo della propaganda augustea?, *Ostraka* 7, 1997, 57-69; B. Germini - I. Kader, Penelope, die Kluge. Geschichte und Deutung einer Frauenfigur, in: I. Kader (ed.), Penelope rekonstruiert. Geschichte und Deutung einer Frauenfigur, Catalogo mostra (München 2007) 27-77; L. Strolin, Penelope nell'iconografia classica. Trasposizione di un paradigma, *Orizzonti* 9, 2008, 137-142; B. Germini, Statuen des strengen Stils in Rom. Verwendung und Wertung eines griechischen Stils im römischen Kontext (Roma 2008) 97.
- 21 LIMC VII (1994) s. v. Penelope n. 291. 295 (Ch. Hausmann); S. Fineberg, Hephaestus on Foot in the Ceramicus, *Transact-Am-Phil-Ass* 139, 2009, 284, nota 15. Per la figura di Penelope nell'Odissea e nella letteratura successiva, che ha generato fiumi di inchiostro e di interpretazioni, v. di recente D. Buitron-Oliver - B. Cohen, Between Skylla and Penelope: Female Characters of the *Odyssey* in Archaic and Classical Greek Art, in: B. Cohen (ed.), *The Distaff Side. Representing the Female in Homer's Odyssey* (New York 1995) 43-48, vari saggi in Kader cit. supra (nota 20); H. P. Foley, Female Acts in Greek Tragedy (Princeton 2001) 126-144 e di recente J. A. López Férez, Pénélope en la Odisea, in: U. Dill - Ch. Walde (edd.), *Antike Mythen: Medien, Transformationen und Konstruktionen* (Berlin 2009) 599-627; M. Meyer, Heldinnen in Aktion. Zur Problematik weiblicher Vorbilder und Identifikationsfiguren, in: M. Meyer - R. Von den Hoff (edd.), *Helden wie sie. Übermensch - Vorbild - Kultfigur in der griechischen Antike* (Wien 2010) 109-110 (con fig. 1).
- 22 Il termine è omerico (Od. 12), mentre la variante *mnēstērophonia* sembra essere più tarda, essendo attestato da Plutarco in poi.
- 23 Va considerato infatti, che nel dipingere l'uccisione dei Proci a Platea, Polignoto sembra avesse scelto un momento differente della storia, poiché i pretendenti erano raffigurati già tutti sterminati (Paus. 9, 4, 2) e che Penelope non poteva essere raffigurata come una figura rattristata e malinconica: v. O. Touchefeu-Meynier, *Thèmes odysseens dans l'art antique* (Paris 1968) 263 e, in sintesi, C. Parisi Presicce, Il ritorno di Ulisse, in: B. Andreae (ed.), *Ulisse. Il mito e la memoria*, Catalogo mostra (Roma 2006) 387, con riferim.
- 24 Per la stoffa: Miller 1997, 77. 155; per il telaio: A. Geijer, The Loom Representation on the Chiusi Vase, in: V. Gervers (ed.), *Studies in Textile History: In Memory of H. B. Burnham* (Toronto 1977) 52-55; L. S. Clark, Textiles and Textile Manufacturing in Ancient Greece: A Survey According to Art-historical, Archaeological and Literary Evidence (Thesis [M.A.] University of Wisconsin, Madison 1984) 109; D. T. Jenkins (ed.), *The Cambridge History of Western Textiles* (Cambridge 2003) 73; S. Pfisterer-Haas, Penelope am Webstuhl. Die Macht der Gewänder, in: Kader cit. supra (nota 20) 97-119; M. Gleba, *Textile Production in Pre-Roman Italy* (Oxford 2008) 31. 22. 124.
- 25 Wannagat cit. supra (*sub* Cat. 9) 55-57 fig. 5.
- 26 LIMC VII (1994) 855-856 s. v. Telemachos (A. Bernhard-Walcher), cui *adde* la grande *loutrophoros* a figure rosse (alta m. 1,31) nel Museo Archeologico Nazionale di Perugia: pesantemente restaurata e ridipinta, di produzione centro-italica, probabilmente etrusca, n. 336 dell'Inventario Bellocchi (1910) e citata da G. Dennis, *The Cities and Cemeteries of Etruria* 2³ (London 1883) 430-431, raffigura Telemaco in piedi davanti a Penelope seduta al telaio, con una figura femminile dietro di lei; l'eroe ha il set dei due giavellotti in mano, ma tenuti orizzontalmente. La più antica testimonianza nella ceramica italiota sembra il fr. di cratere a calice proto-apulo della Collezione Cahn, a Basilea, attribuito al Pittore di Hearst e datato agli anni 420-410 a. C.: A. Cambitoglou - J. Chamay, *Céramique de Grand Grèce. La Collection de fragments H. A. Cahn*, Catalogo mostra (Kilchberg 1997) 42-46 n. 15.
- 27 Per il «motivo» v. Ch. Mitchell Havelock, *The Intimate Act of Footwashing: Odyssey* 19, in: Cohen cit. supra (nota 21) 185-199. La grande phiale attica a figure rosse (del diametro di cm 47,5) rinvenuta nel santuario di Pyrgi, che raffigura all'interno una scena di simposio ed all'esterno il Massacro dei Pretendenti, si conserva in uno stato troppo lacunoso per poter riconoscere chiaramente la figura di Telemaco e comunque valutare se egli avesse un ruolo più o meno importante, sul piano figurativo, nella scena dipinta dal Pittore di Brygos intorno al 470 a. C.: M. P. Baglione, I rinvenimenti di ceramica attica dal santuario dell'area sud, *ScAnt* 10, 2000 [2002], 370-379 figg. 45. 46, con bibl. precedente e rettifica delle ripetute confusioni tra la *phiale* di Villa Giulia e la grande *kylix* con *Ilioupersis* un tempo nel Getty Museum.
- 28 Stilp cit. supra (*sub* Cat. 9) 99-101. 198-200 Kat. 62-64 tavv. 28. 67 (di uno si conserva soltanto il *podaniptēr*).
- 29 Mitchell Havelock cit. supra (nota 27) 187-188. 191.
- 30 LIMC I (1981) 860 s. v. Antiphata (O. Touchefeu-Meynier); Neer cit. supra (nota 19) 32 e nota 50. Secoli più tardi, anche Cicerone (*Tusc.* 5, 16) seguirà una tradizione differente, chiamando la fedele serva Anticleia, ovvero con il nome generalmente dato alla madre di Ulisse (LIMC I [1981] 828-830 s. v. Antikleia [O. Touchefeu-Meynier]), e mi sembra poco verosimile l'ipotesi che il grande oratore latino si sia semplicemente sbagliato (Touchefeu-Meynier). Per l'importanza della figura della nutrice e del riconoscimento della cicatrice v. S. Murnaghan, *Disguise and Recognition in the Odyssey* (Princeton 1987) 21-39; Neer cit. supra con altri riferim. Non ritengo condivisibili le affermazioni di Mitchell Havelock cit. supra (nota 27) 192, relative alla variante del nome «Antiphata», che avrebbe valore esclusivamente decorativo (per la grafia di quello di «Olisseus», ricordato *ibid.* 198 nota 27, v. *infra*, nota 64).
- 31 F. Brommer, *Odysseus. Die Taten und Leiden des Helden in Antiker Kunst und Literatur* (Darmstadt 1983) 100, suggerisce che sia Antiphata che Eumaios siano raffigurati nel momento in cui riconoscono il loro sire.
- 32 Così Menandro, *Samia* 19-21, definisce l'ambiente in cui la donna tesse.

- 33 Séchan 1926, 173–180; T. B. L. Webster, *Monuments Illustrating Tragedy and Satyr Play*, BICS Suppl. 20 (London 1976) 150. L'ipotesi della *Niptra* non risale affatto a Séchan 1926, pace I. Huber, *Die Ikonographie der Trauer in der griechischen Kunst* (Mannheim 2001) 135, poiché si deve a O. Ribbeck, *Die römische Tragödie im Zeitalter der Republik* (Leipzig 1875) 273, 681, come dichiarava già C. Robert, *Die Marathonschlacht in der Poikile und Weiteres über Polygnot*, *HallWPr* 18 (Halle 1895) 79 (v. anche Séchan 1926, 173 nota 4).
- 34 Sul problema dell'identità delle tragedie e sul rapporto del contenuto con la fabula iginiana v. da ultimo A. Debiasi, *L'epica perduta: Eumelo, il Ciclo, l'Occidente, Hesperia: studi sulla grecità di Occidente* 20 (Roma 2004) 260–264.
- 35 S. Radt (ed.), *Tragicorum Graecorum Fragmenta* 4. Sophocles (Göttingen 1977) 373–378; Ferrin Sutton 1984, 88–94; H. Lloyd-Jones (ed.), *Sophocles III. Fragments* (Cambridge, Mass. 1996) 236–241. Per la possibilità che al contrario le scene sullo *skypchos* fossero state ispirate dalla tradizione orale, ovvero dalle recitazioni dell'Odissea omerica, v. Mitchell Havelock cit. supra (nota 27) 185–186 (la cui discussione si addentra inevitabilmente nelle riflessioni sul ruolo dell'artigiano, come «uditore» piuttosto che come «lettore», ma tralascia quello più pregnante e determinante per un artigiano che lavora in una disciplina visiva, ovvero quello come «spettatore» di una performance scenica, teatrale o pittorica che fosse).
- 36 Séchan 1926, 179 nota 3; T. Gantz, *Early Greek Myths* (Baltimore 1993) 707.
- 37 Robert cit. supra (nota 33) 78–81; Séchan 1926, 179.
- 38 U. von Wilamowitz-Möllendorff, *Homerische Untersuchungen* (Berlin 1884) 195 e nota 37, collocava la *Niptra* non lontano dalle *Trachiniai*, ovvero tra il 428 e il 430 a. C., seguito in questo da Touchefeu Meynier (LIMC I [1981] 860 s.v. Antiphata); per i dubbi su una datazione così bassa v. Séchan 1926, 176, 179 nota 4 (O. Touchefeu-Meynier).
- 39 Copenhagen, National Museet 597: ARV² 1301, 5; Beazley, *Para* 475; Beazley *Addenda*² 360; Webster cit. supra (nota 33) 138, AV (Penelope Painter); H. A. Shapiro, *Myth into Art: Poet and Painter in Classical Greece* (London 1994) 131–132 figg. 91, 92; D. Knoepfler, *Les imagiers de l'Orestie. Mille ans d'art antique autour d'un mythe grec*, *Catalogo mostra* (Zurich 1993) 60 figg. 40, 41.
- 40 ARV² 1301, 1; Beazley, *Para* 475; Beazley *Addenda*² 360; Shapiro cit. supra (nota 39) 61–63 figg. 38, 39; Buitron-Oliver – Cohen cit. supra (nota 21) 48 figg. 22, 23; Andreae cit. supra (nota 22) 418, 443 n. 6, 18; M. A. Τιβέριος, *Αρχαία αγγεία. Ελληνική Τέχνη* (Athens 1996) 326 n. 166; von den Hoff cit. supra (*sub* Cat. 9) 63–64 figg. 30, 31; Backe-Dahmen – Kästner – Schwarzmair cit. supra (*sub* Cat. 10) 46–47, 125 n. 21 (U. Kästner).
- 41 Robertson 1992, 218.
- 42 Sulle rotte v. di recente Giudice et al. cit. supra (nota 1) con bibl. Anche per lo *skypchos* da Tarquinia si parla di scene che non corrispondono al brano omerico, cosa nella quale è stata vista una conferma all'influenza della *Niptra* sofoclea: Touchefeu-Meynier cit. supra (nota 22) 256–257, 266–267 n. 479.
- 43 Paleothodoros cit. supra (nota 6) propone lo stesso quadro anche per la distribuzione delle prime figure rosse attiche ed anche F. Giudice, in questi stessi Atti, ribadisce l'importanza dei mediatori; andrebbe tenuto in considerazione anche il ruolo giocato dai mezzi di trasporto: tipo, dimensioni e stazza di un'imbarcazione potevano consentire l'approdo in determinati porti o scali piuttosto che in altri, segnando così rotte che, se esaminate oggi sulla base delle attestazioni di forme o pittori, possono non in tutto corrispondere alla reale situazione della navigazione antica.
- 44 La prudenza è d'obbligo, per non cadere nella forzatura dei dati, sia pur senza raggiungere posizioni estreme come quella, ormai celebre, di M. I. Finley, secondo il quale era impossibile ricavare una conoscenza dell'assetto sociale e delle istituzioni del mondo antico, così come delle attitudini e delle convinzioni degli antichi, dall'analisi delle sole evidenze archeologiche: M. I. Finley, *Archaeology and History*, in: M. I. Finley, *The Use and Abuse of History* (London 1975) 92–93.
- 45 In generale le fonti antiche a nostra disposizione che parlano di Telemaco sono piuttosto limitate: a parte i passaggi dell'Odissea omerica (con il relativo commento medievale di Eustazio di Tessalonica, 1796), il giovane eroe è ricordato soltanto nel *De Sollertia Animalium* di Plutarco (36), nell'Epitome di Apollodoro (3, 7; 7, 32–33), nelle *Novae Historiae* di Tolomeo Efessione (7), nel commento di Servio all'Eneide (1, 167, per Roma, figlia di Telemaco, andata in sposa ad Enea e quindi fondatrice eponima di Roma; 10, 167, relativamente a Chiusi), nonché nel commento medievale di Giovanni Tzetzes all'*Alexandra* di Licofrone (798, 805, 811).
- 46 Fineberg cit. supra (nota 21) 284–287; la contrapposizione tra *oikos* e *agora* nella crescita psicologia degli efebi ateniesi (che in Telemaco si esplicherebbe nella continua oscillazione tra l'*oikos*, dominio di Penelope e quindi sfera muliebre, e l'*agora*, dominio del padre e pertanto sfera maschile) è ridimensionata da C. A. Cox, *Household Interests: Property, Marriage Strategies, and Family Dynamics in Ancient Athens* (Princeton 1998) 107–171.
- 47 Serv. Aen. 10, 167: «(Clusium) quod in Etruria condidit Clusius Tyrrheni sive Telemachus, Ulixis filius».
- 48 Relativamente alla *ktisis* di Chiusi va almeno considerata la possibilità che esista un'altra tradizione, che sarebbe documentata esclusivamente sul piano archeologico: le numerosissime urnette fittili realizzate a stampo che recano sulla fronte la cd. scena dell'Eroe con l'aratro potrebbero fare riferimento ad un mito di fondazione analogo a quello di Romolo e Remo per Roma, con la differenza che nei documenti chiusini l'aggressore è accompagnato da guerrieri. Per il tipo delle urnette v. F. de Angelis, *Tragedie familiari. Miti greci nell'arte sepolcrale etrusca*, in: F. de Angelis – S. Muth (edd.), *Im Spiegel des Mythos. Bilderwelt und Lebenswelt/Lo specchio del mito. Immaginario e realtà, Palilia 6* (Wiesbaden 1999) 53–66 con riferim. bibl. (53 nota 4); M. Sclafani, in: Barbagli – Iozzo cit. supra (nota 1) 118–119 n. 33; per l'ipotesi del mito di fondazione v. A. Sartori, *L'irradiazione di una cultura urbana nell'Etruria interna: una rilettura di alcune urne chiusine*, in: A. Rodríguez Colmenero (ed.), *Los Orígenes de la ciudad en el Noroeste Hispánico*. (Lugo 1999) 85–98.
- 49 Chiusi, Museo Archeologico Nazionale 63 017 (ex Collezione Paolozzi P. 529; coperchio 63 016 pertinente) da Chiusi, Tomba dei Marconi: LIMC VI (1992) s.v. Mnesteres II n. 21 (O. Touchefeu-Meynier); LIMC VI (1992) s.v. *Odysseus/Uthuze* n. 150 (G. Camporeale); LIMC VII (1994) s.v. *Telemachos* n. 18 (A. Bernhard-Walcher); J. Thimme, *Chiusinische Aschenkisten und Sarkophage der hellenistischen Zeit. Ein Beitrag zur Chronologie der etruskischen Kunst*, *StEtr* 25, 1957, 146 n. 2; F. Müller, *Die antiken Odysseeillustrationen in ihrer kunsthistorischen Entwicklung* (Berlin 1913) 99; L. Forti, *Una Mnesterofonia canosina*, *AttiMemMagnaGr* 8, 1967, 101 n. 18; Touchefeu-Meynier cit. supra (nota 22) 262–263 n. 495; M. Boosen, *Etruskische Meermischwesen. Untersuchungen zu Typologie und Bedeutung* (Roma 1986) 149 (s.v. Meerpferd n. 43), 193 (s.v. Meerdrache n. 32); M. Moltesen – M. Nielsen, *Etruria and Central Italy 450–30 B.C.* Ny Carlsberg Glyptotek Catalogue (Copenhagen 1996) 98; D. Steuernagel, *Menschenopfer und Mord am Altar. Griechische Mythen in etruskischen Gräbern*, *Palilia 3* (Wiesbaden 1998) 50 nota 292; N. L. C. Stevens, *Dating Proposal Concerning Hellenistic Alabaster Urns from Chiusi*, *BABesch* 76, 2001, 107, n. 18. In passato, un'altra urna chiusina stata interpretata come Mnesterofonia: Copenhagen, Glyptotek H. I. N 59 (H 296), ma oggi si tende all'interpretazione, sia pure ipotetica, della scena come Achille che uccide Penthesilea su un altare (Steuernagel cit. 216 n. 301; Moltesen – Nielsen cit. 95–99 n. 31; LIMC I [1981] s.v. *Amazones Etruscae* n. 17 a [E. Mavleev]) oppure, meno convincente, come riconoscimento di Paride: M. Nielsen, *Three ages of Paris: interpretations of Aule*

- etana's urn relief at the Ny Carlsberg Glyptotek, in: B. Adembri (ed.), ΑΕΙΜΝΗΣΤΟΣ. Miscellanea di Studi per M. Cristofani (Firenze 2009) 698–708.
- 50 Di recente T.J. Cornell, *Etruscan Historiography*, AnnPisa 6, 1976, 417–429; S.J. Harrison (ed.), *Vergil Aeneid 10* (Oxford 1991) 106–119; D. Briquel, *L'origine lydienne des Étrusques*, Collection École Française de Rome 139 (Rome 1991) 218–219; F.-H. Massa-Pairault, *Mythe et identité politique. L'Étrurie du IV^e siècle à l'époque hellénistique*, in: F.-H. Massa-Pairault (ed.), *Le mythe grec dans l'Italie antique. Fonction et image* (Rome 1999) 521–554; G.D. Farney, *Ethnic Identity and Aristocratic Competition in Republican Rome* (Cambridge 2007) 140–142 con riferim.
- 51 Farney cit. supra (nota 50) 61 nota 62.
- 52 Liv. I 49, 8–9; Dion. Hal. ant. 4, 45.
- 53 Serv. Aen. 8, 479.
- 54 Briquel cit. supra (nota 50) 235–236.
- 55 Fonti raccolte in RE XXII, 2 (1954) 1551–1552 s.v. Praeneste (G. Radke); v. anche Debiasi cit. supra (nota 34) 266.
- 56 Sul poema epico di Eugam(m)on cirenaico, la cui fioritura viene fissata in corrispondenza della LIII Olimpiade (567/6 a. C.), v. da ultimo Debiasi cit. supra (nota 34) 249–272, con commento sulle varie tradizioni, che in più punti coincidono con altre fonti, come la *Fabula 127* di Igino.
- 57 Per la possibilità che le duplici nozze Telemaco–Circe e Telegono–Penelope fossero presenti non soltanto nell'epica di Eugammon ma anche nei *Nostoi* di Agia di Trezene (teste Eustazio), v. Debiasi cit. supra (nota 34) 244. Per le storie «occidentali» di Telemaco come sposo di Circe e padre di Latino v. A. Debiasi, *Esiodo e l'occidente, Hesperia: studi sulla grecità di Occidente 24* (Roma 2008) 45–49 e anche Debiasi cit. supra (nota 34) 231 nota 20.
- 58 Debiasi cit. supra (nota 34) in partic. 261–267.
- 59 Hes. theog. 1011–1016: Debiasi cit. supra (nota 34) 265–266, anche per la possibilità che il nome di Telegono accanto a quelli di Agrio e Latino sia un'interpolazione basata sull'epopea di Eugammon.
- 60 B. Andreae, *L'immagine di Ulisse nell'arte antica*, in: Andreae cit. supra (nota 22) 51–52.
- 61 Sulla famiglia dei Mamilii e sulla tradizione liviana v. R.M. Ogilvie, *A Commentary on Livy Books 1–5* (Oxford 1965) 198–199.
- 62 D. Buitron – B. Cohen (edd.), *The Odyssey and Ancient Art. An Epic in Word and Image*, Catalogo mostra (Annandale-on-Hudson, NY 1992) 166 nn. 59. 60 (D. Buitron); va sottolineato che, con tutta probabilità, la tradizione di Ulisse come eroe ancestrale dei Mamilii potrebbe essere stata creata in relazione alla prima colonizzazione romana del Circeo.
- 63 Farney cit. supra (nota 50) 61–62 (il nostro skyphos chiusino a fig. 2); per le fonti che legano Odisseo al Lazio v. C. Ampolo, *Enea ed Ulisse nel Lazio da Ellenico* (FGrHist 4F84) a *Festo 432L*, PP 47, 1992, 321–342, e ancora Farney cit. 48 nota 28. In questo quadro deve essere almeno ricordata l'antichissima tradizione di Odysseus-Nanos a Cortona: Briquel cit. supra (nota 50) 210–225; per tacere delle diverse tradizioni mitopoietiche sulla morte dell'eroe in Italia, per le quali v. di recente Debiasi cit. supra (nota 34) 271.
- 64 Per la grafia del nome e per gli «errori ortografici» del Pittore (o piuttosto le varianti grafiche da lui adottate) v. Immerwahr, *CAVI 2009*, nn. 2403 e 3166; Cromey cit. supra (nota 17) 170–171.

The Dokimasia Painter at Morgantina

Jenifer Neils

This paper shifts our attention from the broad overviews of Greek exports to a case study, focussing on a specific artist, the Athenian late archaic cup painter known as the Dokimasia Painter, and his role in the pottery trade. Not however, the trade with Etruria where the bulk of his pottery was exported, but to Sicily where some atypical pieces, i. e. rare shapes in his repertoire, have been excavated at the central Sicilian site of Morgantina, in the archaic levels at Cittadella.¹ An attempt will be made to correlate the career trajectory of this specific painter with shifting market demands in the West. The discovery of two unusual vases, possibly a set, by the Dokimasia Painter in a remote area of central Sicily also raises issues of acculturation in an area not necessarily colonized by the Greeks, but rather used as an emporion where coastal Greeks and Sikels may have worked side by side, as I have argued elsewhere.²

The Dokimasia Painter

In the first edition of his lists of Attic red-figure vase painters published in Germany in 1925 Beazley created the “Group of the Berlin Dokimasia Cup”.³ The name vase of this group (not yet a painter) was a kylix from Orvieto, now in Berlin, with youths and horses (*Figs. 1. 2*).⁴ The subject, as Gustav Körte noted in 1880, is the Athenian official inspection, known as the *dokimasia*, in this case for the cavalry.⁵ Beazley described the six cups in this group as influenced by the Brygos Painter and akin to the Briseis Painter. It was only in the first English addition of 1942 that he christened the artist ‘the Dokimasia Painter’ and attributed twenty more cups to him as well as a stamnos with the death of Orpheus.⁶ By the second edition of *Attic Red-figure Vase-painters* (1963) the Dokimasia Painter was assigned thirty-seven cups, one skyphos, and two stamnoi as well as an undetermined fragment in Turin.⁷ Beazley referred to him and some others who were influenced by the Brygos Painter as the “Mild-Brygan Group” implying that they lacked the verve of their master. At this point the artist could be characterized as a competent cup painter, specializing in genre scenes of youths leading horses, hunters, komasts and the occasio-

nal athlete. Myth scenes are rare and perhaps for this reason Beazley only reluctantly admitted the cup in Florence with the deeds of Theseus into the painter’s repertoire.⁸ The majority of his vases with a known provenance come from Etruria.

In an addendum to *ARV*², Beazley tentatively ascribed “a very large vase” to the Dokimasia Painter, writing: “it may be by the Dokimasia Painter.”⁹ The large vase to which he was referring is the exceptional calyx krater acquired in 1963 by the Museum of Fine Arts in Boston (*Figs. 3. 4*).¹⁰ It is decorated with two highly dramatic multi-figured murder scenes: the death of Agamemnon on the obverse and that of Aigisthos on the reverse. In the first publication of this vase Emily Vermeule described its appearance thus: “it erupts into his repertoire with the surprise of the Ark at a dinghy regatta.”¹¹ As I shall argue below the new Morgantina krater may perhaps be the intermediate ‘yacht’ bridging the gap, chronological and stylistic, between the Dokimasia Painter’s smaller cups and his magnificent ‘Oresteia’ krater.

In his final lists of vases entitled *Paralipomena*, published posthumously in 1971, Beazley definitively assigned the Boston krater to the Dokimasia Painter. It is now an established masterpiece within his oeuvre, although there have been doubters.¹² He also added two more cups and two stamnoi, and shifted some vases from the Brygos Painter.¹³ Since then the painter’s oeuvre has received more attention for its unusual iconography, notably the *dokimasia*, than for its style or shapes.¹⁴ Some attributions have been challenged, and some further works attributed by Beazley to the Brygos Painter have been reattributed by some scholars to the Dokimasia Painter.

Beazley’s lists of vases tend to be organized by subject matter; thus the hunt scenes of the Dokimasia Painter are grouped together, as are those with men and horses. He only occasionally suggested that a work was ‘early’ or ‘late’ in the artist’s career, and in the case of the Dokimasia Painter he made no such notations. Dyfri Williams has suggested a rough chronology for the painter with his earliest surviving work being a cup in the Getty with komasts, followed shortly by a cup also with komos scenes in New York and another with a Dionysiac revel now in



Figs. 1. 2 Name-vase of the Dokimasia Painter. Attic red-figure kylix, c. 480 B. C., from Orvieto. Berlin, Antikenmuseum F 2296.



Figs. 3. 4 Murders of Agamemnon and Aegisthos. Attic red-figure calyx krater by the Dokimasia Painter, c. 470 B. C., provenience unknown. Boston, Museum of Fine Arts 63.1246.

the Fitzwilliam Museum, Cambridge.¹⁵ His name vase in Berlin (*Figs. 1. 2*) belongs to his mature phase as does his cup in Florence with the deeds of Theseus. A type-C cup in Copenhagen with a hunt scene is considered very late¹⁶ as are the stamnoi which belong to the early classical period.

As for shapes, the Dokimasia Painter, specialized in kylikes, mostly type B; however, he did decorate several with lips, including two Acrocups, as well as Type A skyphoi.¹⁷ Like his master the Brygos Painter and his colleague the Briseis Painter, the Dokimasia Painter entered a more monumental phase at the end of his career by painting a series of stamnoi.¹⁸ The stamnos with horsemen in Oxford and the fragmentary example with an arming scene in Leipzig were loosely associated with some by the Kleophrades Painter by Barbara Philippaki.¹⁹ She placed his other two stamnoi depicting the death of Orpheus in the Class of the Late Stamnoi of the Berlin Painter.²⁰ To these Williams would add the stamnos in Edinburgh, attributed by Beazley to a follower of Makron; it shows wrestlers and trainers and belongs to the same class of Late Berlin Painter stamnoi.²¹

As for absolute dates Vermeule notoriously dated the Boston vase post-458 B. C., the date of the production of Aeschylus' *Oresteia*. She claimed that the Dokimasia Painter's adoption of the net-cloak for Agamemnon must derive from the play. Other scholars have subsequently argued that a date in the 450s is too late for the Dokimasia Painter and that the tradition of Agamemnon being caught up in a robe must pre-date the playwright. The destruction date of archaic Morgantina, 459 B. C., would support this earlier chronology, as the vases must have been made and transported considerably before that time.

While this summation of the Dokimasia' Painter's oeuvre may not constitute a complete artistic personality, one can see a logical and hence credible trajectory. He begins his career as a cup painter in the shadow of the Brygos Painter; his earliest output features the wild komos in the manner of his older colleague. He hits his stride with a new, more dignified subject, men and horses, and perhaps earns a reputation, or market niche, for these scenes on cups. Later he branches out to more complex mythological scenes and larger shapes like the stamnos, perhaps under the influence of the Berlin Painter and Kleophrades workshops. His masterpiece is the Boston calyx-krater, thus far a singleton in his otherwise consistent output.

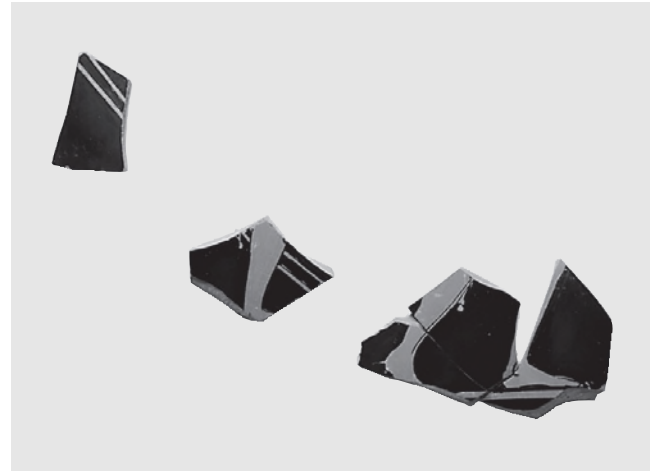
Let us now turn to two specific vases, the skyphos and the calyx krater from Morgantina, to determine how they fit into the painter's oeuvre.

The Morgantina Vases

Although far from the thriving Greek cities of the Sicilian coast, the archaic settlement at ancient Morgantina has produced an intriguing array of imported Greek pottery ranging from a volute krater by the Pioneer painter Euthymides to a fragment of a Panathenaic prize amphora.²² The majority of the imported wares are from Corinth, Lakonia and Athens, with black-figure and black-glaze predominating among the last.²³ According to ancient sources the site was destroyed by the Sikel leader Duke-tios in 459 B. C., and a burned layer at the site supports the literary evidence. The fragmentary red-figure calyx krater here published for the first time since its excavation in 1957 and a skyphos by the same painter must have constituted the latest imports to the archaic site before its final destruction and abandonment.

Both vases were found at the northwest section of the upper plateau of Cittadella, the site of the archaic occupation. The fragmentary skyphos was excavated in 1960 in a test trench and was published in the preliminary report of that year where it was incorrectly identified as a kylix (*Fig. 5*).²⁴ Beazley then attributed it to his Dokimasia Painter; wrongly assuming that it was a kylix, he placed it in his list of vases by this artist directly after the fragmentary kylix from Cerveteri in Leipzig (T 3600) which it so closely resembles.²⁵ Both depict a male dressed in a petasos, chiton and chlamys, clasped at the right shoulder, leading a horse to the right, while glancing back. And both in turn resemble the painter's name-vase in Berlin (*Figs. 1. 2*). Typical of this painter is the dilute shading on the brim of the petasos and the careful rendering of the horses' physical features such as the withers and the teeth. Normally beardless youths are leading the horses and they usually carry two spears as the youth on the Leipzig cup does. Hence the bearded man on the Morgantina skyphos must be someone exceptional, possibly a hipparch, like the only two bearded cavalry men on the Parthenon frieze who have been identified as cavalry officers or hipparchs.²⁶

Some further skyphos fragments found at the same time and in the same test trench, were given another inventory number but surely belong to this vase (*Fig. 6*).²⁷ Only feet and pairs of spears remain, and these may have belonged to youths marching behind the hipparch. (The fragment with the feet could belong to either side.) Diagonal pairs of spears are a common motif on the painter's cups with horsemen.²⁸ Thus far, this is only the second extant skyphos attributed to this artist who is best known as a painter of kylikes. The other is a fragmentary vase from Adria that shows a youth in a petasos throwing a rock at a boar.²⁹ However, his older colleague, the Brygos Painter, decorated skyphoi in addition to the more usual cup shapes.



Figs. 5. 6 *Procession of horse and spear-bearers. Attic red-figure skyphos fragments by the Dokimasia Painter, c. 460 B. C., from Morgantina. Aidone, Museo di Morgantina 60–1008/1009.*

As J.-J. Maffre has noted, red-figure skyphoi are relatively rare before the advent of the Pan, Penelope, Lewis and Penthesilea Painters in the mid-fifth century.³⁰ There are only three late archaic painters who produced more than ten: the Brygos Painter (16), Douris (17), and the Triptolemos Painter (12). The majority of these skyphoi are the smaller shape, Type B known as the glaux. The rarer skyphoi proper with two horizontal handles (Type A) often bear exception imagery, such as the famous Iris skyphos by the Kleophrades Painter in Florence, the Ransom of Hektor on the Brygos Painter's cup in Vienna, or Makron's Abduction of Helen skyphos in Boston and his Triptolemos cup in London, to name only a few.³¹ Clearly this larger format vase with vertical walls offered cup painters a better layout for their more ambitious compositions.

The second vase from Morgantina (Figs. 7. 8), attributable to this painter, is much more anomalous, and has a long history of coming to light. On May 8th, 1957, the Princeton professor in charge of the Morgantina excavation, Erik Sjoqvist, digging on the upper plateau, found various red-figure vertical wall fragments which he associated with a large black-glaze skyphos handle. On the same day and in the same location he found two rim fragments of a red-figure calyx-krater. The finds were catalogued separately as were some other miscellaneous fragments, and none of the sherds was ever published with the exception of the rim fragments which I published in 1997 at a conference on Attic pottery found in Sicily.³² At the time I tentatively attributed the calyx krater to Euthymides or the Kleophrades Painter on the basis of



Figs. 7. 8 *Dionysos with maenad; woman and man. Attic red-figure calyx krater by the Dokimasia Painter, c. 460 B. C., from Morgantina. Aidone, Museo di Morgantina 57–1489/1490. Reconstruction: JoAnn Boscarino.*

the vertical tendrils projecting from the palmettes, which contrast for instance with those of Euphronios which project horizontally.

Later sorting through the non-inventoried sherd boxes resulted in the discovery of more krater fragments bearing the same distinctive firing pattern, a mottled orange where the slip was applied too thinly: one with the head of a woman in profile to right and another with the frontal leg of a man. Eventually it occurred to me that the so-called 'skyphos' fragments were too thick (even though skyphoi can reach krater-sized proportions),³³ and could in fact be wall fragments of a calyx krater. I, therefore, removed the skyphos handle from the group, and have now assembled thirteen fragments pertaining to what is a medium-sized calyx krater. As reconstructed in a profile drawing by JoAnn Boscarino using the Boston krater as a template, the vase is 37 cm in diameter and hypothetically 36.5 cm in height.³⁴

As reconstructed, the obverse of the krater depicts a maenad wearing an ivy wreath moving to the right with her arm outstretched. She follows the figure of Dionysos, also wreathed, moving to the right but looking back at the maenad and with his arm outstretched just below and parallel to hers. Both wear chitons with chlamydes over their arms. The traces of two letters in added red before the maenad's face]ΑΟ[may indicate the word ΚΑΛΟΣ. The reverse of the vase is less well preserved but thus far consists of a woman's head wearing a fillet to right and a man's leg, posed frontally and wearing a mantle with a black border. It could represent a warrior's departure, as illustrated for example on a stamnos by the Berlin Painter formerly in Castle Ashby.³⁵

Precedents for the Dionysiac subject matter on the obverse can be seen on the fragmentary cup formerly in the Castle Ashby collection which depicts a seated Dionysos with maenads.³⁶ Another cup newly acquired by the Fitzwilliam Museum and attributed to this painter also depicts Dionysos on one side and a maenad on the other, as does one in the Louvre.³⁷ Thus the subject is not new in the painter's repertoire but the two-figure composition is simpler and more early classical in tone.

The closest stylistic parallels for the facial features of Dionysos and the head of the woman can be found, however not in kylikes of the Dokimasia Painter, but in larger shapes. A fragment of a column krater in the J. Paul Getty Museum attributed to the Dokimasia Painter by Michael Padgett shows close similarities in the bearded god's face to the Morgantina Dionysos and to the two images of Aigisthos from opposite sides of the calyx krater in Boston.³⁸ The head of the woman wearing a stephane with leaves resembles that of Klytemnestra on the reverse of the Boston vase.

In terms of drapery the black border of Aigisthos' robe which falls to mid-calf echoes the man's cloak from

the reverse of the Morgantina krater. The billowing skirt of Dionysos with its rippling edge can be paralleled by the chitons of the women on the Boston vase. Although the palmettes have turned on their side, and the meander on the cul is slightly different, the striding poses of the figures, their outstretched arms and full, swinging drapery can all be paralleled on the Morgantina fragments. The Boston krater is larger, measuring 51 cm in height and diameter, and has ten figures in all – a true *tour de force*, and highly unusual for this so-called "Mild Brygan". However the Morgantina krater now provides a less abrupt transition from the more generic cups to the extraordinary Boston krater.

Consequences of the Morgantina Vases

In this context it is worth reconsidering another large vase that at least one scholar has assigned to the Dokimasia Painter, namely the unique kalathoid psykter in Munich (*Figs. 9. 10*).³⁹ Although Beazley eventually assigned it to the 'very late' phase of the Brygos Painter, Martin Robertson thought that it might be by the Dokimasia Painter.⁴⁰ The hooked drapery folds of Sappho's himation certainly resemble those of Elektra's cloak, although the facial type of the bard is rather different. The striking three-quarter view of the poet's face was tried out earlier and less successfully on a wrestler on the Dokimasia Painter's stamnos in Edinburgh.⁴¹ It is the other side of this vase, however, so rarely illustrated, that might have served as inspiration for the Dokimasia Painter when he decorated the Morgantina krater. Here a wreathed Dionysos quietly confronts a wreathed maenad in a two-figure composition that may have appeared too static on any other shape – hence the outstretched arms and movement more in keeping with the shape of the krater. This unusual vase was discovered in a tomb in Agrigento, and was probably a special commission by a colonial Greek, given its unique shape and subject matter.⁴²

The distribution of the Dokimasia's Painter's vases makes for interesting speculation regarding trade and patronage. Nearly all of his cups with a known provenance come from Etruria, especially Adria. However, there are now possibly three of his later vases, none of them kylikes, from Sicily. Because numerous lekythoi by the Brygos Painter come from tombs at Gela, there were established trade routes for this workshop in coastal Sicily. However, the fact that two vases attributable to the Dokimasia Painter have been found far to the center of the island is noteworthy. Were they rejects by the coastal cities, or special commissions?⁴³ Claire Lyons has noted a preference for Dionysiac imagery among the Attic vases deposited in the archaic Sikel chamber tombs of Cittadella.⁴⁴ Might this large krater with Dionysos and a maenad have been ship-



Figs. 9, 10 *Alkaios and Sappho; Dionysos and maenad*. Attic red-figure kalathos-psykter attributed to the Brygos Painter (Beazley) and the Dokimasia Painter (Robertson), c. 460 B. C., from Agrigento. Munich, Antikensammlung 2416.

ped inland to satisfy the local penchant for such wine-related themes? There is also a clear Morgantine predisposition for the skyphos as a drinking vessel, as demonstrated by the large number of black-figure and black-glaze examples found at the site.⁴⁵ The combination of cup and krater is a frequent one in Greek burials in Sicily raising the possibility that these two vases by the Dokimasia Painter constituted a 'set' which might have been purchased as such for a future burial.

What this case study demonstrates is that late in his career a late archaic Attic cup painter shifted his production in dramatic ways – decorating new and larger shapes (skyphoi, stamnoi, calyx kraters, possibly a kalathoid psykter), in some cases with distinctive imagery (murders of Orpheus, Aigisthos, Agamemnon, and 'portraits' of Alkaios and Sappho), and in an elegant, early classical style. Rather than exporting his vases exclusively to Etruria, he now distributes to markets in Sicily. While some scholars have speculated that the reason behind these dramatic changes was the Dokimasia Painter's move to the workshop of the Berlin Painter,⁴⁶ this scenario seems less likely given the Kleophradean palmettes on the rim of the Morgantina krater. One could speculate that in this period of great prosperity in Sicily, with tyrants winning

chariot races at the crown games and commissioning odes from Pindar, many prominent vase painters in Athens were adapting their wares or inventing new iconography for these sophisticated and wealthy new markets.

Whether the Morgantina vases constitute special imports or not, they were among the latest to arrive at the site just before its destruction by the Sikel leader Duke-tios in 459 B.C. Dating of the larger vases by the Dokimasia Painter goes as late as 460 (or even 458 if one accepts the hypothesis of Vermeule that the Boston krater was inspired by Aischylos' trilogy), and so the krater was fairly new when it was smashed to pieces. Perhaps the owner of this matched set was in his cups so to speak, enjoying the fruits of Dionysos, and was taken unawares by the Sikel insurrection.

PHOTO CREDITS

Figs. 1, 2 Photos: J. Laurentius, Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung.

Figs. 3, 4 Photos: Boston, Museum of Fine Arts.

Figs. 5–8 Photos: Morgantina excavations.

Figs. 9, 10 Photos: R. Kühling, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, München

ABBREVIATIONS

AttV J.D. Beazley, *Attische Vasenmaler des rotfigurigen Stils* (Tübingen 1925)
 BA Beazley Archive Database

NOTES

- 1 For an overview of Morgantina see B. Tsakirgis, *Morgantina: A Greek Town in Central Sicily*, *Acta Hyperborea* 6, 1995, 123–147.
- 2 For the argument that archaic Morgantina was a trading post or emporion see J. Neils, *City versus Cemetery: The Imported Pottery of Archaic Morgantina*, in: B. Schmalz – M. Söldner (eds.), *Griechische Keramik im kulturellen Kontext* (Münster 2003) 46–48.
- 3 AttV 193, 1–6.
- 4 Berlin, Antikensmuseum 2296: BA 204 483.
- 5 G. Körte, *Dokimasia der attischen Reiterei*, *AZ* 38, 1880, 177–181. G. Bugh has since questioned these scenes as official state inspections and has suggested that they represent preliminaries to a festival or procession. See *idem*, *The Horsemen of Athens* (Princeton 1988) 14–18.
- 6 ARV¹ 271–272.
- 7 ARV² 412–414 and 1652.
- 8 Florence, Museo archeologico 70800: BA 204 507. In ARV¹ 272 Beazley stated that the cup was probably by the Dokimasia Painter “imitating, as he is wont, the Brygos Painter.” In ARV² 413, 25 he included it in his list of works by the painter. I warmly thank Mario Iozzo for showing me the vases and fragments by the Dokimasia Painter in the storerooms of the Florence museum.
- 9 ARV² 1652.
- 10 Boston, Museum of Fine Arts 63.1246: BA 275 233.
- 11 E. T. Vermeule, *The Boston Oresteia Krater*, *AJA* 70, 1966, 1–22.
- 12 Chiefly D. Williams, *CVA British Museum* 9, 69: “The Boston calyx-krater is very different and surely by the Brygos Painter himself.”
- 13 *Paralipomena* 372–373, 11bis (Berlin 2309), 11ter (Copenhagen 3880), and 25bis (ex-Castle Ashby).
- 14 H. Cahn, *Dokimasia*, *RA* 1973, 3–22, and *ibid.* in: E. Böhr – W. Martini (eds.), *Studien zu Mythologie und Vasenmalerei* (Mainz 1986); F. Lissarrague, *L’autre guerrier. Archers, peltastes, cavaliers dans l’imagerie attique* (Paris 1990), 217.
- 15 See Williams *loc. cit.* (n. 12) 65. Malibu, J. Paul Getty Museum 82.AE.121: listed twice in BA as 28 783 and 204 494. New York, Metropolitan Museum 06.1021.188: BA 204 497. Cambridge, Fitzwilliam Museum GR 1.2004: BA 275 965.
- 16 Copenhagen, National Museum 6327: BA 204 498.
- 17 Acrocups: Amherst College 1962.74: BA 275 229; and Berlin 2309: BA 203 944. Skyphos: Adria B609: BA 204 515.
- 18 For a different chronology based on the stamnoi, see C. Isler-Kerényi, *Stamnoi* (Lugano 1976) 64. She accepts the date of 458 B.C. for the Boston krater.
- 19 Oxford 1965.121: BA 201 516; and Leipzig: BA 204 523. See B. Philippaki, *The Attic Stamnos* (Oxford 1967) 55.
- 20 Zurich, University 3477: BA 275 230; and Basel, Antikensmuseum BS1411: BA 275 231; *CVA Basel* 4 pl. 2. See Philippaki *loc. cit.* 42 and 153.
- 21 Edinburgh 1881.44.26: BA 210 082. See Williams *loc. cit.* (n. 12) 69.
- 22 For a description of archaic Morgantina see C. Lyons, *The Archaic Cemeteries. Morgantina Studies V* (Princeton 1996); C. Antonaccio, *Urbanism at Archaic Morgantina*, *Acta Hyperborea* 7, 1997, 167–193. For the Euthymides krater see J. Neils, *The Euthymides Krater from Morgantina*, *AJA* 99, 1995, 427–444.
- 23 For a brief overview see J. Neils, *Attic Vases from Morgantina*, in: *Vasi attici ed altre ceramiche coeve in Sicilia 2* (Catania 1996) 173–178.
- 24 Aidone Museum inv. 60–1008: BA 275 228. See *AJA* 65, 1961, 281 pl. 95 fig. 15.
- 25 Leipzig ARV² 1651, 2bis.
- 26 J. Neils, *The Parthenon Frieze* (Cambridge 2001) 136.
- 27 Aidone Museum inv. 60–1009.
- 28 Males with two spears: Florence, Museo archeologico PD 56: BA 204 488; Gravisca 73.404: BA 24 135; Leipzig, Antikensmuseum T3600: BA 204 484; Malibu, J. Paul Getty Museum 82.AE.42: BA 28 780.
- 29 Adria B609: BA 204 515; F. Wiel-Marin, *La ceramica attica di Adria, La Famiglia Bocchi e l’archeologia* (Padua 2005) 212–213, no. 721.
- 30 J.-J. Maffre, *Fragments inédits de skyphoi attique à figures rouges des années 480*, *Kolloquium Amsterdam* (1984) 113.
- 31 J. Boardman, *Athenian Red Figure Vases: The Archaic Period* (London 1975) figs. 139. 248. 308. 309.
- 32 Neils (*supra* n. 23).
- 33 Cf. for instance the Polygnotan skyphos in Toledo (82.88) which measures 30 cm in height and 33.2 cm in diameter. See *CVA Toledo* 2 pls. 84–87.
- 34 For the shape of the calyx krater, see S. Frank, *Attische Kelchkratere* (Frankfurt 1990).
- 35 New York, Metropolitan Museum of Art 1988.40: BA 201 960.
- 36 London market: BA 203 915.
- 37 Paris, Louvre G159: BA 204 508.
- 38 Malibu, J. Paul Getty Museum 86.AE.207: unpublished.
- 39 Munich 2416: BA 204 129.
- 40 M. Robertson, *The Art of Vase-painting in Classical Athens* (Cambridge 1992) 118. In AttV 184, Beazley stated that he did not agree with Furtwängler’s attribution of the kalathos to the Brygos Painter, and Beazley’s handwritten labels on the photographs of the kalathos in the Beazley Archive were erased so thoroughly that it is not possible to read his original attribution; to the right of the erasures he wrote: “Brygos Pfr. late”. I thank Donna Kurtz and Thomas Mannack of the Beazley Archive for allowing me to study this material.
- 41 *Supra* n. 21.
- 42 As argued by J. de la Genière, *Vases attiques à Agrigente au temps de Bacchylide et de Pindare*, *CRAI* 1995, 1009–1011. For another possible scenario see M. Bell, *The Motya Charioteer and Pindar’s ‘Isthmian 2’*, *MAAR* 40, 1995, 1–44.
- 43 J. de la Genière has argued for special commissions of Attic red-figure kraters of the first half of the fifth century at Agrigento; see *loc. cit.*, 1007–1021.
- 44 Lyons *loc. cit.* (n. 22) 31.
- 45 See J. St. P. Walsh and C. Antonaccio, *Athenian Pottery, Metal Vessels, and Local Taste at Morgantina*, 110th Annual Meeting Abstracts, *Archaeological Institute of America: Annual Meeting Abstracts* 32 (Boston 2009) 11.
- 46 See, for example A.J.N.W. Prag, *The Oresteia* (Warminster 1985) 105: “There has been much speculation by all who have written about it [the Boston krater] as to why he should have suddenly turned to so large and unexpected a shape. If as the Orpheus stamnoi indicate he had moved to the Berlin Painter’s workshop, perhaps specifically because this was one where large vases were produced, then the appearance of this krater is less surprising. The immediate stimulus might be no more than a special order from, say, a radical supporter of Ephialtes, who would appreciate the reference to the tyrannicides. That the Dokimasia Painter was not well practised at the shape was evident from a detailed examination, and of course such a suggestion does not rule out the possibility, indeed the likelihood, of artistic influence from a source like free painting, or the certainty of iconographic connections with for instance the Orpheus/Linos tradition, for this or any other of the late group of vases.”

Archaische bemalte Keramik aus Korinth und Athen in Makedonien als Ausdruck lokaler Vorlieben und Bedürfnisse

Eleni Manakidou

Die intensive Grabungstätigkeit in Makedonien seit Anfang der 80er Jahre des vorigen Jahrhunderts, angeregt durch die spektakulären Funde der königlichen Gräber in Vergina, hat unsere Kenntnisse von den frühen Phasen vieler der dortigen Siedlungen nicht nur wesentlich bereichert, sondern auch grundlegend verändert;¹ dadurch wurde das Gesamtbild der frühen griechischen Kolonisation im ganzen ägäischen Makedonien² erheblich erweitert.

Nach der, jetzt auch archäologisch nachweisbaren, langen und durchgehenden Präsenz der Euböer im nordgriechischen Raum während der frühen Eisenzeit, in der sie Kolonien und Handelsstützpunkte an der Küste des Thermäischen Golfs und der Chalkidike gründeten,³ hören die Funde euböischer Keramik in dieser Gegend um 700 v. Chr. auf. Dies lässt sich mit den instabilen Verhältnissen auf der Insel wegen des langjährigen Konfliktes zwischen Eretria und Chalkis erklären. Dagegen wird die archaische Zeit, schon ab Beginn des 7. Jhs., von der aktiven Präsenz anderer südgriechischer Städte bestimmt und ist von der Gründung einer großen Anzahl von Kolonien entlang der gesamten Küstenzone vom Thermäischen und Strymonischen Golf gekennzeichnet (besonders in Ost-Makedonien). Für diese Periode sind rege Siedlungsaktivitäten durch die Ankunft von Siedlern aus verschiedenen Regionen Südgriechenlands nachgewiesen.⁴ Die älteren euböischen Gründungen existierten weiter und profitierten von den Neuankömmlingen sowie den wachsenden lokalen und auswärtigen Kontakten und Austauschmöglichkeiten.

Parallel gab es auch andere wichtige Städte mit lang zurückgreifender Vorgeschichte, oft mit gemischter Bevölkerung von Griechen, Thrakern und anderen Völkern, wie Pydna in Pierien, Aineia auf der Landzunge vom großen Karabournou oder Therme am kleinen Karabournou, Skione auf Kassandra und andere. Sie waren nach der mythologischen und schriftlichen Überlieferung vermutlich schon vor der zweiten Kolonisationswelle von Südgriechen gegründet worden. Bei diesen und den übrigen lokalen, also makedonischen oder thrako-

makedonischen Siedlungen im Inland und an der Küste (wie Aigai – Vergina, Aiane, Mieza, Archontiko bei Giannitsa, Chalastra, Sindos, um nur einige zu erwähnen) lassen sich ebenfalls Veränderungen und Differenzierungen bei den importierten Keramikgattungen ab dem 7. Jh. feststellen. Diese variieren natürlich je nach Lage, Größe, Einflussbereich und Kontaktdichte der betreffenden Gemeinden, grundsätzlich lässt sich aber ein mehr oder weniger einheitliches Muster bei den importierten Keramikgütern erkennen.

Besonders die ostgriechischen Städte auf den Inseln der Ost-Ägäis (hauptsächlich Lesbos, Chios, Samos) und dem kleinasiatischen Festland (Aiolis, Ionien) entwickelten eine indirekte dynamische Präsenz im nordgriechischen makedonischen Raum, obwohl sie selbst keine einzige Kolonie dort besaßen – vielleicht aber Emporia. Bekannt ist ihre aktive Teilnahme und ihre wichtige Rolle beim damaligen Seehandel, manchmal auch zusammen mit ihren Nachbarn, den Karern und den Phrygern, deren Anwesenheit und Niederlassung im archaischen Makedonien bezeugt sind. Diese Handelstätigkeit wird unter anderem durch die vielen und verschiedenartigen importierten Keramikgattungen bestätigt, die von den großen Mengen von Transportamphoren für Wein und Öl bis zu den dekorierten Gefäßen der Feinkeramik reichen, und die in den meisten makedonischen Siedlungen vertreten sind.⁵ Abgesehen von korinthischen und attischen Vasen importierte man neben ostgriechischen Gefäßen auch Feinkeramik aus anderen Gegenden, etwa von den Kykladen, aus Lakonien, Euböa und Böotien, wenn auch in kleineren Mengen.

Wie die bisherigen archäologischen Funde deutlich zeigen, ist die archaische Zeit, vor allem vom zweiten Viertel des 6. bis zum ersten Viertel des 5. Jhs., das Zeitalter der ersten wirtschaftlichen und künstlerischen Blüte für die meisten der bekannten Siedlungen. Es ist auch eine Art «Koine» zwischen den einheimischen Niederlassungen im West- und Zentralmakedonien festzustellen, die im Einklang mit dem Wachstum der dortigen Kolonien steht. Das kann sicher mit den damaligen politischen

und gesellschaftlichen Umständen in Verbindung gebracht werden, die eine langjährige Stabilität garantierten. Die Perserkriege brachten zwar kein abruptes Ende, jedoch größere Veränderungen dieser Situation mit sich, was sich in verschiedenen Aspekten des politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Lebens widerspiegelt. Die Mengen importierter spätkorinthischer und attisch spätschwarzfiguriger Keramik in Makedonien können als Indizien für die neue Lage der lokalen Bevölkerung gelten.

Betrachten wir nun im Folgenden die Muster des Imports bemalter korinthischer und attischer Keramik in Makedonien etwas genauer. Einige methodische Bemerkungen seien vorausgeschickt, die diesen Betrachtungen zugrundeliegen, auch wenn sie im Rahmen des Überblicks nicht jeweils explizit gemacht werden. Will man das korinthische und attische Vaseninventar der Gräber auswerten, muss man einige Parameter berücksichtigen, wie die Lage und die Größe der jeweiligen Siedlungen, die Unterschiede zwischen reichen und bescheidenen Bestattungen innerhalb desselben Fundplatzes, die bewusste Differenzierung je nach Geschlecht, Familien- oder Altersgruppen, die Sorte und Anzahl der anderen Gattungen von Grabbeigaben (besonders der metallischen Gefäße). Nicht zuletzt spielt auch die Quote der sowohl in der Antike wie der Gegenwart ausgeraubten Gräber eine Rolle. Oft sind die reichsten davon betroffen, in denen, nach dem Entfernen der kostbaren Gegenstände, meist nur die keramischen Beigaben oder Scherbenhaufen übrig geblieben sind. Trotzdem sind die

älteren und neuesten Funde aus einigen Siedlungen bzw. aus deren Nekropolen oder Heiligtümern spektakulär und sehr zahlreich, auch was die archaischen korinthischen und attischen bemalten Vasen betrifft (Abb. 1).⁶

Trotz der geringen und relativ späten Kolonisationsaktivität Korinths in Makedonien geben uns doch die häufigen Funde von protokorinthischen Vasen (Feinkeramik) und von Handelsamphoren des sog. Typus A (Gebrauchskeramik) feste Ansätze für die frühe Einfuhr korinthischer Keramikerzeugnisse in der Region; überdies sind sie indirekte Belege für die Vermarktung anderer Produkte, wie Speiseöl und Parfüms.

So brachten die Grabungen bei den meisten Küstensiedlungen um den Thermäischen Golf (besonders an der Westküste: Methone, Leibethra, Herakleion/Krania, aber auch in Sedes/Therme, Karabournaki, Sane, Mende, Possidi, Skione)⁷ Fragmente protokorinthischer Vasen in kleinen oder größeren Mengen, hauptsächlich Kotylai, Spitzaryballoi, Oinochoai und Alabastra der mittleren und späten protokorinthischen Phase, sowie Exemplare der Übergangsphase im letzten Viertel des 7. Jhs. Eine ähnliche Vasenauswahl findet sich ebenfalls in entfernteren Siedlungen Richtung Osten wie Torone, Akanthos, Stageira, Argilos usw. Im Landesinneren – nämlich in den Siedlungen am Axios und am Aliakmon – sind die protokorinthischen Funde, wie zu erwarten, sehr selten. Es ist bemerkenswert, dass bis heute solche Gefäße seltener aus Gräbern, sondern meist aus Wohngebieten sowie anderen Anlagen (Heiligtümer, Abfallgruben) stammen. Wenn man die Situation mit jener in Süditalien und Sizilien in derselben Zeit vergleicht, fällt die noch sehr be-



Abb. 1 Grabbeigaben eines reichen Frauengrabes aus Sedes/Therme.

grenzte Präsenz und der geringe Einfluss Korinths in Makedonien auf. Ganz anders als im Westen, wo es sogar zu lokalen bzw. kolonialen Nachahmungen der importierten protokorinthischen Vasen kam.

Die Gründung von Potidaia auf Pallene (heute Kassandra) um 600 v. Chr. durch korinthische Siedler kann als ein Wendepunkt für die korinthische Handelstätigkeit betrachtet werden. Zunächst ist dies im Umfeld des Themäischen Golfs und dann allmählich in ganz Zentralmakedonien zu beobachten. Im Gegensatz zu den protokorinthischen, stammen die meisten korinthischen Gefäße aus Gräbern. Dies ist nicht zuletzt darauf zurückzuführen, dass in den letzten Jahrzehnten intensiv und systematisch in vielen Siedlungsnekropolen gegraben wurde (wie in Aiane, Vergina, Archontiko, Nea Philadelphiea, Agios Athanassios, Sindos/Anchialos, Lete, Ano Toumba von Thessaloniki, Souroti, Agia Paraskevi, Sedes/Therme in West- und Zentralmakedonien, Mende, Aphytis, Polychrono und Akanthos auf der Chalkidiki sowie in den thassischen Gründungen an der Küste Ostmakedoniens z. B. Oisyme, Tragilos, Galepsos), wo jeweils hunderte bzw. tausende archaische Gräber ans Licht gebracht wurden. Die entsprechenden keramischen Funde aus den Siedlungen selbst sind nicht so zahlreich, zunächst weil diese unvollständig erforscht oder noch nicht genau festgestellt sind oder auch oft unter den modernen Siedlungen liegen; manchmal auch weil die archaischen Schichten schwer unter den klassischen und hellenistischen Phasen zu erfassen sind.

Nach den bis heute bekannten Funden ist die frühe korinthische Phase als Beginn der korinthischen Ausbreitung anzusehen, mit dem begrenzten Import von kleinen Ölbehältern (Kugelaryballoi, Alabastra, kleine Halsamphoren) und Weingefäßen (Kotylai, Oinochoai). Außer in manchen Küstenorten bzw. Kolonien (z. B. Methone, Mende) ist die frühkorinthische Keramik jedoch eher wenig verbreitet. Erst ab dem ersten Viertel des 6. Jhs. werden die mittelkorinthischen Vasen zahlreich und treten in den meisten Siedlungen auf, besonders an der Küste. Die Bildauswahl ist relativ begrenzt und es herrschen die Darstellungen von Tiergestalten und Mischwesen oder Tierfriesen (laufende Hunde, weidende Ziegen) vor.

Von einer massenhaften Einfuhr korinthischer Keramik kann man jedoch erst während der späten korinthischen Phase sprechen. Dabei handelte es sich meist um das übliche Formenrepertoire der kleinformatigen Gefäße mit konventionellem Dekor.⁸ Einige Vasenformen mit bestimmten Dekorationsschemata scheinen zum festen Grabinventar gehört zu haben, wie die Kugelaryballoi mit dem Vierblattmotiv, die Kotylen und Kotylisken mit linearem oder pflanzlichem Dekor und besonders die Exaleiptra mit geometrischen Mustern, die verbreitete Grabbeigaben waren, manchmal sogar in größerer An-

zahl. Bei den reichen Bestattungen ist die Vielfalt der beigegebenen Vasen beeindruckend. Dort finden sich auch Pyxiden, Oinochoen, Amphoren und Phialen sowie ihre Pendants im Miniaturformat.⁹ Die figürliche Dekoration der meisten korinthischen Vasen besteht vorwiegend aus den geläufigen Tierfriesen, aus Krieger- oder Komastereien und es fällt auf, dass die mythologischen Themen sehr selten sind. Was dieses Fehlen zu bedeuten hat, werden wir weiter unten nach der Besprechung der attischen Keramik erläutern.

Eine besonders erwähnenswerte Gruppe bilden die mittelkorinthischen Kolonnettenkratere, die für einen kurzen Zeitraum eine gewisse Beliebtheit in Zentralmakedonien genossen (Abb. 2).¹⁰ Obwohl diese auch in Gräbern vorkommen, finden sie sich häufig in Siedlungsschichten, wie in Methone und Karabournaki (auch in Sane, Leibethra, Archontiko, Akanthos). Die beträchtliche Anzahl, die vielfältige Thematik und die zeichnerische Qualität der korinthischen Kratere aus beiden Fundorten, besonders aus dem ersten, erlauben uns die Annahme, dass diese bestimmte Vasenform eine spezielle Bedeutung für die lokale Kundschaft hatte. Konkreter könnten diese kostbaren Weinbehälter als ein repräsentatives Symposion-Utensil für eine bestimmte Gesellschaftsoberschicht angesehen werden. Auf den Krateren ist eine ungewöhnliche Auswahl an verschiedenartigen Bildthemen zu finden im Vergleich zu den anderen Gattungen der importierten korinthischen Keramik. Interessant sind die Kampfszenen, die Komasten- und Gelagedarstellungen und noch interessanter einige mythologische Szenen wie der Götterzug vermutlich bei der Hochzeit von Peleus und Thetis¹¹ sowie die Ankunft der Argonauten bei Phineus mit seiner Heilung durch Iason und die Verfolgung der Harpyien durch die Boreaden.¹²

Lediglich vereinzelt sind Fragmente attischer bemalter Vasen aus dem ersten Viertel des 6. Jhs. in Makedonien



Abb. 2 Mittelkorinthischer Kolonnettenkrater aus Karabournaki. Thessaloniki, Archäologisches Museum Inv. Nr. 10226.

nachzuweisen, wie dies im gesamten nordägäischen und pontischen Raum der Fall ist. Die frühesten stammen aus den Werkstätten des Gorgo-Malers (Amphoren, Olpen), des Sophilos und ihres Umkreises sowie der Komasten-Gruppe. Die attisch schwarzfigurigen Keramikimporte nahmen ab dem zweiten Viertel des 6. Jhs. allmählich zu, was im Einklang mit der schon erwähnten Blüte der meisten Siedlungen und der gleichzeitigen Zunahme der korinthischen Vasen steht. Die Verbreitung und Rezeption der attischen schwarzfigurigen Keramik in Makedonien zeigt eine bemerkenswerte Homogenität. Vor allem die Auswahl der Vasenformen und -themen ist überall ähnlich, auch wenn die absoluten Zahlen von Ort zu Ort variieren.

Die kleinformatigen Bauchamphoren des Typus C (Abb. 3) und die Olpen mit Pferdeprotomen, die oft außerhalb Attikas anzutreffen sind, sind auch hier durch einige Exemplare bezeugt (Archontiko, Agia Paraskevi, Karabournaki), ebenso die größeren Bauchamphoren des Typus B mit verschiedenen einzelnen Tieren im Metopenfeld (Sphingen, Schwäne, Panther). Beide Formen gehören zu den ersten attischen Amphoren, die auf den

lokalen Markt kamen und ausschließlich in reiche Bestattungen gelangten.¹³ Andere geschlossene Gefäße aus Attika waren bis zur Mitte des 6. Jhs. relativ selten.¹⁴ Erst ab dem dritten und besonders im letzten Viertel desselben Jahrhunderts, nahm deren Zahl stetig zu und wurde die Bilderwelt vielfältiger mit dem Erscheinen von Sagen- und Alltagsdarstellungen (Abb. 4; z.B. Halsamphoren der Leagros-Gruppe, des Antimenes-Malers, des Lyssipides-Malers, des Rote-Linien-Malers u. a.).¹⁵

Zwei andere frühe Formgruppen bilden zunächst die Komasten- und danach die Sianaschalen, verschiedenen Malerhänden zugeschrieben, unter anderem dem KX-Maler, dem C- und dem Heidelberg-Maler, dem Taras- und dem Greifen-Maler (Metamorfossi Kozanis, Vergina, Archontiko, Agia Paraskevi, Thassos).¹⁶ Erst mit den Kleinmeisterschalen begann die attische bemalte Keramik eine zunehmende Popularität zu erlangen und sich ab der Mitte des 6. Jhs. als «exklusive Ware» am lokalen Markt zu etablieren.¹⁷ Die bekannten Exemplare dieser Gattung sind zahlreich und fanden sich genauso häufig in den lokalen Siedlungen wie in den Kolonien. Man kann eine gewisse Vorliebe für bestimmte Bild-



Abb. 3 Attische Bauchamphora aus Agia Paraskevi, Thessaloniki, Archäologisches Museum Inv. Nr. 14251.

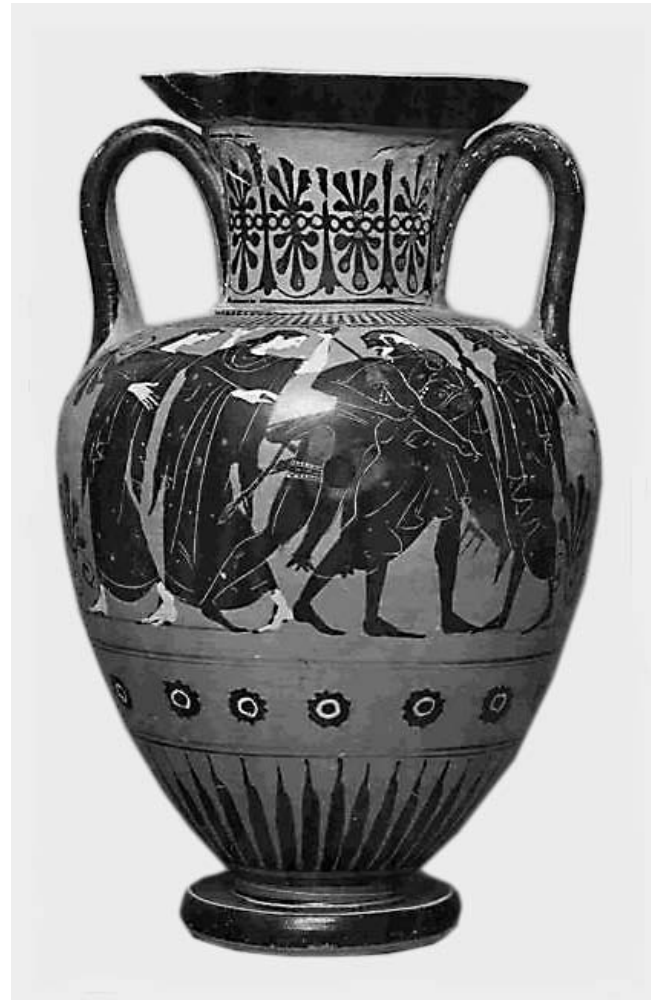


Abb. 4 Attische Halsamphora aus Oisyme, Kavala, Archäologisches Museum Inv. Nr. A 1891.



Abb. 5a Attische Schale aus Karabournaki, Grabungsmagazin
Inv. Nr. K2000.113.



Abb. 5b Attische Schale aus Oisyme, Kavala, Archäologisches
Museum Inv. Nr. A 3491.

themen erkennen, hauptsächlich für Darstellungen von verschiedenen Tieren und Mischwesen in Friesen- und Gruppenkompositionen, dann aber auch für Szenen aus dem kriegerischen, agonalen und dionysischen Bereich (Aiane, Archontiko, Sindos, Thassos). Was die Malerhände betrifft, zeigt sich eine relativ begrenzte Auswahl; so überwiegen bei den zugeschriebenen Vasen jene vom Elbows Out-Maler und vom Läufer-Maler,¹⁸ deren Werke auch in Sizilien, Tarent, Samos und in anderen Gebieten als Importwaren beliebt waren.

Alle diese Schalentypen sowie jene der nächsten Generation, sind in unterschiedlichen Fundkontexten vertreten, nämlich sowohl in Gräbern und Wohnräumen als auch in Heiligtümern und anderen öffentlichen Gebäuden. Überhaupt scheinen die verschiedenen Formen attischer Trink- und Weingefäße sehr beliebt in den makedonischen Siedlungen sowie in den dortigen Kolonien gewesen zu sein, ein Hinweis auf die verbreitete Sitte des Symposions und der entsprechenden Ausstattung; dazu würde die überwiegend dionysische Ikonographie gut passen (Abb. 5 a. b).

Das gilt ebenso für die importierten attischen Skyphoi (Abb. 6), Oinochoen und Lekythen im letzten Viertel des 6. und ersten Viertel des 5. Jhs. Diese spätschwarzfigurigen Vasengattungen fehlen an fast keiner der ausgegrabenen Stätten in ganz Makedonien. Es gibt aber bestimmte Werkstätten oder Malergruppen, die bevorzugt wurden, d. h. die den lokalen Markt erobert hatten. Hervorzuheben sind bei den Trinkgefäßen die hermogenischen Skyphoi und die Skyphoi der Reiher-Klasse (CHC-, Hund-, Krotala-Gruppe), die Skyphos-Schalen der Haimon-Werkstatt und ihres Umkreises (Leafless-, Pistias-, Lindos-Gruppe), die Palmetten-Schalen, die Schalen der Segment- und Krakauer-Klasse; bei den Oinochoen die Gefäße der Klasse von Vatikan G 52, des Athena- und des Edingburgh-Malers; bei den Lekythen die Exemplare der späten Phanyllis-Gruppe, der Klassen von Athen 581



Abb. 6 Attischer Skyphos aus Ameia, Thessaloniki,
Archäologisches Museum Inv. Nr. 7610.

und der kleinen Löwen sowie von Haimon- und Diosphos-Maler.¹⁹ Die Bildthemen zeigen eine größere Vielfalt als bei den früheren Schalen, aber die Welt des Dionysos im weiteren Sinne – Gelage- und Komoszenen inbegriffen – ist wieder dominant. Die mythologischen oder Genre-Szenen bleiben selten, genauso wie das standardisierte Bildrepertoire der spätschwarzfigurigen Trink- und Salbgefäße mit unbestimmbaren Göttervereinen, vereinzelt sitzenden oder laufenden Gestalten – manchmal aus dem dionysischen Umfeld –, Viergespann- und Kampfdarstellungen.

Von den anderen Weingefäßen heben sich die Kolonnenkratere ab, die als das Symposion-Requisit per excellence angesehen werden können und oft eine weitere Verwendung als Urnen fanden. Die früheren Kratere stammen aus der Werkstatt des Lydos (Abb. 7 a. b) und seinem Umkreis, besonders aus der Hand des Malers von Louvre F 6.²⁰ Über die Verbindung dieser Importe aus der Mitte des 6. Jhs. mit der Gründung von Raikylos am Thermäischen Golf durch Peisistratos hat sich schon M. Tiverios geäußert.²¹ Es ist also kein Zufall, dass die

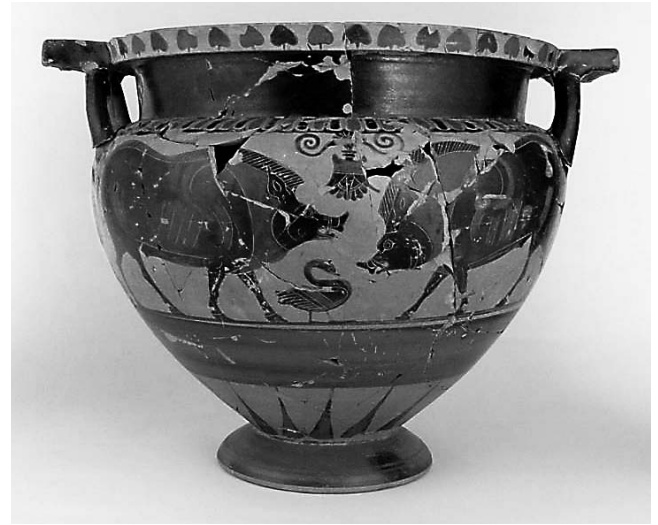


Abb. 7a. b Attischer Kolonnenkrater aus Sedes/Therma. Thessaloniki, Archäologisches Museum Inv. Nr. 546.

meisten Kratere in den Küstenstädten der Region gefunden wurden (Sedes/Therma, Sindos, Agia Paraskevi, Pydna), obwohl einige Exemplare auch aus der weiteren Entfernung bekannt sind (Nea Philadelpheia, Archontiko, Gegend von Naoussa, Vrasna bei Polygyros, Akanthos, Argilos, Tragilos, Eion bei Strymon). Die Thematik der abgebildeten Szenen ist relativ begrenzt und es zeigt sich eine Vorliebe für kriegerische (Kampf- und Kriegerabfahrtszenen, meist auf die Darstellung von Kriegern unter sich oder mit Zuschauern beschränkt), athletische und dionysische Szenen. Vorhanden sind auch Komasten- und Gelageszenen, ebenfalls in einfachen Kompositionen. Mythologische Themen kommen vereinzelt vor (kalydonische Eberjagd, Herakles mit Nessos, Göttin auf Wagen, geflügelte Frauen unter Zuschauern), mit der Ausnahme des dionysischen Gefolges und von Dionysos selbst. In der Mehrzahl sind aber verschiedene Tiere abgebildet (meist Widder, heraldische Wasservögel, Sphingen und Panther, einmal auch Delphine und Löwen oder Schemata mit drei Tieren), welche allgemein das beliebteste Bildmotiv gewesen zu sein scheinen. Die Verbreitung der Produkte der Lydos-«Schüler» und Nachfolger kann man auch im westlichen Mittelmeer- sowie im Schwarzmeerraum verfolgen, wo sie ebenfalls Nachahmungen veranlassten.

Mit diesen importierten Vasen lässt sich eine andere Gruppe von etwas später zu datierenden Kolonnenkratere vergleichen, die viele Ähnlichkeiten, aber auch einige markante Unterschiede aufweisen.²² Diese jüngeren «lokalen» Kratere sind wahrscheinlich wandernden oder in der neuen griechischen Kolonien ansässigen attischen Töpfern zuzuschreiben und sie werden ins dritte bzw. letzte Viertel des 6. Jhs. datiert. Die Verkleinerung des Vasenformats und die Vereinfachung der bildlichen Dekoration – oft nur ein Widder auf jeder Vasenseite und ein Wasservogel unter jedem Henkel – sind, zusammen

mit dem andersartigen Ton und Überzug, die charakteristischen Merkmale dieser lokalen «attisierenden» Gattung (Abb. 8). Die Nekropole von Agia Paraskevi bei Thessaloniki bietet ein gutes Beispiel für die Popularität beider Kratergruppen.²³ Dort ist in den meisten Gräbern ein attischer oder ein lokaler Krater zu finden. Wie in anderen Siedlungen Zentralmakedoniens finden sich zudem lokale Kolonnenkratere in bemalter oder «Bucchero»-Fassung.

Die Sitte, importierte Kolonnenkratere aus anderen späteren attischen Werkstätten als wertvolle Grabbeigaben oder Weihgeschenke zu verwenden, lässt sich bis zum Ende des 6. Jhs. beobachten (Ready-Maler, Gruppe vom kleinen Karabournou u. a.).²⁴ Es handelt sich dabei meist um kleinformatige Exemplare von mittelmäßiger handwerklicher Qualität und mit begrenzter «eintöniger»



Abb. 8 «Attisierender» Kolonnenkrater aus Agia Paraskevi. Thessaloniki, Archäologisches Museum Inv. Nr. 9407.

Thematik. Viele der Darstellungen lassen sie nicht genau interpretieren, sie gehören vielmehr dem standardisierten Bildrepertoire des ausgehenden schwarzfigurigen Stils an. Damit stehen die meisten attischen Kolonnettenkratere in einem deutlichen Gegensatz zu ihren früheren qualitätvolleren korinthischen Pendants. Es finden sich aber auch einige attische Kolonnettenkratere von besserer Qualität aus bekannten Werkstätten (z. B. Leagros-Gruppe, Rycroft-Maler) und einige Kelch- und Volutenkratere aus derselben Zeit.²⁵

Es ist eher die Vasenform als die Ikonographie, welche die Wahl der Käufer beeinflusste, auch wenn das Gefäß für einen ganz bestimmten Zweck gekauft wurde, etwa als Gabe in ein Heiligtum oder in ein Grab. Gute Beispiele dafür bietet die große Vielfalt der schwarzfigurigen Vasen, die in den Heiligtümern von Thassos und ihren Kolonien auf dem thassischen Peraia gefunden wurden, so im Artemision nördlich der Agora, im Herakleion und im Athenaion von Thassos.²⁶ Es zeigt sich eine Vorliebe für gewisse Formen, wie Lekane und Lekanis, Teller und Skyphos-Krater,²⁷ aber fast alle anderen attischen Vasenformen sind ebenfalls dort vertreten. Die außerordentlich große Zahl von attischen Schalen (Komasten- und Sianaschalen, Kleinmeister Rand- und Bandschalen, sehr viele Kassel- und Droopschalen, Augenschalen, Palmetenschalen, fußlosen und Skyphoi-Schalen)²⁸ bedarf vielleicht einer Erklärung. Sie scheinen vor allem als Geschirr für die festlichen Symposien gedient zu haben, ein Phänomen, das man auch aus anderen griechischen Heiligtümern kennt. Die figürliche Dekoration all dieser Vasen umfasst ein ebenso großes Spektrum wie die bevorzugten Vasenformen. Abgesehen von einigen wenigen Themen, die man als «typisch» für ein Artemis-Heiligtum betrachten könnte (wie Frauenreigentänze und Frauenprozessionen, Ehepaare auf Wagen oder zu Fuß als Neuvermählte und Darstellungen des Geschwisterpaars Artemis und Apollo), gibt es auch eine Menge verschiedenartiger Themenbereiche (wie Kampfszenen, Reiter, Heroentaten mit Schwerpunkt auf Herakles, einige Götterbilder, athletische und dionysische Szenen und natürlich Tiere in Friesen und anderen Kompositionen). Darüber hinaus findet sich in den thassischen Heiligtümern eine Mischung von importierten korinthischen, attischen, kykladischen, ostgriechischen und wenigen lakonischen Vasen zusammen mit lokal produzierten bemalten Gefäßen; alle zeigen dieselbe Themenvielfalt.

Einen ähnlichen Befund liefert das Poseidon-Heiligtum in Possidi, wo die ionischen unbemalten und die attischen schwarzfigurigen Schalen die Mehrzahl der keramischen Votivgaben im 6. Jh. ausmachen.²⁹ Auf einigen davon sind geritzte Weihinschriften angebracht, die den Namen des verehrten Gottes und manchmal den des Stifters angeben. Der Poseidonkult in Possidi war sicher nicht nur den Einwohnern der benachbarten Städte (wie

Mende und Skione) vorbehalten. Auch reisende Seeleute und Händler aus anderen Gebieten verehrten hier den Gott mit seinen Eigenschaften als *Pontios* und *Enosich-ton*. Die Szenen auf den dort gefundenen attischen Schalen haben wenig mit dem Gott zu tun, auch miteinander haben sie wenig gemeinsam. Sie gehören zum geläufigen Repertoire der Kleinmeister- und späteren schwarzfigurigen Schalen mit einer gewissen Vorliebe für dionysische Szenen (Abb. 9) und Tierkompositionen. Ein ähnliches Bildrepertoire weisen die Schalen derselben Gruppen auf, wenn man sie als Grabbeigaben findet (z. B. in den reichen archaischen Gräbern von Aiane, Vergina und Archontiko).

Könnte man dann für die Mehrheit der Käufer und Benutzer dieser bemalten Vasen in Makedonien von einer gewissen «Gleichgültigkeit» gegenüber dem Inhalt der figürlichen Dekoration sprechen? Das wäre zumindest eine einfache Erklärung. Es ist aber bemerkenswert, dass die Bilderwelt der importierten korinthischen und attischen Vasen in der archaischen Zeit nicht so vielfältig ist wie auf anderen «auswärtigen» Märkten (z. B. in Etrurien), und dass sehr wohl eine Vorliebe für bestimmte ikonographische Themen festzustellen ist – besonders für Krieger-, Reiter- und Kampfdarstellungen, Komasten- und Gelagebilder, athletische und dionysische Szenen, Tierkompositionen, weniger dagegen für mythologische Szenen.

Die begrenzte Anzahl von Mythendarstellungen könnte durch das spezifische Spektrum der importierten Vasenformen bedingt sein. Da in Makedonien vorrangig solche Formen eingeführt wurden, die im Allgemeinen eher selten mit mythologischen Szenen verziert wurden, wie etwa die Schalen, würde sich deren weitgehendes Fehlen plausibel erklären lassen. Die Seltenheit mythologischer Bilder bei den meisten importierten korinthischen und attischen Vasen in Makedonien ist also viel-



Abb. 9 Attische Bandschale aus Possidi, Thessaloniki, Archäologisches Museum Inv. Nr. 16807.



Abb. 10 Attische Oinochoe aus Aineia. Thessaloniki, Archäologisches Museum Inv. Nr. 5232.

leicht kein Zufall und sollte nicht pauschal dem Desinteresse oder der Ignoranz der Vasenkäufer zugeschrieben werden.

Besonders in der spätarchaischen Zeit begannen sich neue, etwas differenzierte Tendenzen herauszukristallisieren, nämlich der Import und der Gebrauch – hauptsächlich als Grabbeigaben und Urnen – von Vasen mit vielfältiger Thematik. Einerseits gab es nach wie vor die massenhaft trivial bemalten aber nachgefragten spätkorinthischen und spätschwarzfigurigen attischen Vasen, die dem durchschnittlichen lokalen Geschmack entsprachen; andererseits tauchten nun öfter attische schwarzfigurige Vasen mit Mythendarstellungen oder individuelleren Bildern³⁰ (Abb. 10) sowie weißgrundige und figürliche Gefäße³¹ auf, welche auf neue Markttrichtungen und Käufervorlieben schließen lassen.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1 Fotocollage, mit Genehmigung der Ausgräberin Dr. E. Skarlatidou; aus: Thermi. The ancient cemetery beneath the modern town (Thessaloniki 2007) 30–31.
Abb. 2, 3, 6–10 Fotoarchiv des Arch. Museums von Thessaloniki.
Abb. 4 Fotoarchiv des Arch. Museums von Kavala.
Abb. 5a, b Aufnahmen der Verfasserin.

ABKÜRZUNGEN

- AErgoMak 20 Jahre Το Αρχαιολογικό Έργο στη Μακεδονία και στη Θράκη 20 χρόνια. Επετειακός τόμος (Thessaloniki 2009).
Akanthos I N. E. Καλτσάς, Άκανθος Ι. Η α νασκαφή στο νεκροταφείο κατά το 1979 (Athen 1998).
Sindos I. Βοκοτοπούλου – Α. Δεσποίνη – Β. Μισαηλίδου – Μ. Τιβέριος, Σίνδος. Κατάλογος της έκθεσης (Thessaloniki 1985).

DANKSAGUNG

Mein herzlicher Dank gilt Dr. E. Skarlatidou (Therme), Dr. K. Sismanidis (Agia Paraskevi) und S. Moshonissioti (Possidi) für die Publikationserlaubnis der Abb. 1, 3, 7, 8 und 9. Für wertvolle und kritische Bemerkungen danke ich Prof. M. Tiverios.

ANMERKUNGEN

- Das wird sehr deutlich in den Berichten des jährlichen Archäologen-Treffens in Thessaloniki «Το Αρχαιολογικό Έργο στη Μακεδονία και στη Θράκη» dokumentiert, siehe AErgoMak 1, 1987 bis AErgoMak 22, 2008 sowie AErgoMak 20 Jahre. – Die Beiträge zur Konferenz „The Archaic Pottery at the North Aegean and its Periphery (700–480 BC)“ am 19–21 Mai 2011 in Thessaloniki, konnten bei Drucklegung dieses Textes noch nicht berücksichtigt werden.
- Gemeint sind die Gebiete von West-, Zentral- und Ost-Makedonien in Nordgriechenland nach der heutigen Einteilung, also der geographische Raum zwischen den Flüssen Aliakmon im Westen, Axios im zentralen Teil, Strymon und Nestos im Osten.
- E. Winter, Stadtsuren. Zeugnisse zur Siedlungsgeschichte der Chalkidiki (Wiesbaden 2006); M. Tiverios, Greek Colonisation of the North Aegean, in: G. R. Tsetskhadze (Hrsg.), Greek Colonization. An Account of Greek Colonies and Other Settlements Overseas, Mnemosyne Suppl. 193 (Leiden 2008) 1–66.
- Unter den beteiligten Metropolen sind anfänglich Paros (Thassos), Andros (Stageira, Akanthos, Sane, Argilos), Korinth (Potidaia) und später Athen (Raikylos als Privatkolonie von Peisistratos, Amphipolis) zu nennen.
- Dazu könnte man die figürlichen Tongefäße hinzuzählen, sowie die Fayence- und Glasgefäße: Sindos 22–23, 36–37, 108, 115, 214–215, 236–237; Akanthos I 276; Γ. Καραμήτρου-Μεντεσιδη, Αιανή: αρχαιολογικοί χώροι και μουσείο (Aiane Kozanios 2008) 70 Abb. 109.
- Im Bezug auf die archaischen Keramikfunde wären hier bes. das Wohngebiet von Methone, die Nekropolen von Vergina, Archontiko und Sedes/Therme, das Parthenos-Heiligtum in Kavala und das Poseidon-Heiligtum in Possidi zu erwähnen; die meisten sind aber noch teilweise oder ganz unpubliziert.
- I. Βοκοτοπούλου, Αρχαϊκό ιερό στη Σάνη της Χαλκιδικής, in: Ancient Macedonia V. Papers read at the fifth International Symposium held in Thessaloniki, October 10–15, 1989 (Thessaloniki 1993) 189, 194, 196; dies., Anciennes nécropoles de la Chalcidique, in: J. de la Genière (Hrsg.), Nécropoles et sociétés antiques. Grèce, Italie, Languedoc. Actes du Colloque international, Lille 2–3 décembre 1991 (Napel 1994) 79–98; I. Βοκοτοπούλου – Σ. Μοσχονησιώτη, Το παράλιο νεκροταφείο της Μένδης, AErgoMak 4, 1990, 413, 421 Abb. 11; 422 Abb. 12; A. Cambitoglou – J. Papadopoulos – O. Tudor Jones (Hrsg.), Torone I. The excavations of 1975, 1976, and 1978 (Athen 2001) 331–332 (S. Paspalas); M. Μπέσιος, Περίδων Στέφανος: Πύδνα, Μεθώνη και οι αρχαιότητες της βόρειας Πιερίας (Katerini 2010) 109.
- Sindos 54–58, 156–159, 258–262, 286–289, 296–297; I. Βοκοτοπούλου (Hrsg.), Ελληνικός πολιτισμός. Μακεδονία: το

- βασιλείο του Μεγάλου Αλεξάνδρου. Ausstellungskatalog Montreal 7 Mai–19 September 1993 (Athen 1993) 172. 189–190. 193; Akanthos I 233–235. 167–174 Taf. 178–182; E. Skarlatidou, Una tomba arcaica in Macedonia. Nuovi dati per un riesame della cronologia della ceramica corinzia, *ASAtene* 80, 2002, 281–306; dies., Thermi. The ancient cemetery beneath the modern town (Thessaloniki 2007) 44; A. Κοτταρίδη, Η νεκρόπολη των Αιγών στα αρχαϊκά χρόνια και οι βασιλικές ταφικές συστάδες, *AErgoMak* 20 Jahre 150 Abb. 5.
- 9 Ähnliche Miniaturgefäße sind ebenfalls aus Siedlungsschichten und Heiligtümern (z. B. Sane auf Kassandra, Parthenon auf Sithonia) bekannt.
- 10 Akanthos I 236; E. Πουλάκη-Παντερμαλή – Β. Μπαχλάς, Λειψίθρα 2003–2004, *AErgoMak* 18, 2004, 386. 388 Abb. 6; E. Κοντογουλίδου, Σωστική ανασκαφή στην αρχαϊκή νεκρόπολη των Αιγών, *AErgoMak* 21, 2007, 148 bb. 15.
- 11 E. Manakidou, Ein fragmentierter Kolonnenkrater aus Karaburnaki und die Darstellung heroischer Hochzeiten auf korinthischen und attischen schwarzfigurigen Vasen, *AM* 120, 2005, 74–78 Taf. 8.
- 12 M. Vojatzki, Frühe Argonautenbilder (Würzburg 1982) 71–87 Taf. 6–10; E. Κεφαλίδου, The Argonauts Crater in the Archaeological Museum of Thessaloniki, *AJA* 124, 2008, 617–624.
- 13 Pferdeprotome-Bauchamphoren: CVA Thessaloniki 1 Taf. 45, 1. 2; A. Χρυσοστόμου – Π. Χρυσοστόμου, Δυτική νεκρόπολη του Αρχοντικού: συστάδα τάφων αριστοκρατικής οικογένειας των αρχαϊκών χρόνων, *AErgoMak* 17, 2003, 515 Abb. 11. Frühe Bauchamphoren: Καραμήτρου-Μεντεσιδή α. Ο. (Anm. 5) 119 Abb. 194; Π. Χρυσοστόμου – Α. Χρυσοστόμου, Ανασκαφή στη δυτική νεκρόπολη του Αρχοντικού κατά το 2005, *AErgoMak* 19, 2005, 440. 446 Abb. 8.
- 14 Lekythos des Malers von London B 31: Sindos 60–61; Amphorenfragmente der E-Gruppe: Akanthos I 238; Halsamphora vom Tyros SOS: E. Κεφαλίδου, Αττικός μελανόμορφος αμφορέας από την Αιανή, in: M. Λιλιπάκη-Ακαμάτη – Κ. Τσάκαλου-Τζαναβάρη (Hrsg.), Μνείας Χάριν. Τόμος στη μνήμη της Μαρίας Σιγανίδου (Thessaloniki 1998) 115–125; Vasen des Polos-Malers: Βοκοτοπούλου α. Ο. (Anm. 7) 190; J. J. Maffre, Trente ans de recherches sur la céramique attique trouvée à Thasos par l'École française d'Athènes depuis 1956, *AErgoMak* 20 Jahre 188 Abb. 3. 4; 189.
- 15 Dazu einige Fragmente von panathenäischen Preisamphoren aus demselben Zeitraum: Akanthos I 239; E. Κεφαλίδου, Παναθηναϊκός αμφορέας από την Αιανή, in: Π. Αδάμ-Βελένη (Hrsg.), Μύρτος. Μνήμη Ιουλίας Βοκοτοπούλου (Thessaloniki 2000) 321–333. Allgemein zu panathen. Preisamphoren aus makedonischen Fundkontexten s. M. Τιβέριος, Μακεδόνες και Παναθήναια (Athen 2000).
- 16 H. A. G. Brijder, Siana Cups I and Komast Cups (Amsterdam 1983) 297–298; J. J. Maffre, Les importations de céramique attique à Thasos pendant la première moitié du VI^e siècle av. J.-C., in: Πόλις και χώρα στην αρχαία Μακεδονία και Θράκη. Μνήμη Δ. Λαζαρίδη (Thessaloniki 1990) 411–425; H. A. G. Brijder, Siana Cups III (Amsterdam 2000) 255–258; A. Χρυσοστόμου – Π. Χρυσοστόμου, Τα νεκροταφεία του αρχαίου οικισμού στο Αρχοντικό Πέλλας, *AErgoMak* 20 Jahre 481; Κοντογουλίδου α. Ο. (Anm. 10) 147–148 Abb. 13; Maffre α. Ο. (Anm. 14) 189 Abb. 5, 190 Abb. 6.
- 17 Frühe Randschalen: Sindos 63, 152–155; Maffre α. Ο. (Anm. 14) 192 Abb. 10; 193.
- 18 Sindos 62–63; A. Χρυσοστόμου – Π. Χρυσοστόμου, Ανασκαφή στη δυτική νεκρόπολη του Αρχοντικού Πέλλας κατά το 2002, *AErgoMak* 16, 2002, 469 Anm. 8; 475 Abb. 6; dies., Ανασκαφή στο δυτικό νεκροταφείο του Αρχοντικού Πέλλας κατά το 2007, *ErgoMak* 21, 2007, 88 Abb. 10.
- 19 Sindos 92–93. 106–107. 144. 232–233. 246–247; Βοκοτοπούλου α. Ο. (Anm. 8) 173–175; Akanthos I 241–244 Taf. 197–203; Cambitoglou – Papadopoulos – Tudor Jones α. Ο. (Anm. 7) 344–345 bes. Anm. 31 (S. Paspalas); Καραμήτρου-Μεντεσιδή α. Ο. (Anm. 5) 104 Abb. 160; 117 Abb. 189; 119 Abb. 195; Maffre
- α. Ο. (Anm. 14) 191–192 Abb. 8. 9; 194 Abb. 13; 195 Abb. 14; E. Τσιγαρίδα – Δ. Μανταζή, Ανασκαφική έρευνα στην περιοχή Νέας Σκιάωνης Χαλκιδικής, *AErgoMak* 17, 2003, 373, 376–377 Abb. 6–10; A. Κοτταρίδη, Οι ανασκαφικές έρευνες της ΙΖ' ΕΠΚΑ στην ορεινή Μακεδονία και η επίσημη της αρχαίας Λεββαίας, *AErgoMak* 18, 2004, 546, 550 Abb. 11; Skarlatidou, α. Ο. (Anm. 8 [2007]) 40–43; A. Μπιλούκα – Ι. Γραϊκός, Νέα Καλλικράτεια Χαλκιδικής: η πρόσφατη σωστική ανασκαφική έρευνα (1999–2005) στην ερετριακή αποικία των Δικαιοπολιτών στον Θερμαίο Κόλπο, *AErgoMak* 20 Jahre 245 Abb. 6; 246 Abb. 7; Μπέσιος α. Ο. (Anm. 7) 140. 146.
- 20 Ph. Zaphiropoulou, Vases du Musée de Salonique, *BCH* 194, 1970, 372–392; Sindos 230–231; M. Τιβέριος, Προβλήματα της μελανόμορφης αττικής κεραμικής ²(Thessaloniki 1988) 15–89. 151. 162–165; E. Σκαρλατίδου, Ένας νέος κιονωτός κρατήρας του Λυδού από τη Μακεδονία, *AAA* 23, 1990–1995, 175–198; Χρυσοστόμου – Χρυσοστόμου, α. Ο. (Anm. 18 [2002]) 471. 478 Abb. 18.
- 21 M. Τιβέριος, Εισαγμένη κεραμική από την διπλή τράπεζα της Αγκιάλου κοντά στη σημερινή Σίνδο, *Parnassos* 35, 1993, 557–558.
- 22 Behandlung und Vergleich beider Kratergruppen mit Beispielen aus Makedonien und anderen Gegenden (z. B. Sizilien, Isthos): E. Manakidou, Marché régional, importations et imitations de céramiques corinthiennes et attiques à Karabournaki (Macédoine) à l'époque archaïque, in: D. Viviers – A. Tsingarida (Hrsg.), Les marchés de la céramique dans le monde grec (VIII^e–I^{er} s. av. J.-C.), Colloque International 19–21 Juin 2008, Université libre de Bruxelles (Brüssel, im Druck).
- 23 CVA Thessaloniki 1 Taf. 1–44; ähnliche Kratere aus Archontiko: Χρυσοστόμου – Χρυσοστόμου, α. Ο. (Anm. 18 [2007]) 84–86 Abb. 3–4.
- 24 CVA Louvre 12 Taf. 12; K. Σισμανίδης, Αττικά αγγεία από το αρχαϊκό νεκροταφείο της Αγίας Παρασκευής Θεσσαλονίκης, in: Π. Αδάμ-Βελένη (Hrsg.), Μύρτος. Μνήμη Ιουλίας Βοκοτοπούλου (Thessaloniki 2000) 453–468; Μπέσιος α. Ο. (Anm. 7) 142–143. 147. Vgl. dieselben Malergruppen aus Sizilien: R. Panvini – L. Sole (Hrsg.), La Sicilia in età arcaica: dalle apokoikiai al 480 a. C. (Palermo 2009) 290. 327.
- 25 Akanthos I 185–187 Nr. E154 Taf. 194–195; Nr. E155 Taf. 196 a; Nr. E156–E157 Taf. 196 B. C. Eines der früheren bekannten Exemplare, aus dem Athenaion von Thassos, wird dem Umkreis des Exekias zugeschrieben: Maffre α. Ο. (Anm. 14) 195 Anm. 40; 196 Abb. 15.
- 26 Entsprechendes gilt auch für die Heiligtümer der thassischen Kolonien auf dem Festland, wie das der Parthenos in Neapolis (Kavala) und eines auf der Akropolis von Oisyme (Nea Peramos).
- 27 Dieselben Vasenformen wurden gerne auch in den lokalen Keramikwerkstätten in Umrisstechnik und schwarzfigurig produziert: A. Coulié, Les lékanai thasiennes à figures noires: une étude de la technique de décoration, in: Ch. Koukouli-Chrysanthaki – A. Müller – S. Papadopoulos (Hrsg.), Thasos. Matières premières et technologie de la préhistoire à nos jours. Actes du Colloque International, Thasos, Liménaria 26–29/9/1995 (Thasos 1999) 261–268; dies., La céramique thasienne à figures noires, *Études Thasiennes* 19 (Paris 2002) 7–149.
- 28 L. Ghali-Kahil, La céramique grecque: fouilles 1911–1956 (Paris 1960) 73–100; Maffre α. Ο. (Anm. 14) 187–199.
- 29 I. Βοκοτοπούλου, Ποσειδί 1991, *AErgoMak* 5, 1991, 309. 317 Abb. 14.
- 30 z. B. Oinochoen mit Opferszenen: G. Bakalakis, Das Zeusfest der Dipolieia auf einer Oinochoe in Saloniki, *AntK* 12, 1969, 56–60; Akanthos I 192–193 Nr. 186 Taf. 201 c; Schale mit Schiffsbild: A. Μπιλούκα – Ι. Γραϊκός, *AErgoMak* 16, 2002, 383 Abb. 5; Pelike mit Erastes- und Eromenenspaar: Γ. Καραμήτρου-Μεντεσιδή, Σωστικές ανασκαφές στον νομό Κοζάνης κατά το 2003, *AErgoMak* 17, 2003, 565. 569 Abb. 15–16.
- 31 Βοκοτοπούλου α. Ο. (Anm. 8) 180. 182–183. 192; Καραμήτρου-Μεντεσιδή α. Ο. (Anm. 5) 63 Abb. 89; 65 Abb. 93; 116 Abb. 186.

Amazonen in Etrurien. Zur Rezeption attischer Vasenbilder am Beispiel einer Hydria des Polygnotos

Laura Puritani

Den Ausgangspunkt für meine Überlegungen stellt eine attische Hydria aus der Nekropole von Valle Pega in Spina dar (Abb. 1. 2). Dieses Gefäß, das 1993 von N. Alfieri publiziert wurde, zeigt in der Hauptansicht eine reitende Amazone in Kampf gegen zwei Griechen.¹ Der vordere Grieche ist mit einem kurzen Chiton bekleidet und hält in der rechten Hand eine *machaira*, die er gerade aus der Scheide gezogen hat.² Von rechts kommt ihm ein Krieger zu Hilfe, der mit Panzer, Lanze, Schild und Helm ausgerüstet ist. Diese Szene findet ihre Fortsetzung nach beiden Seiten hin in den Figuren, die sich beziehungsweise hinter den horizontalen Henkelansätzen befinden.³ Von links kommen zwei Amazonen der Reiterin zu Hilfe. Auf der rechten Seite eilen zwei bewaffnete Männer herbei.⁴

Auffallend ist bei dieser Darstellung, dass der Ausgang des Kampfes unentschieden ist: Die Haltung des vorderen

Griechen ist zwar charakteristisch für die Ikonographie des unterliegenden Kämpfers, die Zahl der Griechen überwiegt allerdings diejenige der Amazonen. Auch die Waffenführung bei den auf der Vorderseite der Hydria dargestellten Kontrahenten gibt keine Hinweise auf den Ausgang des Kampfes: die Lanze der reitenden Amazone hat den Körper des vorderen Griechen noch nicht verletzt, vielleicht wird sie durch den Speer des zweiten griechischen Kriegers abgewehrt. Diese Darstellung, die an andere Vasenbilder von Polygnotos mit ähnlichen Themen erinnert, ist im Rahmen der von Muth herausgearbeiteten Tendenzänderung in der Ikonographie der Amazonen zu betrachten, nach der seit den Jahren 480/470 v. Chr. immer häufiger Kampfszenen mit offenem Ergebnis dargestellt wurden.⁵ Durch den «Entwurf unklarer Kräfteverhältnisse»⁶ spielten die Vasenmaler mit den Erwartungen und Hoffnungen ihrer griechischen Betrachter.⁷



Abb. 1 Attische Hydria des Polygnotos, Ferrara, Museo Archeologico Nazionale 20297.



Abb. 2 Attische Hydria des Polygnotos, Ferrara, Museo Archeologico Nazionale 20297.

Handelt es sich auch bei dem Bild auf der Hydria um eine allgemeine Amazonomachieszene, bei der Polygnotos bezweckte, eine besonders spannende Darstellung der Schlacht zu gestalten?

Betrachtet man die erhaltenen Beischriften, so eröffnen sich neue Möglichkeiten für die Interpretation der Szene. Der vordere Grieche ist als Machaon, Sohn des Asklepios, benannt.⁸ Gegen ihn kämpft eine Amazone zu Pferd, die als Andromache zu identifizieren ist. Der letzte Grieche ist Achill. Im trojanischen Krieg unterstützte Machaon die Griechen als Kämpfer und Arzt.⁹ Durch den Verweis auf Achill und Machaon in einer Kampfszene gegen die Amazonen wird suggeriert, dass hier die Amazonomachie vor Troja gemeint ist. Diese These wird durch die Überlieferung der 5. Epitome der einst mit Apollodor von Athen in Verbindung gebrachten Bibliothek bekräftigt, die von der Tötung des Machaon durch die Amazonenkönigin Penthesilea berichtet.¹⁰ Die Tatsache, dass anhand der Beischrift die Amazone zu Pferd

als Andromache und nicht als Penthesilea zu identifizieren ist, erklärte Alfieri durch die mögliche Existenz weiterer divergierender Versionen des Mythos.¹¹ Obwohl diese Option nicht auszuschließen ist, scheint mir der Vorschlag von Devambeze, eine der anderen Amazonen als Penthesilea zu identifizieren, überzeugender.¹² Als Penthesilea kommt m. E. die letzte Amazone links in Betracht.¹³ Denn in Richtung dieser Amazone – die sich übrigens durch ihr langes Gewand von den anderen Amazonen unterscheidet – blickt Achill zurück.

Durch den unentschiedenen Charakter des Kampfes wurde im Bild die Doppelseitigkeit des Kampfes ausgedrückt, die mit dem Mythos verbunden ist: einerseits der Sieg der Amazonen über Machaon, andererseits der Sieg der Griechen über die Amazonen.¹⁴ Auffallend bei dem Bild auf der Hydria ist, dass der Vasenmaler – statt die tatsächliche Tötung des Machaon darzustellen – es vorzieht, sich auf die Mythenkenntnisse seiner Zeitgenossen zu verlassen. Der Tod des Machaon durch die Amazo-

nen, die Tötung der Penthesilea durch Achill und die sich daran anschließende Tötung des Thersites durch Achill brauchen nicht gezeigt zu werden, sondern Andeutungen reichen, um bei einem griechischen Betrachter die entsprechenden Assoziationen hervorzurufen.

Kann man jedoch für einen etruskischen Betrachter dasselbe behaupten? Oder sieht das Spektrum der möglichen Assoziationen bei einem etruskischen Rezipienten anders aus? Obwohl das Amazonenthema in der etruskischen Kunst nicht so häufig wie in der griechischen behandelt wurde, haben die Untersuchungen von Camporeale und Mavleev gezeigt, dass dieser Mythos durchaus bekannt war.¹⁵ Auch die Namen von einzelnen Amazonen wie Pentasila/Penthesilea und Andromache sind als Beischriften in etruskischen Darstellungen überliefert.¹⁶ Zur Entstehungszeit der Hydria des Polygnotos war auch Machaon bei den Etruskern bekannt. Dies belegen ein Reliefspiegel in Bologna (*Abb. 3*) sowie ein Skarabäus aus Chiusi, die Machaon und Philoktetes zeigen.¹⁷ Die Behandlung des verwundeten Fußes des Philoktetes ist allerdings das einzige Machaon-Thema, das bisher in Etrurien nachgewiesen ist. Einen Beleg dafür, dass in Etrurien auch der Kampf des Machaon gegen die Amazonen dargestellt wurde, liefert das archäologische Material bisher nicht. Mit diesem Negativbefund ist allerdings vor-

sichtig umzugehen, zumal auch seltene Varianten griechischer Mythen in Etrurien verbreitet waren. Dieser Aspekt scheint umso wichtiger im Fall unserer Hydria zu sein, da sie nachweislich aus Spina kommt, d. h. aus einem Ort, der bekanntlich intensive Kontakte mit der griechischen Kultur pflegte. Ob ein Etrusker den Mythos der Tötung des Machaon durch eine Amazone gekannt haben könnte, sollte deshalb offen bleiben.

Ich möchte hier einen anderen Aspekt der Rezeption dieses Bildes in Etrurien in den Mittelpunkt stellen, und zwar die Frage, wie eine Etruskerin das Amazonenbild auf der Hydria des Polygnotos interpretiert haben könnte. Zu der Berechtigung dieser Frage tragen u. a. die Gefäßform, auf der sich das Bild befindet, wie auch die Fundumstände dieses Gefäßes bei. Es ist bekannt, dass die Hydria sowohl in Griechenland als auch in Etrurien mit der Frauensphäre verbunden ist.¹⁸ In den Nekropolen von Spina gilt die Hydria neben Spinnrocken und Spiegel als Indikator für Frauengräber. Zwar haben mehrere Forscher auf die methodische Schwierigkeit hingewiesen, aus der Zusammensetzung der Beigaben eines Grabes die Einordnung als Männer- oder Frauengrab herzuleiten, doch im Fall von Spina haben osteologische Analysen von Skeletten ausgewählter Gräber bis auf sehr wenige Ausnahmen die Zuverlässigkeit der erwähnten Indikatoren bestätigt.¹⁹ Im Fall des Grabes 711B aus Valle Pega, aus dem die Hydria von Polygnotos stammt, sprechen außerdem andere Beigaben wie ein Ohrring und Bernsteinperlen dafür, dass dort eine Frau bestattet war.²⁰

Die Tatsache, dass attische Hydrien in etruskischen Frauengräbern beigegeben wurden, stellt kein ausschließlich auf Spina bezogenes Phänomen dar. Es sei hier als Beispiel an die berühmte «Tomba delle hydriai di Meidias» aus Populonia erinnert, in der zwei attische Hydrien gefunden wurden.²¹ Aus einer Beobachtung der Bildthemen auf diesen Gefäßen – Phaon und Demonassa beziehungsweise Adonis – ergibt sich eine offensichtliche Verbindung mit der Welt der Aphrodite und zu traditionellen Bereichen der antiken – sowohl griechischen als auch etruskischen – Frauenwelt, zu der Liebe und Hochzeit gehören.²²

Bei der Hydria von Polygnotos stellt sich die Frage, ob und inwiefern die Amazonomachie als «frauengeeignetes» Bildthema in Etrurien betrachtet wurde. An dieser Stelle muss angemerkt werden, dass diese Hydria sehr wahrscheinlich nicht das einzige Beispiel eines Amazonenbildes in Zusammenhang mit einem Frauengrab in Spina ist. Aus dem Grab 652 von Valle Trebba, das anhand der Zusammensetzung der Beigaben wahrscheinlich als Frauengrab zu identifizieren ist, stammen zwei Oinochoai des Typus VII, die jeweils eine Amazone in einer Abschiedszone zeigen (*Abb. 4*).²³ Wie bei der Hydria des Polygnotos, ergibt sich auch hier die Frage nach



Abb. 3 Etruskischer Spiegel, Bologna, Museo Civico Archeologico 1074.



Abb. 4 Attische Oinochoe, Ferrara, Museo Archeologico Nazionale 2498.

der «Frauenrezeption» nicht nur aus dem Fundkontext, sondern auch aus der Gefäßform. Die Tatsache, dass die Oinochoe des Typus VII von Frauen verwendet wurde, belegen nicht nur andere Oinochoai desselben Typus aus Spina, die aus Frauengräbern stammen, sondern auch zwei etruskische Graffiti, die eine Frau, Ravuntu, wohl als Besitzerin nennen.²⁴

Amazonen und Frauen in Etrurien: Passen diese zwei Welten zusammen? Bei einer genauen Betrachtung des etruskischen Materials fällt in dieser Hinsicht eine Reihe von interessanten Korrespondenzen auf. Amazonen wurden in Etrurien unter anderem auf Objekten wie Spiegeln und Cisten dargestellt, die von Frauen gebraucht wurden.²⁵ Das Thema der Amazonomachie kommt außerdem auf Urnen und Sarkophagen vor, die nachweislich zu Frauen gehörten. Dies belegen z.B. eine Urne aus Chiusi (Abb. 5), deren Besitzerin, Larthi Patui, inschriftlich genannt ist,²⁶ außerdem der berühmte, bunt bemalte «Sarcophago delle Amazzoni» aus Tarquinia.²⁷ Bei letzterem ist der Name der Verstorbenen, Ramtha Hucznai, zweimal auf dem Sarkophag erwähnt.

Aus einer ersten Analyse der etruskischen Darstellungen ergibt sich also, dass die Amazonen in Etrurien auch auf Objekten dargestellt wurden, die für Frauen bestimmt waren. Dabei handelt es sich um ein vergleichbares Phänomen wie in Attika, wo Amazonenbilder auch Epinetra und Loutrophoroi verzierten.²⁸ Es ist allerdings davon auszugehen, dass das Spektrum der rezipierten Amazonenbilder bei etruskischen Frauen breiter als in Griechenland war. Da zur aktiveren Rolle etruskischen Frauen in der Gesellschaft auch die Teilnahme am Bankett gehörte, kann man sich gut vorstellen, dass sich weibliche Mitglieder vornehmer Familien in Etrurien genauso intensiv wie Männer mit Bildern auf Symposionsgefäßen – griechischen wie auch etruskischen – auseinandersetzen konnten.²⁹ Eine entsprechende Situation wird auch bei der Bestatteten aus dem Grab 711B aus Spina der Fall gewesen sein. Außer der Hydria des Polygnotos gehörten zu den Beigaben neun attisch rotfigurige Gefäße, 15 Glanztongefäße, ein Ohrring und ein Ring – beide aus Gold –, drei verzierte Röhren aus Knochen, Bernsteinperlen und schließlich ein Bronzekandelaber.³⁰ Angesichts der Anzahl und der Typologie der Beigaben liegt die Vermutung nahe, dass die Verstorbene einer relativ wohlhabenden Familie angehörte. Dafür würde auch die Qualität der Hydria sprechen, die wahrscheinlich bis zum Zeitpunkt der Bestattung um 400 v. Chr. im Haushalt aufbewahrt wurde.³¹ Aufgrund der sozialen Stellung der Verstorbenen ist es auch denkbar, dass sie in der Lage war, sogar die Beischriften auf der Hydria zu lesen.³²



Abb. 5 Etruskische Urne, Chiusi, Museo Archeologico o. Inv.

Halten wir also fest, dass es in Etrurien nicht ungewöhnlich war, das Thema «Amazonen» auf Objekten zu behandeln, die für Frauen bestimmt waren. Kommen wir nun zurück zu der Frage nach den Assoziationen, die ein Amazonenbild wie das auf der Hydria des Polygnotos bei einer etruskischen Frau hervorgerufen haben könnte.

Bereits Forscher wie Massa-Pairault, van der Meer und Bottini haben darauf aufmerksam gemacht, dass Amazonen auf etruskischen Steinsarkophagen des 4. – 3. Jhs. – z. B. auf dem Sarcophago del Sacerdote oder auf dem Sarcophago delle Amazzoni – häufig Griechen besiegen.³³ Dieses Phänomen wurde sowohl politisch als auch ethisch gedeutet. Bei letzterem Aspekt wurde nämlich hervorgehoben, dass durch die Darstellung von siegenden Amazonen die Etrusker ihre große Achtung vor der *virtus* und den heldenhaften Taten dieser mythischen Frauen ausdrückten.³⁴ Die Wichtigkeit der *virtus*, die sowohl zur männlichen Sphäre des Krieges als auch zur weiblichen Welt der *pulchritudo* und der Hochzeit gehörte, wurde auch von Massa-Pairault und Menichetti hervorgehoben.³⁵

Naheliegender ist die Frage, ob die mit den Amazonen verbundene positive Vorstellung, die im Rahmen der genannten Untersuchungen bereits herausgearbeitet wurde, auch am Ende des 5. Jhs. fassbar ist, und ob sie eventuell eine Rolle bei der Interpretation attischer Vasenbilder in Etrurien gespielt haben kann. Diese Frage scheint umso wichtiger zu sein, wenn man bedenkt, dass Amazonenbilder in Griechenland – gerade im Zusammenhang mit der Frage nach ihrer Rezeption durch Frauen – häufig als Verkörperung einer Gegen- und/oder Spiegelwelt betrachtet werden. Eine Welt, die das Gegenteil dessen zeigt, was von der bürgerlichen griechischen Frau erwartet wurde und gleichzeitig die Verhaltensnormen der griechischen Gesellschaft bestätigte.³⁶ Eine Welt, die aber offenbar mit ihrem exotischen Flair griechische Frauen auch fasziniert hat, wie die schon erwähnten Darstellungen auf Epinetra und Loutrophoroi suggerieren.³⁷ Konnten Amazonenbilder auf attischen Gefäßen der klassischen Zeit für etruskische Frauen eine positive Assoziation auslösen, und im Funerärbereich sogar als «ehrender Vergleich» für die Verstorbene betrachtet werden? Dass die Verstorbene in der späten Zeit implizit mit einer Amazone verglichen werden konnte, zeigt nach der Untersuchung von van der Meer eine Volterranner Urne aus dem 1. Jh. v. Chr. (Abb. 6).³⁸ Auf der Langseite kämpft eine Amazone gegen einen riesigen Greifen; auf der Kurzseite wird die Verstorbene von Hades oder einem Richter der Unterwelt empfangen. Die *virtus* der Amazone scheint also in diesem Fall metaphorisch auf die Tapferkeit der Verstorbenen bei ihrer Reise in die Unterwelt anzuspielen.



Abb. 6 Etruskische Urne, Volterra, Museo Guarnacci MG 120.

Betrachtet man die etruskischen Amazonendarstellungen auf Objekten, die von Frauen verwendet wurden, so gewinnt man den Eindruck, dass die positive Bedeutung der Amazonen einen Aspekt bildet, der in Etrurien nicht nur auf späte Steinsarkophage beschränkt ist. Zwei Spiegel vom Ende des 5./Anfang des 4. Jhs. zeigen z. B. griechische Helden, die gefallene Amazonen stützen.³⁹ Bei dem Spiegel in London (Abb. 7) sind durch die Beischriften Zimaite/Diomedes, Uthuze/Odysseus und Pentasila/Penthesilea zu benennen. Bei dem Spiegel in Madrid ist die Identifizierung der zwei Figuren als Diomedes und Penthesilea ebenfalls inschriftlich gesichert. In der Regel gehört das Thema des Stützens eines Kriegers in den Bereich der Solidarität mit den eigenen Kampfgenossen oder Verbündeten. In diesem Fall wird hingegen eine Amazone, Penthesilea, von ihren Gegnern gestützt, was wohl Respekt für ihre Tapferkeit ausdrückt. Im Hinblick auf die Interpretation der Hydria aus Spina ist ferner interessant zu beobachten, dass unter den «stützenden» Helden der Amazonen Diomedes – laut Plinius der Gründer von Spina – dargestellt ist, dessen Kult im adriatischen Raum sowohl von den antiken Autoren als auch archäologisch überliefert ist.⁴⁰ An die zwei erwähnten Spiegel ist ein Skarabäus aus der Mitte des 5. Jhs. anzuschließen, dessen Bild von Zazoff als Darstellung des Achill und der Penthesilea interpretiert wurde.⁴¹ Meines Erachtens spricht allerdings die Ähnlichkeit mit dem

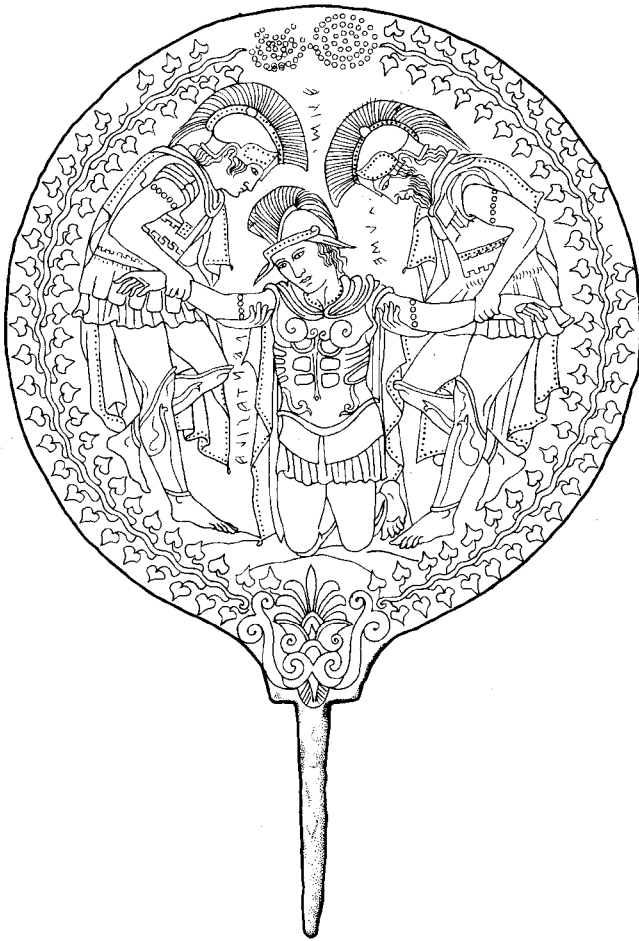


Abb. 7 Etruskischer Spiegel, London, British Museum GR 1913.12–17.1.

Bildthema auf beiden Spiegeln eher dafür, dass die männliche Figur als Diomedes zu identifizieren ist. Wichtig im Hinblick auf unsere Fragestellung ist, dass auf allen drei Bildern der Respekt für die *virtus* der mythischen Kämpferinnen durch ihre Gegner ausgedrückt wird.

Auch die Deckelfiguren der «Ciste Barberini» aus der Zeit um 330 v. Chr. lassen sich mit dem Thema der Tapferkeit der Amazonen verbinden.⁴² Sie nehmen ein auf Cistendeckeln beliebtes ikonographisches Schema für Krieger wieder auf, das laut Massa-Pairault «i valori dell'optismo e dell'hetaireia militare» ausdrückt, und spielen auf einen exemplarischen heroischen Kampf an.⁴³ Offensichtlich ist darüber hinaus, dass hier die Themen des vorzeitigen Todes, und – nicht zuletzt – der weiblichen Schönheit behandelt werden, die durch die Darstellung des nackten Körpers zum Ausdruck kommt.⁴⁴

Betrachtet man schließlich auch andere, nicht ausschließlich von Frauen verwendete Objekte mit Amazonendarstellungen, die aus der Zeit Ende des 5./Anfang 4. Jhs. stammen, so bestätigt sich, dass das Motiv der siegenden Amazone nicht nur auf die späten Sarkophage beschränkt, sondern auch in der Keramik des frühen 4. Jhs. belegt ist. Dies zeigt eine etruskische Oinochoe aus Tarquinia, die eine reitende Amazone und einen ge-

fallenen Krieger zeigt.⁴⁵ Bereits in seiner Studie zu den Steinsarkophagen hat van der Meer darauf hingewiesen, dass die Amazonen in der Unterwelt, die auf einem Kelchkrater aus Vulci dargestellt sind (Abb. 8), als «positive paradigms, examples of courageous women» betrachtet werden können, weil sie im Jenseits auf die verstorbene Frau warten.⁴⁶

Mit diesen Überlegungen ist nicht beabsichtigt, eine für alle etruskische Amazonenbilder gültige These aufzustellen. Es ist aber möglich, dass die positive Bedeutung der Amazonen schon um 400 v. Chr. eine Rolle bei der Rezeption des Amazonenmythos in Etrurien spielte.

Abgesehen davon, dass Frauen in Etrurien eine aktivere Rolle in der Gesellschaft innehatten als ihre griechischen Zeitgenossinnen, konnte gezeigt werden, dass mit den Amazonen in Etrurien auch am Ende des 5. Jhs. positive Werte wie *virtus* verbunden waren.⁴⁷ Bleibt man im Bereich der Spekulationen, könnte es sich – gerade im Funerärbereich, wie bei den hier betrachteten attischen Bildern – um eine *virtus* handeln, die auch als Tapferkeit beim Tode zu verstehen ist. Für die Verbindung zwischen Amazonen und Tod sei hier nochmals an die bereits erwähnte Volterranner Urne und die berühmte Darstellung zweier Amazonen in der Unterwelt erinnert (Abb. 8),



Abb. 8 Etruskischer Kelchkrater, Paris, Bibliothèque nationale 920.

letzteres ein Bildthema, das in Griechenland keine Parallele findet.⁴⁸ Die Tatsache, dass der Ausgang der Amazonomachie auf der Hydria des Polygnotos offen bleibt, ist gut mit diesen Überlegungen zu vereinbaren. Auch das äußerst unübliche Thema der Amazone beim Abschied, das auf den zwei attischen Oinochoai des Typus VII vorkommt, könnte an Sinn gewinnen, wenn es unter diesem Aspekt betrachtet wird. Der Abschied der Amazone, der einerseits auf die *virtus* des Kriegers anspielt, kann andererseits eine Assoziation mit der *virtus* der Verstorbenen und ihrem endgültigen Abschied – dem Tod – wachgerufen haben.

Die Tatsache, dass Amazonenbilder in Etrurien anders interpretiert werden konnten als in Griechenland, ist auch angesichts eines weiteren Aspekts wenig überraschend. In Athen gehört die Amazonomachie bekanntlich zu den Themen, die zum Rühmen der politischen Erfolge der *polis* beitragen. Die erfolgreiche Abwehr der Amazonen, die Athen überfallen hatten, wurde von den Athenern als Beweis für ihre Überlegenheit über mögliche fremde Invasoren betrachtet.⁴⁹ An diesen Erfolg erinnern z. B. Herodot bei der Schilderung der Dispute zwischen Athenern und Tegeaten vor der Schlacht von Plataiai⁵⁰ und Pausanias, der noch im 2. Jh. n. Chr. die Gräber der in Athen gefallenen Amazonen erwähnt.⁵¹ Eine vergleichbar starke lokale Konnotation des Amazonenmythos wie in Athen, wo dieser Mythos eng mit der Sage des attischen Staatsheros Theseus zusammenhängt, ist in Etrurien nicht fassbar. Dieser Aspekt, der bei der Rezeption von attischen Amazonenbildern in Etrurien berücksichtigt werden sollte, kann auch erklären, warum die Verbindung Amazonen – Theseus in der etruskischen Kunst eine untergeordnete Rolle spielte.⁵² Und, was noch wichtiger ist, mit diesem Aspekt hängt wahrscheinlich auch das bereits beobachtete Phänomen zusammen, nach dem in der etruskischen Kunst die Amazonen häufig nicht besiegt werden und von den Etruskern als positive Trägerinnen von *virtus* betrachtet werden konnten. Der Sieg über die Amazonen besitzt in Athen eine lokale politische Konnotation, die in Etrurien nicht gleichermaßen vorhanden ist.⁵³

Nachdem durch die Analyse des etruskischen Materials versucht wurde, eine *interpretatio etrusca* für die Amazonenbilder auf der Hydria des Polygnotos und auf den Oinochoai VII zu rekonstruieren, ist für eine korrekte Interpretation der attischen Bilder auch die historische Situation der Stadt Spina in der zweiten Hälfte des 5. Jhs. zu berücksichtigen.⁵⁴ Folgendes bestätigten zuletzt die epigraphischen Studien von Enrico Benelli: «chiaramente etrusca è l'identità della città e dei suoi abitanti, nonostante la forte presenza di immigrati dalle provenienze più diverse.»⁵⁵ Es handelt sich bei Spina also um eine etruski-

sche Stadt, in der eine wichtige griechische Komponente ansässig war, die ebenfalls epigraphisch fassbar ist.

Da die Kontakte mit der griechischen Kultur in Spina extrem intensiv waren, ist davon auszugehen, dass auch die etruskische Bevölkerung dort die griechischen Mythen, die auf den importierten Gefäßen dargestellt waren, sehr gut kannte. In Bezug auf die Interpretation der Hydria des Polygnotos aus Spina sollte in diesem Kontext ein weiterer Aspekt berücksichtigt werden, und zwar die Überlieferung zu den griechischen Ursprüngen der «Etruschi padani» durch die Pelasger sowie zur Gründung von Spina durch Diomedes.⁵⁶ Von einigen Forschern ist schon über die mögliche Verwendung dieser mythischen Traditionen durch die «Etruschi padani» reflektiert worden.⁵⁷ Haben diese Etrusker, die intensive Kontakte mit Griechenland pflegten, von dem sozusagen «propagandistischen» Potential ihrer Ursprünge profitiert und auf ihren mythischen griechischen Wurzeln bestanden? Wenn ja, dann stellt sich die Frage, inwieweit diese Einstellung eine Rolle bei der Rezeption eines Themas wie der Amazonomachie gespielt hat.

Ob die Etrusker von Spina sich beim Betrachten eines Bildes wie dem auf der Hydria des Polygnotos tatsächlich mit den griechischen Helden identifiziert haben, ist schwierig zu beantworten. Diese Ungewissheit widerspricht aber m. E. der vorgeschlagenen These nicht, dass die Amazonen auf unseren Gefäßen als Trägerinnen von *virtus* betrachtet wurden. Die Anerkennung der Tapferkeit der Gegner trägt nämlich zur Bekundung der eigenen Stärke bei.⁵⁸ In diesem Zusammenhang sei an die bereits betrachteten Darstellungen erinnert, auf denen griechische Helden – darunter Diomedes, der Gründer von Spina – gefallene Amazonen stützen.⁵⁹

Zusammenfassend wurde am Beispiel des Amazonenbildes auf der Hydria des Polygnotos gezeigt, dass attische Bilder in Etrurien anders interpretiert werden konnten als in Griechenland. Die Betrachtung des etruskischen Materials mit Amazonendarstellungen bezeugt sehr gute Kenntnisse der griechischen Mythen und zeigt, dass die kulturellen, sozialen und politischen Prämissen für die Rezeption des Amazonenmythos in Etrurien zu denen in Athen unterschiedlich waren. Von den Etruskern und Etruskerinnen konnten die Amazonen somit als Trägerinnen von positiven Werten wie Tapferkeit und Schönheit betrachtet werden.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1, 2 Zeichnung G. Pelizzola. Foto Museum. Su concessione del Ministero per i Beni e le attività culturali.

Abb. 3 Foto Archivio Fotografico del Museo Civico Archeologico di Bologna.

Abb. 4 Foto Verf. Su concessione del Ministero per i Beni e le attività culturali.

Abb. 5 FotoMuseum.

Abb. 6 Foto nach van der Meer 2004, 39 Abb. 17.

Abb. 7 © The Trustees of the British Museum.

Abb. 8 Foto nach M. Martelli (Hrsg.), *La ceramica degli Etruschi* (Novara 1987) Nr. 174.

ABKÜRZUNGEN

- Alfieri 1993 N. Alfieri, *Dalle necropoli di Spina: Un'idria di Polignoto con il mito di Macaone*, in *Ocnus* 1, 1993, 19–25 (wieder abgedruckt in: N. Alfieri, *Spina e la ceramica attica* (Roma 1994) 258–265)
- Bottini 207 A. Bottini – S. Bruni – G.C. Cianferoni (Hrsg.), *Il sarcofago delle Amazzoni* (Mailand 2007)
- De Meo 2000 C. De Meo, *Hydriai attiche a figure rosse dalla necropoli di Spina. Mito e mondo femminile*, in: *Studi archeologici su Spina* (Ferrara 2000)
- Fornasier 2007 J. Fornasier, *Amazonen. Frauen, Kämpferinnen und Städtegründerinnen* (Mainz 2007)
- GiUMAN 2005 M. GiUMAN, *Il fuso rovesciato. Fenomenologia dell'amazzone tra archeologia, mito e storia nell'Atene del VI e del V secolo a.C.* (Napoli 2005)
- GiUMAN 2006 M. GiUMAN, *Il filo e le briglie. Epinetra, stoffe e Amazzoni tra mito e Archeologia*, in: F.-H. Massa Pairault (Hrsg.), *L'image antique et son interprétation* (Rom 2006)
- Harari – Berti 2004 M. Harari – F. Berti (Hrsg.), *Storia di Ferrara 2. Spina tra archeologia e storia* (Ferrara 2004)
- Massa-Pairault 1992 F.-H. Massa-Pairault, *Aspetti e problemi nella società prenestina tra IV e III sec.*, in: *La necropoli di Praeneste* (Palestrina 1992) 109–145
- Matheson 1995 S.B. Matheson, *Polygnotos and Vase Painting in Classical Athens* (Winsconsin 1995)
- Mavleev 1981 LIMC I (1981) 654–662 s.v. *Amazones etruscae* (E. Mavleev)
- Menichetti 1995 M. Menichetti, *Quoius forma virtutei parisuma fuit... Ciste prenestine e cultura di Roma medio-repubblicana* (Rom 1995)
- Muth 2008 S. Muth, *Gewalt im Bild* (Berlin 2008)
- Puritani 2009 L. Puritani, *Die Oinochoe des Typus VII. Produktion und Rezeption im Spannungsfeld zwischen Attika und Etrurien* (Frankfurt 2009)
- van der Meer 2004 L.B. van der Meer, *Myths and More on Etruscan Stone Sarcophagi* (Leuven 2004)

ANMERKUNGEN

Ich bedanke mich bei den Organisatoren der Tagung, Stefan Schmidt und Adrian Stähli, außerdem besonders bei Maurizio Harari und Heide Froning für die anregende Diskussion und die vielen wertvollen Hinweise.

- 1 Inv. 20297 (H: 48,5 cm; Dm Mündung: 17,3 cm): ARV² 1032, 63; G. Pelizzola, *Mostra grafica di Spina nella storia della ceramica greca* (Bologna 1967) 73–77; L. Massei, *Gli askoi a figure rosse nei corredi funerari delle necropoli di Spina* (Mailand 1978) 196; LIMC I (1981) 598 Nr. 180 s.v. *Amazones* (P. Devambez); E. Cuadrado Diaz, *La panoplia iberica de «El Cigarralejo»* (Mula – Murcia 1989) 48 Taf. 6, 3; Alfieri 1993, 19–25; LIMC VII (1994) 298 Nr. 35 s.v. *Penthesileia* (E. Berger); Matheson 1995, 361 Nr. P69; E. Mugione, *Miti della cera-*

mica attica in Occidente (Taranto 2000) 192 Nr. 538; De Meo 2000, 45–66 bes. 51–54.

- 2 Es handelt sich um eine *machaira*, die dem Typus 6 von Cuadrado Diaz entspricht: Cuadrado Diaz a. O. (Anm. 1) 48 Abb. 26.
- 3 Bei den anderen bisher erhaltenen Hydrien des Polygnotos wurden keine Figuren zwischen den horizontalen Henkelansätzen gemalt. Diese Besonderheit findet man allerdings beim Niobiden-Maler, dem «Meister» des Polygnotos (CVA Baltimore, Robinson Collection 2 Taf. 36) sowie bei anderen Malern der Polygnotischen Gruppe (CVA Providence, Museum of the Rhode Island School of Design 1 Taf. 22, 1).
- 4 Zur Ikonographie der Amazone zu Pferd, die gegen einen Griechen kämpft: Muth 2008, 393–399. Zur Interpretation der Hydria des Polygnot in Spina wurde im Rahmen der Tagung von A. Stähli mit Recht auf ikonographische Elemente hingewiesen, die bei Jagdszenen vorkommen: *machaira*, Petasos, Speer und Mantel, die häufig Jäger charakterisieren, kennzeichnen Machaon auf der Hydria. Auf ikonographische Analogien zwischen Jagdbildern und Amazonomachiedarstellungen wies auch Fornasier hin, als er die «Verwendung polyvalenter Bildchiffren» untersuchte: J. Fornasier, *Jagddarstellungen des 6.–4. Jhs. v. Chr.* (Münster 2001) 94–97. Bei der Darstellung auf der Hydria aus Spina ist allerdings aus folgenden Gründen eine Interpretation als Kampfszene vorzuziehen: 1. Zwei Griechen sind mit Schild, Helm und teilweise mit Panzer ausgerüstet 2. Die Darstellung präsentiert zwei sich gegeneinander bewegende Formationen – Amazonen links, Griechen rechts. 3. Die Anwesenheit von Beischriften, die Achill, Machaon und Andromache benennen, deuten m.E. auf eine Amazonomachie hin. 4. *machaira*, Mantel und Petasos gehören nicht nur zur Ikonographie des Jägers, sondern auch zu der des Leichtbewaffneten: s. C. Ellinghaus, *Aristokratische Leitbilder. Demokratische Leitbilder* (Münster 1997) bes. 123f. – Es sind keine weiteren Amazonomachieszenen auf Hydrien des Polygnotos erhalten: De Meo 2000, 53. Zu Polygnotos und seiner Gruppe: C. Isler-Kerényi, *Chronologie und «Synchronologie» attischer Vasenmaler der Parthenonzeit*, in: H.P. Isler – G. Säterle (Hrsg.), *Zur griechischen Kunst, AntK Beih. 9* (Bern 1973) 23–33 bes. 26; M. Robertson, *The Art of Vase Painting in Classical Athens* (Cambridge 1992) 210–214; Matheson 1995; E. Mugione, *Miti della ceramica attica in Occidente* (Taranto 2000) 29–31.
- 5 Muth 2008, 375–393.
- 6 Muth 2008, 382.
- 7 Muth 2008, 389.
- 8 Die Beischrift wurde von Alfieri «Machaon», von Bothmer «Machmon» gelesen. Wenn letztere Lesung korrekt ist, dann muss sie auf einen Fehler zurückgeführt werden. Ein weiterer Fehler ist die Beischrift über die reitende Amazone, die «Andrache» statt «Andromache» lautet: Alfieri 1993, 24 Anm. 7. Zu Machaon: LIMC VIII (1997) 777–780 s.v. *Machaon* (D. Panderimalis – I. Leventi); E. Simon, *Philoktetes. Ein kranker Heros*, in: H. Cancik et al. (Hrsg.), *Geschichte, Tradition, Reflexion 2. Griechische und römische Religion. Festschrift für Martin Hengel zum 70. Geburtstag* (Tübingen 1996) 15–39; C. Benedum, *Der Wundarzt und Heilheros Machaon in Thessalien und Messenien*, in: A. Kyriatsoulis (Hrsg.), *Austausch von Gütern, Ideen und Technologien in der Ägäis und im östlichen Mittelmeer* (Weilheim 2008) 499–506.
- 9 Hom. Il. IV 192–219.
- 10 Apollod. *Epitome* 5, 1. Dazu s. Alfieri 1993, 24.
- 11 Die Beischrift lautet «Andrache»: siehe auch Anm. 8.
- 12 LIMC I (1981) 598 Nr. 180 s.v. *Amazones* (P. Devambez).
- 13 Am Original sind über dieser Figur keine Spuren von einer Beischrift zu sehen. Bei der zweiten Amazone konnte ich sehr schlecht erhaltene Spuren einer Inschrift *kale* erkennen. Aus diesem Grund ist die These von Berger, dass es sich bei der zweiten Amazone um Penthesilea handelt, eher abzulehnen: LIMC VII (1994) 228 Nr. 35 s.v. *Penthesileia* (E. Berger).
- 14 Zu überlegen ist, ob die Beischriften und die damit verbunde-

- nen Inhalte in Zusammenhang mit einer ikonographisch gesehen nicht spezifizierten Amazonomachieszene beim Betrachter einen Überraschungseffekt ausgelöst haben könnten.
- 15 G. Camporeale, *L'amazonomachia in Etruria*, *StEtr* 27, 1959, 107–137; Mavleev 1981.
- 16 Pentasila: Mavleev 1981, 656 Nr. 12. Andromache: Mavleev 1981, 655 Nr. 1.
- 17 Bologna, Mus. Civ. 1074: LIMC VIII (1997) 779 Nr. 7 s. v. Machaon (D. Pandermalis, I. Leventi); CSE Italia 1, Bologna 1 (1981) Nr. 14. London, Brit. Mus. 65.7–12.94: I. Krauskopf, Heroen, Götter und Dämonen auf etruskischen Skarabäen, *Thetis Beih.* 1 (Mannheim 1995) 98 Nr. 397; LIMC VII (1994) 383 Nr. 72 s. v. Philoktetes (M. Pipili); Benedum a. O. (Anm. 8) 505
- 18 E. Diehl, *Die Hydria. Formgeschichte und Verwendung im Kult des Altertums* (Mainz 1964); A. Steiner, *The Alkmene Hydrias and Vase Painting in Late-Sixth-Century Athens*, *Hesperia* 73, 2004, 427–463.
- 19 A. Muggia, *I ruoli sociali a Spina*, in: Harari – Berti 2004, 272–296 bes. 276. Zur Identifikation von Frauen- und Männergräbern in Spina: D. Baldoni (Hrsg.), *Due donne dell'Italia antica. Corredi da Spina e Forentum* (Padua 1993); A. Muggia, *Impronte nella sabbia. Tombe infantili e di adolescenti dalla necropoli di Valle Trebba a Spina* (Florenz 2004) 179. Zur Verbindung der Hydrien aus Spina mit der Frauenwelt: De Meo 2000, 47 f.
- 20 Zu den Beigaben: Massei a. O. (Anm. 1) 195–197. Zum Grabungsbericht s. Alfieri 1993, 19 Anm. 1.
- 21 A. Bottini (Hrsg.), *Una donna di rango a Populonia* (Florenz 1998); A. Romualdi, *La tomba delle hydriai di Meidias*, *Ostraka* 9, 2000, 351–371.
- 22 Zur Ikonographie dieser Hydriai s. auch: A. Shapiro, *Personifications in Greek Art* (Kilchberg 1993) 67f. 117f. 128f. 205f. 233f. A bb. 16.
- 23 Puritani 2009, 250 A.27; 253 A.33.
- 24 Puritani 2009, 124f.
- 25 Spiegel: Mavleev 1981, 657 Nr. 13–17, 19; 658 Nr. 20, 23–25. Cisten: Mavleev 1981, 655 Nr. 4; 656 Nr. 11; 658 Nr. 28. 28a; 659 Nr. 32. 32a; 660 Nr. 42.
- 26 Chiusi, Mus. Arch. o. Inv.: G. Q. Giglioli, *L'arte etrusca* (Mailand 1935) 75 Taf. 405, 3; Mavleev 1981, 660 Nr. 41.
- 27 Dazu s. Bottini 2007. Auch in römischer Zeit ist mindestens ein Sarkophag mit Amazonomachie belegt, der einer Frau gehörte (Arria Maximina). Im 3. Jh. n. Chr. ließen sich auch Ehepaare als Achill und Penthesilea auf Sarkophagen darstellen: D. Grassinger, *Die mythologischen Sarkophage I* (Berlin 1999) 165, 185.
- 28 De Meo 2000; Giuman 2005; Giuman 2006, 236–275; B. Kaeser, *Amazonen sind schöne Frauen*, in: R. Wünsche (Hrsg.), *Starke Frauen*, Ausstellungskatalog München (München 2008) 147–171 bes. 164–168.
- 29 Zur Stellung der Frau in Etrurien: M. Sordi, *La donna etrusca*, in: *Misoginia e maschilismo in Grecia e a Roma* (Genua 1981) 49–67; A. Rallo, *Le donne in Etruria* (Rom 1989); I. Wehgartner, *Bemerkungen zum Bild der Frau in der etruskischen Kunst*, in: H. Heres – M. Kunze (Hrsg.), *Die Welt der Etrusker. Internationales Kolloquium 24.–26. Oktober 1988 in Berlin* (Berlin 1990) 53–58; P. Amman, *Die Etruskerin* (Wien 2009).
- 30 Massei a. O. (Anm. 20) 196f.
- 31 Zur Datierung des Grabes: Massei a. O. (Anm. 20) 197.
- 32 Zur These, dass etruskische Frauen aus vornehmen Familien lesen konnten: A. Rallo, *Fonti*, in: A. Rallo (Hrsg.), *Le donne in Etruria* (Rom 1989) 23f.
- 33 F.-H. Massa-Pairault, *Iconologia e politica nell'Italia antica* (Mailand 1992) 126–133; Massa-Pairault 1992; Menichetti 1995; van der Meer 2004, 33–39; Bottini 2007; F.-H. Massa-Pairault, *Gnomon* 79, 2007, 452–456.
- 34 van der Meer 2004, 33–39 bes. 38.
- 35 Menichetti 1995, 51f. Die Amazonendarstellungen auf den Pränestinischen Cisten wurden auch von Menichetti mit der *virtus* in Verbindung gebracht, allerdings nicht in Zusammenhang mit einer «positiven» Konnotation der Amazonen, sondern allgemein als Hinweis auf die Welt des Krieges: Menichetti 1995, 112.
- 36 W.B. Tyrrell, *Amazons* (Baltimore 1984); Fornasier 2007, 32; Giuman 2005; J.H. Blok, *The Early Amazons* (Leiden 1995).
- 37 Giuman 2005; Giuman 2006, 237–259. T. Hölscher, *Feindwelten – Glückswelten: Perser, Kentauren*, in: T. Hölscher (Hrsg.), *Gegenwelten zu den Kulturen Griechenlands und Roms in der Antike und Amazonen* (München 2000) 287–320. Von I. Wehgartner wurde in der Diskussion zu Recht darauf hingewiesen, dass die «Positivität» der Amazonen – gerade in Bezug auf die Frauenwelt – auch in Griechenland eine Rolle spielte. Dazu s. Kaeser a. O. (Anm. 28) 164–168.
- 38 Volterra, Museo Guarnacci MG 120: van der Meer 2004, 39 Abb. 17; M. Bonamici, *Lo stamnos di Vienna 448: una proposta di lettura*, *Prospettiva* 89/90, 1998, 2–15 bes. 11 Anm. 87 Abb. 15–17. Auch in der römischen Zeit wurden verstorbene Frauen mit Amazonen verglichen. Es sei hier an das Epitaph der *liberta* Marcia Elice aus dem 2./3. Jh. n. Chr. erinnert, deren Schönheit mit der einer Amazone (Penthesilea) verglichen wurde: G. Arrigoni, *Pentesilea e Marcia Elice. La bellezza dell'amazzone come ricordo d'amore*, *ArchCl* 33, 1981, 253–272. In der römischen Zeit wurden Roma und Virtus als Amazone dargestellt: van der Meer 2004, 39. Zu Roma als Amazone: G. Arrigoni, *Amazzoni alla romana*, *Rivista Storica Italiana* 96, 1984, 870–919 bes. 883–887.
- 39 Mavleev 1981, 657 Nr. 19–20; CSE Great Britain 1, British Museum 1 (2001) Nr. 22. Ein ähnliches Motiv kommt auch auf einer Pränestinischer Bronzeciste vor: Menichetti 1995, 111 Nr. 43 Taf. 40b.
- 40 G. Colonna, *Pelagosa, Diomede e le rotte dell'Adriatico*, *ArchCl* 50, 1998, 363–378 mit weiterer Literatur. Bei der Benennung «Diomedes» bin ich nicht derselben Meinung wie Pfister-Roesgen, die hier einen Irrtum des Graveurs vermutet: G. Pfister-Rösigen, *Die etruskischen Spiegel des 5. Jhs. v. Chr.* (Frankfurt 1975) 151. Der Name des Diomedes kommt nämlich nicht ein, sondern mindestens zweimal bei demselben Bildthema vor.
- 41 P. Zazoff, *Etruskische Skarabäen* (Mainz 1968) 46 Nr. 48 Taf. 15,48; Mavleev 1981, 657 Nr. 18.
- 42 Mavleev 1981, 656 Nr. 11.
- 43 Massa-Pairault 1992, 111; Menichetti 1995, 22f.
- 44 Der Aspekt des vorzeitigen Todes wurde zu Recht von F.-H. Massa-Pairault in der Diskussion betont.
- 45 Mavleev 1981, 658 Nr. 21. Nur auf den ersten Blick scheinen Darstellungen der Amazonomachie mit Herakles auf pränestinischen Cisten und Spiegeln die These der Existenz dieses positiven Aspektes des Amazonenmythos in Etrurien zu widerlegen. Bei diesen Darstellungen des Herakles, die den Held mit hochgeschwungener Keule beim Bekämpfen einer bereits gefallenen Amazone zeigen, steht m.E. nicht die Niederlage der Amazone, sondern die unübertroffene Kraft des Herakles im Mittelpunkt, der in Etrurien besonders beliebt war (s. z. B. Menichetti 1995, Abb. 74b 75 Taf. 40–41; Mavleev 1981, 657 Nr. 13–14). Dafür spricht die Darstellung des Acheloooskopfes als *episema* auf dem Schild der Amazone, der den Erfolg bereits abgeschlossener Taten des Helden betont. Ein noch wichtigerer Aspekt ist – gerade in Zusammenhang mit Spiegeln und Cisten – die Verbindung mit dem Thema der Liebe. Der Zweikampf zwischen Herakles und einer Amazone hat wahrscheinlich an den Zweikampf zwischen dem Heros und Hippolyte erinnert, dessen erotische Konnotation bereits dargelegt wurde: Giuman 2005, 89–102.
- 46 van der Meer 2004, 35. Zu diesem Kelchkrater siehe auch Mavleev 1981, 656 Nr. 12; M. Cristofani, *La ceramica a figure rosse*, in: M. Martelli (Hrsg.), *La ceramica degli Etruschi* (Novara 1987) 327 Nr. 174.
- 47 Menichetti 1994, 131.
- 48 Dazu und zum möglichen eschatologischen Charakter des Amazonen-Thema in Etrurien: Mavleev 1981, 662.

- 49 Fornasier 2007, 59f.; Puritani 2009, 129f. mit weiterer Literatur.
 50 Hdt. IX, 26–27.
 51 Paus. 1,2,1.
 52 Darstellungen des Theseus in Etrurien sind relativ selten: Puritani 2009, 130 mit weiterer Literatur.
 53 Es handelt sich allerdings nicht einfach um den mangelnden Bezug Etruriens zu den Perserkriegen (contra: G. Camporeale, *L'amazzonomachia in Etruria*, *StÉtr* 27, 1959, 107–137): siehe auch Puritani 2009, 209, 129.
 54 Der Hellenisierungsgrad der Etrusker von Spina war besonders hoch (auf diesen Aspekt wies zu Recht M. Langner in der Diskussion hin). Obwohl zwischen der Rezeption attischer Amazonenbilder in Spina und in anderen etruskischen Städten aus historischen Gründen differenziert werden muss, lassen sich genaue Unterschiede mangels etruskischer Amazonendarstellungen aus Spina nicht fassen.
- 55 E. Benelli, *La documentazione epigrafica spinetica*, in: Harari – Berti 2004, 252–269. Dazu siehe auch M.-L. Haack, *Grécité réelle et grécité fantasmée à Spina et à Adria*, in: *Écritures, cultures, sociétés dans les nécropoles d'Italie ancienne* (Paris 2009) 45–62.
 56 Dazu siehe zuletzt: Harari – Berti 2004.
 57 M. Harari, *Gli Etruschi del Po* (Pavia 2000) 19f.
 58 J. Fornasier, *Amazonen. Frauen, Kämpferinnen und Städtegründerinnen* (Mainz 2007) 32.
 59 Es ist möglich, dass die Bilder auf den betrachteten Gefäßen aus Spina auch eine Assoziation mit Artumes wachgerufen haben. Zur Verbindung zwischen Amazonen und Artemis: Kaeser a. O. (Anm. 28) 165; Puritani 2009, 169–170.

L'Attique et ses héros vus de l'Étrurie. Quelques exemples

Françoise-Hélène Massa-Pairault

La perception des héros athéniens en Étrurie et les modes de réception des codes imagés transmis par les vases attiques constituent maints problèmes, difficiles à résoudre, mais qui méritent d'être clairement posés. En termes de clientèle et de marché, la connaissance réciproque est plus profonde qu'il n'y paraît au premier abord.¹ Et, en termes religieux et politiques, on ne peut manquer de rappeler l'existence des trésors de Caere et de Spina à Delphes où l'Étrurie peut connaître les fondations alcméonides et le Trésor des Athéniens. Delphes et les Jeux Pythiques, par exemple, sont impliqués par la présence à Vulci d'un *unicum* d'Euthymides, un *psykter* célébrant l'athlète crotoniate Phayllos, vainqueur à ces jeux (fig. 1) et comparé à Thésée terrassant Klytos² (fig. 2). L'Acropole d'Athènes reçoit en don votif un trépied de Vulci, indice probable d'un rapport exceptionnel.³



Fig. 1 *Psykter* à figures rouges provenant de Vulci (face B).
Turin, Musée archéologique 4123.



Fig. 2 Le même (face A).

Livres et congrès récents ont mis en évidence l'importance des contextes, de cité ou d'emporium, de sanctuaire ou de tombe, dans l'analyse des représentations sociales et mentales permettant la communication entre deux mondes différents.⁴ Même dans les cas les plus difficiles concernant les contextes funéraires disparus, nous ne sommes pas totalement démunis, puisque les progrès de l'archéologie permettent de nous faire une idée des rituels et de la façon dont les vases attiques y sont utilisés; parfois transformés en cinéraires,⁵ parfois appartenant au service du banquet, parfois encore relevant des deux cas, comme la *kylix* de la tombe 18 C de Valle Pega, renversée sur le cratère, contenant les cendres du défunt.⁶ Nous commençons à avoir une connaissance suffisante des typologies possibles du mobilier funéraire: ainsi une tombe contient presque toujours un vase (et souvent une forme de vase: comme l'amphore, le *stamnos* ou le cratère) portant l'accent principal des significations impliquées dans le rituel; elle peut comprendre plusieurs vases dont les significations se redoublent ou se dédoublent ou se combinent pour former une sorte de programme de représentation: citons entre autre exemples la tombe dite de Brygos à Capoue⁷ ou celle des hydries de Meidias à Populonia.⁸ La présence de certains vases revêt une signification particulière telle une série exceptionnelle d'amphores à pointes parvenues en Étrurie.⁹ La *kylix* est la forme par excellence de la communication sociale, avec les hommes ou avec les dieux. Du rituel grec du *castoreion*, de la coupe de vin dédiée aux Dioscures, on peut bien passer sans hiatus aux images de la tombe du Baron à Tarquinia¹⁰ et à la dédicace de *Venel Atelina*, funéraire et héroïsante, aux *tinas kliniaras*, aux fils de Zeus, inscrite sur une coupe d'Oltos à Tarquinia.¹¹

Pourquoi isoler alors dans l'immense répertoire iconographique de la céramique attique familier aux Étrusques les images se rapportant aux héros d'Athènes? Sans doute en raison de l'intérêt exceptionnel qu'a suscité l'aventure crétoise et délienne de Thésée et du rôle paradigmatique qu'elle a joué comme métaphore d'un rituel d'initiation royal pour les *principes* orientalisants: les images de l'oinochoè de Tragliatella¹² ou celles de l'hydrie

de la Polledrara de Vulci nous le rappellent.¹³ Or, l'intérêt suscité par la figure de Thésée, comme parangon de la figure royale, ne se dément pas au moment de la floraison des tyrannies et de la culture aristocratique qui l'imprègne, de Cypsélos à Pisistrate, des Bacchiades aux Tarquins. Un intérêt qui se mesure à la présence de chefs d'oeuvre comme le cratère François, signé par Kleitias et Ergotimos, parvenu à Chiusi ou encore la *band-cup* signée par Glaukytes et Archikles, parvenue à Vulci. Des images, mais aussi des noms inscrits qui ne sont sans doute pas destinés à des analphabètes mais à un milieu social exaltant le caractère sacré de l'écriture et le pouvoir dérivant de son utilisation. Des noms, mais pas n'importe quels noms, qui renvoient sur le Vase François, comme l'a souligné M. Torelli, aux grandes *gene* attiques,¹⁴ sur la coupe de Glaukytes, à Solon.¹⁵

Comment la signification de Thésée et des héros d'Athènes est-elle perçue en Étrurie au moment où, de la *Théséide* aux Hymnes de Bacchylide, de Clisthène à Périclès en passant par Cimon, ces derniers deviennent encore plus étroitement liés aux rituels de la *polis* et de la démocratie, au moment où l'imagerie des vases attiques prend en compte nombre de ces nouveaux aspects?¹⁶ La plupart des études comme celles d'Allan Shapiro, Jennifer Neils, Uta Kron, ont abordé le problème des héros attiques du point de vue grec, athénien.¹⁷ Il s'agit à présent de restituer à certaines de ces images leur force dialectique dans leur milieu de destination, l'Étrurie. Nous traiterons principalement, quoique de façon incomplète, Thésée et Érichthonios.

Entre la fin du VI^e et la fin du V^e siècle les statistiques sont relativement faciles à établir: de Chachrylion au Peintre de Codros, se trouvent uniquement en Étrurie des *kylikes* offrant le cycle complet des exploits de Thésée dont 5 provenant de Vulci,¹⁸ 1 de Cerveteri signée d'Euphronios,¹⁹ 1 de Volsinii,²⁰ 1 de Spina du Peintre de Penthésilée,²¹ 2 de Tarquinia²² et une de Chiusi,²³ pour ne pas parler de provenances plus génériques intitulées «Étrurie»; les *kylikes* sont aussi nombreuses à représenter un seul ou deux *athla* de Thésée, comme la lutte contre Skiron (1 provenant de Vulci et de Ouris,²⁴ 1 de Chiusi,²⁵ 1 de Capoue,²⁶ 1 autre encore d'Étrurie²⁷) ou contre Sinis (une *kylix* et un canthare, tous deux provenant de Vulci et du Peintre de Penthésilée²⁸), contre Prokrustes²⁹ ou le Taureau de Marathon.³⁰

De ce premier sondage statistique basé sur les listes du LIMC, on pourrait inférer que les exploits de Thésée célébrés dans les rites et usages symposiaques en Grèce sont pleinement adoptés comme tels en Étrurie. Symptomatique est à cet égard un *unicum* comme le cratère à volutes G 194 du Louvre dont les anses étaient ornées d'un cycle d'exploits de Thésée (fig. 3). Ce qui attire dans ces images c'est d'abord, probablement, la nouveauté de leur langage visant à la description de figures de lutte athlétique, de



Fig. 3 Anse de cratère à volutes à figures rouges provenant d'Italie. Paris, Musée du Louvre G 194.

jeux de la palestre ritualisés, le caractère initiatique du parcours d'un jeune homme, et caractérisé comme tel, qui traverse une série de territoires et d'épreuves de Trézène à Athènes pour se conclure par un accueil victorieux dans la maison paternelle et une consécration divine au fond de la mer. Le vieux ritualisme archaïque du *geranos*, essentiel dans les représentations antérieures, n'est en général plus au centre de la représentation choisie³¹ et le parcours concerne bien toujours la transition de l'adolescence à l'âge adulte et la confirmation d'une descendance d'origine royale. Ce qui intéresse en premier lieu l'interlocuteur étrusque est l'histoire en tant que telle d'un *genos*, d'un élément du grand jeu aristocratique dans la *polis*.

Nous en avons la preuve avec les scarabées étrusques qui offrent la figure de Thésée au moment où il découvre l'épée et les sandales,³² ou encore, selon notre interprétation, se prépare à plonger au fond de la mer.³³ Nous en avons l'écho dans les représentations des tombes de Tarquinia: dans la tombe de la Scrofa Nera, où l'exploit de Thésée contre la Truie de Crommyo est le point de référence implicite de l'exploit cynégétique chanté par la jeune *puella* de la maison;³⁴ dans la tombe Querciola I où le combat contre Skiron inspire l'un des motifs des fresques.³⁵

L'importance revêtue par Thésée dans les rites conviviaux justifie aussi son adoption comme figure de référence du statut héroïque obtenu après le rite funéraire: en témoignent les vases adoptés à ces fins, comme le stamnos du Peintre de Cléophradès ou celui du Peintre de Copenhague provenant de Vulci et représentant l'exploit contre Prokrustes,³⁶ comme le cratère à volutes G. 194 du Louvre, précité,³⁷ le cratère à colonnettes du Peintre de l'amphore de Munich trouvé à Fratte di Salerno-Marcina,³⁸ ou le cratère en calice de Chiusi représentant les épisodes de Prokrustes et de la truie de Crommyo.³⁹

Cependant deux thèmes en particulier nous semblent importants dans la mesure où ils offrent prise à une lecture à travers les catégories du triomphe étrusque: l'accueil de Thésée dans le palais paternel et/ou la demeure sous-marine de Poseidon; la capture du taureau de Marathon.

Le fond de la coupe d'Euphronios⁴⁰ représentant Thésée entre son père divin et la déesse Amphitrite est encore empreint de merveilleux épique mais si nous considérons les œuvres du Peintre de Syleus ou du Peintre d'Oinanthe, ou encore celles du Peintre de Triptolème ou de Copenhague, contemporaines de l'expérience politique cimoniaise à Athènes, nous disposerons de schémas iconographiques pouvant être lus comme l'*adventus* héroïque du fils retournant triomphant chez ses parents, le tout dans une atmosphère de vertu teintée de civisme et dans un cadre marqué par des réalités ancestrales, territoriales et divines. C'est le cas de l'amphore du Peintre d'Oinanthe provenant de Vulci où nous voyons Thésée accueilli par Aigeus, tandis qu'Aithra prépare la couronne triomphale⁴¹ ou encore de l'hydrie (toujours à Vulci) du Peintre de Syleus où Aithra se valorise comme mère devant Poseidon:⁴² héroïsation ici au féminin, comme le suggère la forme de l'hydrie.

Nous réexaminerons la scène de la capture du Taureau de Marathon en revenant sur la scène de l'amphore à pointe du Peintre de Syleus provenant de la tombe François, soit d'un contexte que l'on pourrait qualifier de centre même de la pensée gentilice en Étrurie⁴³ (fig. 4). Sans reprendre l'analyse du programme iconographique de l'amphore,⁴⁴ nous considérons à la suite d'U. Kron, le caractère unique de la version de la capture du taureau qui ne se fait pas en présence du père du héros, Aigeus, mais du vieillard *Panèidon*, probablement Pandion, et d'un jeune héros assis sur un rocher et portant un sceptre.⁴⁵ La scène est insolite au point qu'U. Kron a proposé d'identifier le jeune homme à Érechtheus et de considérer Pandion comme une erreur pour Cécrops. Or, l'amphore de la Tombe François nous conduit bien sur l'Acropole où, selon certaines versions du mythe, fut sacrifié le Taureau,⁴⁶ mais Pandion peut s'y justifier car il y reçoit un culte⁴⁷ et le jeune homme anonyme est bien sans doute Érechtheus, mais, à notre avis, sous la forme du jeune protégé d'Athèna, fils de l'Acropole, soit Érichthonios



Fig. 4 Épaule (A) de l'amphore à pointe à figures rouges provenant de la Tombe François (Vulci). Bruxelles, Musées Royaux d'Art et d'Histoire R 303.

sous la forme d'un adolescent. Vertus civiques et héroïques au regard des ancêtres (Pandion⁴⁸) et dans un contexte arcan (l'Acropole) qui par la vertu d'Athèna produit la fleur de la jeunesse,⁴⁹ voilà ce que l'Étrurie retient de ce type de scènes.

L'amphore de la tombe François, comme les autres vases d'époque cimoniaise parvenus en Étrurie, nous permettent aussi de mesurer le renouvellement iconographique des deux thèmes de Pélée et de Thésée déjà en corrélation sur le cratère François et leur effet d'exaltation des valeurs de *pathos* et d'*ethos*: sur l'amphore à pointe du Peintre de Copenhague publiée par C. Isler-Kerenyi,⁵⁰ le rapport mère-fils est exalté dans la scène de Thétis consolant Achille, comme le rapport père-fils et l'accueil de Thésée dans sa famille divine au fond de la mer, le tout dans une atmosphère de transparence entre vertus privées et publiques, entre qualités familiales et aptitudes héroïques.

Il s'agit d'une leçon, me semble-t-il, que l'Étrurie reçoit pour la transformer au IV^e siècle dans sa propre imagerie dans les scènes d'*adventus* triomphaux des fresques des tombes mettant en scène les membres de la famille,⁵¹ comme elle reçoit aussi certains aspects ésotériques de ces scènes. Ainsi quand le Peintre de Triptolème représente sciemment sur une *pelikè* parvenue à Orvieto⁵² d'un côté Triptolème trônant et exécutant la libation de son départ, promu par les déesses (fig. 5), de l'autre l'accueil triomphal et royal de Thésée au fond de la mer où le héros trônant et triomphant est couronné par Amphitrite, comme s'il était un initié d'Éleusis (fig. 6).

Mais Orvieto-Volsinii nous offre la scène la plus riche de sens impliquant Thésée avec le cratère en calice du Peintre des Niobides parvenu au Louvre.⁵³ Sans reprendre la riche discussion suscitée par les scènes du cratère, je résumerais ainsi ma position: 1) le héros couché au centre de la scène est bien Thésée et proche de lui assis Peirithoos, comme l'avait déjà analysé E. Simon;⁵⁴ 2) la



Fig. 5 Pelikè à figures rouges provenant d'Orvieto-Volsinii, œuvre du Peintre de Triptolème (face A). Copenhague, Ny Carlsberg Glyptotek 2695.



Fig. 6 La même (face B).

meilleure hypothèse explicative de la scène a été donnée par Janet Harrison et enrichie par Martine Denoyelle:⁵⁵ il s'agit de la réunion dans le sanctuaire d'Héraclès à Marathon des chefs de l'armée grecque délibérant de l'opportunité ou non d'affronter les Perses; 3) dans le détail, certaines identifications de héros proposées par J. Harrison sont sans doute à revoir, mais il faut d'abord comprendre les signes et les indications gestuelles permettant de saisir la dialectique entre les personnages, personnages du temps présent et du temps passé, héros de *phylai* et divinités; 4) est représenté le moment où finit l'attente de la délibération: la main tendue vers le casque dont il va se coiffer, le stratège Callimachos, en présence de Miltiade qui attend légèrement courbé et déjà prêt, décide que les Grecs affronteront leurs adversaires. Alors, à cette annonce, voici que Thésée commence à se relever du sol maternel, reprend vie et ses lances sont pointées en direction de Miltiade sur lequel convergent le regard décidé d'Héraclès et celui, plus méditatif, d'Athèna (fig. 7). La délibération des hommes crée une transparence entre le présent et le passé dont le lieu est la terre de la démocratie dont Thésée se relève.

Implications immenses de cette scène où justement l'on a reconnu l'écho de la grande peinture de Polygnote ou de Micon à la *stoa poikilè* ou au Théséion. Mais comment le destinataire volsinien du vase la comprenait-il au moment où la production du Peintre des Niobides, de Vulci à Volsinii, est l'un des grands vecteurs de la propagande cimonienne du côté de la mer tyrrhénienne (pour ne pas parler de l'Adriatique)?

Sans prétendre résoudre une question destinée peut-être à rester insoluble, nous remarquerons cependant que

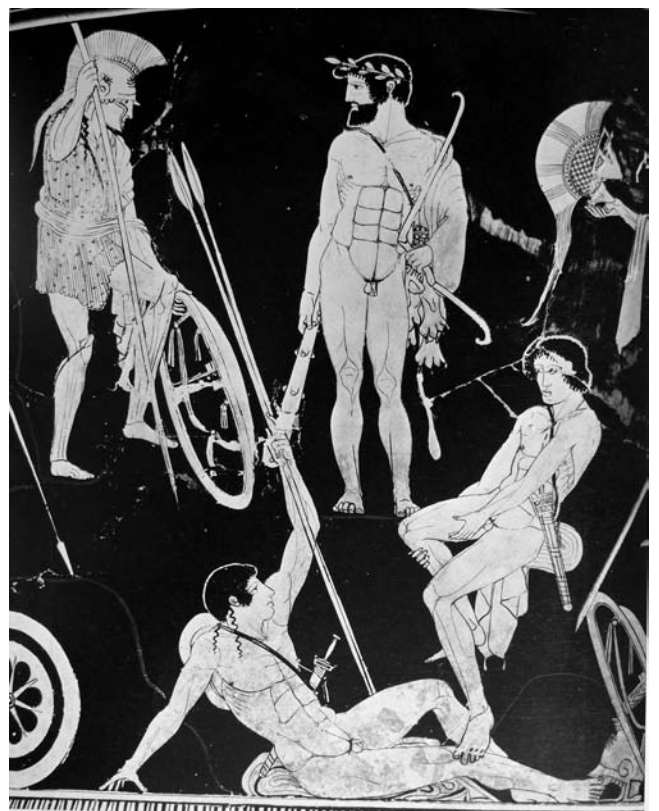


Fig. 7 Cratère en calice à figures rouges provenant d'Orvieto-Volsinii, œuvre du Peintre des Niobides (détail de la face A). Paris, Musée du Louvre G 341.

Volsinii est le centre fédéral politique et religieux de l'Étrurie et qu'une commission spéciale pour un personnage qui aurait occupé une fonction d'importance politique dans la cité ou au *fanum Voltumnae* n'est pas à ex-

clure a priori. La présence d'un tel *unicum* et la question de la signification politique du vase pour son destinataire étrusque ne me paraissent donc pas devoir se résoudre par un simple *non liquet*.

La même densité de signification est à attribuer aux images des héros de l'Acropole (Érechtheus/Érichthonios, Cécrops et les Aglaurides) parvenues en Étrurie.

De nouveau des héros, on ne peut plus autochtones et immémoriaux d'Athènes, dont les images apparaissent précisément sur des loutrophores, des *choes* ou des coupes provenant des dépôts votifs de l'Acropole,⁵⁶ trouvent le chemin de l'Étrurie et ce dès le début du V^e siècle.

Il faut rapprocher, par exemple, en raison de leur contemporanéité et de leur conception artisanale, les fragments d'une coupe du Peintre de Brygos des dépôts de l'Acropole, d'une autre coupe, exceptionnelle, du Peintre de Castelgiorgio parvenue à Vulci et actuellement à Francfort.⁵⁷ Sur la face A, s'accomplit la fuite d'Aglauros et Hersé devant le serpent d'Érichthonios en présence de Pandrosos, Cécrops, et Érysichthon, dans le palais; sur la face B, le départ de Triptolème dans le palais de Kéléos, tandis qu'Eumolpos, vêtu comme un jeune hoplite, prend congé. Le fond de la coupe représente la rencontre amoureuse entre Poseidon et Chionè, fille de Boreas et Oreithyie qui deviendra ainsi mère d'Eumolpos. Les riches implications mythologiques des légendes représentées me paraissent susceptibles d'avoir constitué du sens pour le destinataire étrusque: certes, la suggestion de la hiérogamie dans le tondo; mais aussi la rencontre de deux scènes de mystères: la première décrivant un prodige, celui du serpent, qui est de toute façon lié, dans la mentalité étrusque et romaine, au pouvoir générateur et au destin de la famille,⁵⁸ de la *gens* (en témoignent aussi les prodiges du serpent dans le cas de la maison des Tarquins⁵⁹); la seconde relative à un rituel de *profectio* qui comporte un double accent: d'une part le char merveilleux du futur triomphe de Triptolème, triomphe sûrement lu comme ésotérique et arcané, piloté par les déesses du destin des semences que sont Déméter et Perséphonè; d'autre part le congé de l'hoplite Eumolpos dans le palais paternel, entouré de personnifications nocturnes de mystères (Hécate, Eleusis?) et d'une déesse ailée (sans doute une Niké) qui est l'intermédiaire entre l'hoplite et sa mère, tendant également une coupe. Le merveilleux, l'arcané, le familial, le sens même de l'hoplitisme peuvent parfaitement être reconnus comme tels. Cette coupe témoigne du même degré d'hellénisation que le célèbre rhyton de Sotades dans la tombe de Capoue dite de Brygos.⁶⁰

Mais la scène la plus récente et qui aura le plus d'impact en Étrurie trouve une représentation consolidée à partir de l'époque cimonienne: soit le geste de Gè confiant l'enfant Érichthonios à Athèna en présence d'Héphaïstos, mais aussi parfois de Zeus. À Athènes, la scène semble



Fig. 8 *Stamnos à figures rouges* provenant de Vulci attribué à un peintre proche d'Hermonax (face A). Munich, Staatliche Antikensammlungen 2413.

surtout documentée dans la seconde moitié du V^e siècle par les loutrophores de l'Acropole témoins d'actes de dévotion sûrement en rapport avec les mariages de familles éminentes.⁶¹ Mais nous la trouvons également sur des lécythes funéraires tant à Sélinonte qu'à Épidaure⁶² ou encore sur des *pelikai* tant à Athènes qu'à Gela.⁶³

C'est dans le cadre du rite funéraire et de l'héroïsation que nous devons considérer un certain nombre de vases en Étrurie, dont la rareté montre aussi qu'il s'agit de cas exceptionnels, comme une hydrie du Peintre d'Oinanthe ou de son atelier⁶⁴ en rapport avec l'héroïsation d'une femme de Chiusi ou peut-être plutôt de Vulci (comme pense Beazley) et surtout le stamnos de Munich du cercle d'Hermonax provenant de Vulci.⁶⁵ Les scènes de la face A (avec la remise de l'enfant Érichthonios à Athèna) (fig. 8) et de la face B (avec la libation de Zeus en présence d'une Niké dans un décor d'amours musiciens définissables comme Pothos et Himeros) sont en corrélation l'une avec l'autre. Ces images sont la source première des scènes que l'Étrurie se plaira à concevoir au IV^e siècle comme la présentation à *Timia-Zeus* d'enfants merveilleux.⁶⁶

Mais les scènes de la naissance d'Érichthonios nous semblent aussi particulièrement liées à la diffusion de la propagande athénienne en Occident et accompagner des projets politiques qui, après Cimon, connaissent encore deux moments forts, le premier avec Périclès et le second avec l'expédition de Sicile.

La *kylix* du Peintre de Codros provenant de Tarquinia⁶⁷ correspond au moment de Périclès mais ne doit pas être lue indépendamment des autres *kylikes* du même peintre parvenues en Étrurie (fig. 9). La naissance d'Érichthonios est certes encadrée par les héros canoniques, mais ils se trouvent comme assistés sur la face B de



Fig. 9 Kylix à figures rouges provenant de Tarquinia, œuvre du Peintre de Kodros (A). Berlin, Antikensammlung F 2537.

la kylix par des personnages comme Érechtheus, Pallas, Aigeus, qui sont inclus dans le récit parce qu'ils représentent la démocratie avec son coefficient de héros de *phylai* ou d'entités territoriales. On en dira autant de deux autres *kylikes* du Peintre de Codros parvenues à Vulci: la première où le départ de Thésée, sur la face A, s'accomplit en contrepoint à celui des héros Ajax et Ménestheus, sur la face B. Ajax prend congé en présence de Lykos, éponyme du Lykeion, et Ménestheus n'est pas confronté à la mère, mais à la personnification du dème de Mélitè (toutes réalités territoriales en connexion avec les Philaïdes),⁶⁸ la seconde dont le tondo représente la scène de consultation de l'oracle de Delphes par Aigeus qui significativement s'adresse au trépied de Thémis, la première épouse de Zeus et la maîtresse des lois et usages sociaux.⁶⁹

Ces *kylikes* nous font penser à une possible utilisation première dans une réunion conviviale dont il n'est pas exclu qu'elle se situe au niveau d'une ambassade ou d'un contact de type diplomatique. À la même catégorie de vases donnant poids à la représentation de catégories civiques et territoriales semble appartenir la *pelike* de Tokio datable vers 450–440, montrant Akamas et Démophon futurs oecistes en présence de Phaléros et Dosippos:⁷⁰ elle peut être considérée, comme l'a souligné A. Mele, comme un possible témoin de la politique d'Athènes à Naples au moment de l'amiral Diotime.⁷¹

Or, si la présence en Étrurie de l'imagerie d'Érichthonios peut témoigner semblablement de l'existence de rapports politiques avec Athènes qui se concrétiseront au moment de l'expédition de Sicile par l'envoi de navires, la naissance d'Érichthonios en soi est signifiante du point de vue de la mentalité religieuse étrusque qui ne la reçoit pas passivement.

Nous l'avons vu dans le cas de l'hydrie de Londres ou du stamnos de Munich qui entrent dans un rituel d'héroïsation de la *gens*: l'imagerie du mythe d'Érichthonios représente en effet adéquatement cette institution sociale dans son pouvoir de génération ou de maternité. Les mêmes motifs peuvent justifier le choix de la scène offerte par le cratère en calice du Peintre de Talos parvenu à Chiusi⁷² qui a pour frères ceux du Peintre de Cécrops parvenu en Sicile⁷³ et celui sans provenance du Peintre de Nicias à Richmond,⁷⁴ objet de récentes études.⁷⁵

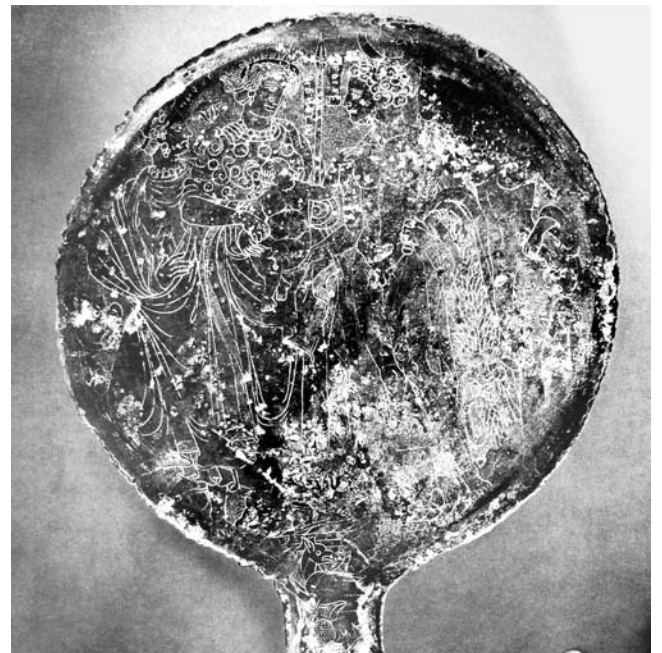


Fig. 10 Miroir étrusque (provenance inconnue). Berlin, Antikensammlung.

Or nous pouvons comprendre ultérieurement dans quel sens Érichthonios a été adopté en Étrurie et transformé à travers les structures de sa mentalité religieuse. Car la même aristocratie qui était en contact avec Athènes au V^e siècle continue au IV^e siècle à en utiliser les idoles et les symboles, tels Hippothoon sur des bulles de Vulci destinées à marquer les mariages et les naissances des grandes familles,⁷⁶ telles ces images de Minerve courotrophe dont la signification n'est plus appliquée à l'Acropole d'Athènes mais aux mystères de la génération et de la divination dans l'atrium des maisons gentilices comme au centre religieux de la cité⁷⁷ (fig. 10).

La preuve que les Étrusques ont compris la nouveauté des héros de l'Attique est qu'ils ont su en transposer et en transformer les significations dans leur propre monde social, religieux et politique.

CREDITS PHOTOGRAPHIQUES

- Fig. 1 Cliché d'après CVA Torino (2), 4 fig. 2.
 Fig. 2 Cliché d'après CVA Torino (2), 3 fig. 1.
 Fig. 3 Cliché d'après CVA Louvre (3), pl. 22.
 Fig. 4 Cliché d'après CVA Bruxelles (1), pl. 9 a.
 Fig. 5 Cliché d'après E. R. Knauer, Ein Skyphos des Triptolemosmalers, BWPr 125 (1973) fig. 19.
 Fig. 6 Cliché d'après E. R. Knauer, *ibid.*, fig. 20.
 Fig. 7 Cliché d'après P. Arias – M. Hirmer, A History of Greek Vase Painting (Londres 1962) fig. 174.
 Fig. 8 Cliché d'après K. Schefold, Die Göttersage in der klassischen und hellenistischen Kunst (Munich 1981) 53 fig. 63.
 Fig. 9 Cliché d'après Schefold, *ibid.*, 54 fig. 65.
 Fig. 10 Cliché d'après R. Herbig, Götter und Dämonen der Etrusker (Mayence 1965) pl. 46.

NOTES

- 1 J. De La Genière (éd.), Les clients de la céramique grecque. Actes du colloque de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres, Paris 30–31 janvier 2004, CVA France, Cahiers 1 (Paris 2006).
- 2 CVA Torino 2 III I pl. 1. 2; St. Drougou, Der attische Psykter (Würzburg 1955) 92–93, pl. 12; LIMC VII (1994) 935 n° 172 s. v. Theseus (J. Neils).
- 3 P. J. Riis, Vulcentia vetustiora. A Study of Archaic Vulcian Bronzes (Copenhagen 1998) 64 fig. 60 a. b.; G. Colonna, Il santuario di Pyrgi dalle origini mitistoriche agli altorilievi dei Sette e di Leucotea, ScAnt 10, 2000, 251–336; 288 notes 138. 139 fig. 26.
- 4 A. Maggiani (con F. Curti, M. P. Baglione e G. Colonna), Vasi attici figurati con dediche a divinità etrusche, RdA suppl. 18 (Roma 1997); F. Giudice – R. Panvini (éds.), Il Greco, il Barbaro e la ceramica attica. Immaginario del diverso, processi di scambio e autorappresentazione degli indigeni. Atti del Convegno internazionale di Studi, Catania, Caltanissetta, Gela, Camarina, Vittoria, Siracusa, 14–19 maggio 2001 (Roma 2003–2007); C. Reusser, Vasen für Etrurien. Verbreitung und Funktionen attischer Keramik im Etrurien des 5. und 6. Jahrhunderts vor Christus (Zürich 2002); M. Bentz – C. Reusser (éds.), Attische Vasen in etruskischem Kontext. Funde aus Häusern und Heiligtümern, CVA Deutschland, Beih. 2 (München 2004); S. Fortunelli – C. Masseria (éds.), Ceramica attica da santuari della Grecia, della Ionia e dell'Italia. Atti del Convegno Internazionale, Perugia 14–17 marzo 2007 (Venosa 2009).

- 5 Voir par exemple le dispositif funéraire de la Tombe des Lionnes: F.-H. Massa-Pairault, La Tombe des Lionnes à Tarquinia. Emporion, cultes et société, StEtr 64, 2000, 43–70.
- 6 N. Alfieri, Scritti minori 1. Spina e la ceramica attica (Rome 1994) 69–71; N. Camerin in: F. Berti – P. G. Guzzo (éds.), Spina. Storia di una città tra Greci ed Etruschi. Catalogo della Mostra. Ferrara Castello Estense 26 settembre 1993–15 maggio 1994 (Ferrara 1993) 783 fig. 52. 61. 62; J. De La Genière, Clients, potiers et peintres, in: supra (note 1) 13 et note 47.
- 7 L. Cerchiai, Capua. Il caso della tomba di Brygos, Ostraka 6, 1997, 129–134; S. Batino, Ancora qualche considerazione sulla tomba di Brygos, in: I. Colpo – I. Favaretto – F. Ghedini (éds.), Iconografia 2001. Studi sull'immagine. Atti del Convegno, Padova 30 maggio–1 giugno 2001 (Padova 2002) 79–80.
- 8 A. Romualdi, La tomba delle hydriai di Meidias, Ostraka 9, 2000, 351–371.
- 9 F.-H. Massa-Pairault, La domanda di ceramica attica e l'autorappresentazione dei principes. Quelques réflexions, in: Giudice – Panini, supra (note 4) IV, 45–55.
- 10 F.-H. Massa-Pairault, Iconologia e politica nell'Italia antica. Roma, Lazio e Etruria tra VII e I sec. a. C. (Milano 1992) 84–85.
- 11 CVA Tarquinia 1 III I pl. 2. 3; G. Colonna, Il dokanon, il culto dei Dioscuri e gli aspetti ellenizzanti della religione dei morti in Etruria, in: L. Bacchielli – M. Bonanno Aravantinos, Scritti di Antichità in memoria di Sandro Stucchi, 2. La Tripolitania, l'Italia e l'Occidente, Studi Miscellanei 29 (Roma 1996) 165–184.
- 12 M. Menichetti, L'oinochoe di Tragliatella. Mito e rito tra Grecia e Etruria, Ostraka 1, 1992, 7–30; F.-H. Massa-Pairault, La fonction politique du mythe dans l'iconographie étrusco-italique. Quelques exemples, in: R. Olmos Romera – J. A. Santos Velasco (éds.), Iconografía ibérica – Iconografía itálica. Actes du colloque international, Rome 11–13 novembre 1993 (Madrid 1996) 43–59.
- 13 LIMC VII (1994) 952 n° 15 s. v. These (Cornelia Weber Lehmann).
- 14 Voir aussi l'hydrie tyrrhénienne de Leyde PC 47: ABV 104, 126; CVA Leiden 2 pl. 4.
- 15 M. Torelli, Le strategie di Kleitias. Composizione e programma figurativo del vaso François (Milan 2007) (bibliographie antérieure).
- 16 K. Schefold., Götter und Heldensagen der Griechen in der spätarchaischen Kunst (Munich 1978) 161–162; id. – F. Jung, Die Urkönige Perseus, Bellerophon, Herakles und Theseus in der klassischen und hellenistischen Kunst (Munich 1988) 230–290; C. Calame, Thésée et l'imaginaire athénien: légende et culte en Grèce antique (Lausanne 1990); J. Neils, The youthful Deeds of Theseus (Rome 1987); H. A. Shapiro, Theseus: Aspects of the Hero in Archaic Greece, in: D. Buitron-Oliver (éd.), New Perspectives in Early Greek Art, Proceedings of the Symposium 27–28 May 1988 (Washington 1991) 123–139; id., Theseus in Kimonian Athens: The iconography of Empire, MedHistR 7, 1992, 29–49.
- 17 U. Kron, Die zehn attischen Phylenheroen. Geschichte, Mythos, Kult und Darstellungen, AM Beih. 5 (Athènes 1976).
- 18 LIMC Theseus, supra (note 2) 926 n° 34. 36; 927–928 n° 43. 45. 46.
- 19 *Ibid.* 926 n° 36; M. Denoyelle – F. Villard in: A. Pasquier – M. Denoyelle (éds.), Euphronios peintre à Athènes au VI^e siècle avant J.-C. Catalogue de l'exposition 18 septembre–31 Décembre 1990, Louvre (Paris 1990) 214–218 n° 55.
- 20 LIMC Theseus, supra (note 2) 926 n° 33.
- 21 *Ibid.* 927 n° 44; cf. supra (note 6).
- 22 *Ibid.* 926 n° 37; 927 n° 42.
- 23 *Ibid.* 927 n° 40.
- 24 *Ibid.* 932 n° 106.
- 25 *Ibid.* 932 n° 103.
- 26 *Ibid.* 932 n° 110.
- 27 *Ibid.* 932 n° 105 (Douris).

- 28 Ibid. 929 n° 71. 72.
 29 Ibid. 933 n° 139 (d'Aleria).
 30 Ibid. 936 n° 176 (Oltos, de Vulci); 937, n° 183 (Euphronios, probablement d'Étrurie); 937 n° 189 (P. de la Dokimasias, de Chiusi).
 31 Voir par exemple le fond de la coupe d'Euphronios, British Museum E 41: D. Williams in: A. Pasquier – M. Denoyelle, supra (note 19), 175 n° 36.
 32 P. Zazoff, Etruskische Skarabäen (Mainz 1968) 40–41, n° 42. 43 pl. 13; 82 n° 139 pl. 30; LIMC s.v. These, supra (note 11) 951–952 n° 2–6. Sur la signification de ces objets dans le monde aristocratique étrusque: M. Torelli, Autorappresentarsi. Immagine di sé, ideologia e mito greco attraverso gli scarabei etruschi, Ostraka 11, 2002, 101–155.
 33 Zazoff, supra (note 32) 80 n° 132. pl. 29; 82 n° 138 pl. 29 (interprété dubitativement comme Poseidon domptant les flots).
 34 S. Stopponi, La tomba della Scrofa nera (Roma 1983).
 35 H. B. Blanck – C. Weber Lehmann, Malerei der Etrusker in Zeichnungen des 19 Jhs. (Mainz 1987) 168 fig. 132. 143.
 36 LIMC s.v. Theseus, supra (note 2) 933 n° 134. 137.
 37 Ibid. 932 n° 109.
 38 Ibid. 937 n° 135.
 39 Ibid. 930 n° 88 (perdu) = N. Des Vergers, L'Étrurie et les Étrusques ou Dix ans de fouilles dans les Maremmes toscanes (Paris 1862–1867) pl. 14.
 40 Supra note 19.
 41 LIMC s.v. Theseus, supra (note 2) 927 n° 46.
 42 LIMC I (1981) 420–421 n° 2 s.v. Aithra I (H. Cahn).
 43 CVA Bruxelles 1 pl. 8. 9; B. Adembri in: F. Buranelli (éd.), La tomba François di Vulci, Mostra, Museo Gregoriano etrusco, 20 marzo–17 maggio 1987 (Roma 1987) 139–140 n° 44; LIMC s.v. Theseus, supra (note 2) 937 n° 190.
 44 F.-H. Massa-Pairault, La divination, l'histoire étrusque et l'histoire vue par les Étrusques, in: Atti del II Convegno Internazionale di Studi Etruschi, Firenze 26 maggio–2 giugno 1985 (Roma 1989) 1191–1198; ead. in: F. Giudice – R. Panvini, supra (note 4) 47.
 45 Kron, supra (note 17) 114–115.
 46 Paus. 1, 27, 10; H. A. Shapiro, The Marathonian Bull on the Athenian Acropolis, AJA 92, 1988, 373–392.
 47 Kron, supra (note 17) 109.
 48 Pour certaines généalogies Pandion est le père d'Aigeus et donc l'aïeul de Theseus. Mais le plus ancien Pandion (dont la figure s'est confondue avec un Pandion plus récent, est donné comme père de Boutès et d'Érechtheus. (Kron, supra [note 17] 106). Sur la coupe de la tombe 18 C Valle Pega (supra note 5), deux vieillards assis sur l'acropole assistent à la capture du taureau; l'amphore de la Tombe François présente au contraire un vieillard et un jeune homme.
 49 Sur ce thème voir la coupe de l'Acropole du P. de Penthésilée: LIMC IV (1988) 933 n° 34 s.v. Erechtheus (U. Kron); on remarque Athèna (probable) en face d'Érichthonios encore *pais*, mais se préparant à l'éphébie (détail qui n'a pas été assez souligné) et à la fête des Panathénées, couronné près de l'olivier sacré et en train de boire d'une coupe.
 50 C. Isler Kerenyi, Lieblinge der Meermädchen: Achilleus und Theseus auf einer Spitzamphora aus der Zeit der Perserkrieg, Zürcher Archäologische Hefte 3 (Zürich 1977); Massa-Pairault, supra (note 8) 47. 50. fig. 3. 4.
 51 Voir par exemple à Tarquinia, la Tombe des 'Scudi' (*Velcha*, IV^e siècle), Bruschi (IV^e–III^e siècle), ainsi que les tombes peintes d'Orvieto en particulier Golini I, Golini II et *Hescanas* (IV^e siècle).
 52 LIMC s.v. Theseus, supra (note 2) 939 n° 222.
 53 Ibid. 946 n° 300.
 54 E. Simon, Polygnotan Painting and the Niobid Painter, AJA 67, 1963, 43–62.
 55 E. B. Harrison, Preparation for Marathon. The Niobid Painter and Herodotus, ArtB 54, 1972, 390–402; M. Denoyelle, Le cratère des Niobides (Paris 1997).
 56 Kron, supra (note 17) pl. 3. 8. fig. 1. 2; LIMC s.v. Erechtheus, supra (note 49) 933 n° 32. 33. 34.
 57 CVA Frankfurt 2 pl. 61, 1–4; pl. 62, 1–2; LIMC I (1981) 286 n° 5 s.v. Aglauros, Herse, Pandrosos (U. Kron).
 58 *Le genius familiaris* est conçu sous la forme d'un serpent: G. Wissowa, Religion u. Kultus der Römer² (Munich 1912) 176–177.
 59 Liv. 1, 56, 4; Zon. 7, 11, p. 132; Ov. fast. 2, 711.
 60 British Museum E 788: LIMC IV (1988) 19 n° 5 s.v. Erysichthon (U. Kron).
 61 LIMC s.v. Erechtheus, supra (note 49) 928 n° 2.
 62 Ibid. 927 n° 1; 930 n° 9.
 63 Ibid. 929 n° 4. 5.
 64 Ibid. 929 n° 3; CVA British Museum 6 pl. 85 (360); ARV² 580, 2.
 65 Ibid. 929 n° 6; CVA Munich 5 pls. 252, 1; 253, 3–5; ARV² 495, 1.
 66 Ainsi le miroir de Vulci publié in E. Gerhard (éd.), Etruskische Spiegel 2 (Berlin 1845) pl. 181; F.-H. Massa-Pairault, Questioni relative a Eracle, AnnFaina 5, 1998, 231–250.
 67 Berlin F 2547: CVA Berlin 3 pl. 113; LIMC s.v. Erechtheus, supra (note 49) 927 n° 7; Kron, supra (note 17) pl. 16.
 68 Bologne PU 273: CVA Bologna 1 pl. 19–22; LIMC I (1981) 316 n° 13 s.v. Ajax I (O. Touchefeu); Kron, supra (note 17) pl. 16, 2; cf. la coupe de Bâles, de provenance inconnue mais probablement aussi d'Italie tyrrhénienne: CVA Basel 2 pl. 30, 1. 2; pl. 31, 1–3; LIMC VII (1994) 854, n° 18 s.v. Telamon (F. Canciani). La coupe est également un témoin de la propagande des Philaïdes.
 69 Berlin F 2538: CVA Berlin 3 pl. 121, 1; LIMC I (1981) 360 n° 1 s.v. Aigeus (U. Kron).
 70 E. Simon, The Kurashiki Ninagawa Museum: Greek, Etruscan and Roman Antiquities (Mainz 1982) 94–99 n° 40; A. Mele, Atene e la Magna Grecia, in: E. Greco – M. Lombardo (éds.), Atene e l'occidente. I grandi temi: le premesse, i protagonisti, le forme della comunicazione e dell'interazione, i modi dell'intervento ateniese in occidente. Atti del Convegno internazionale, Atene 25–27 maggio 2006 (Atene 2007) 239–268.
 71 Mele, supra (note 70) 259–266, en particulier 265.
 72 Palerme 2365: LIMC s.v. Erechtheus, supra (note 49) 930 n° 12.
 73 Adolphseck 77: LIMC s.v. Erechtheus, supra (note 49) 930 n° 10; M. C. Monaco, Il cratere 77 di Adolphseck. Nuove considerazioni, ASAtene 48/49, 1988/89, 57–72.
 74 LIMC s.v. Erechtheus, supra (note 49) 930 n° 11.
 75 Monaco, supra (note 73).
 76 M. Cristofani in: M. Cristofani – M. Martelli (éds.), L'oro degli Etruschi (Novara 1983) 235 n° 261; 315 n° 261. 262.
 77 Sur ces miroirs, F.-H. Massa-Pairault, De Préneste à Volsinii. Minerve, le fatum et la constitution de la société, in: PP 42, 1987, 200–235. Sur le miroir de Berlin, R. Herbig, Götter und Dämonen der Etrusker² (Mainz 1965) pl. 46; F.-H. Massa-Pairault, Mythe et identité politique. L'Étrurie du IV^e siècle à l'époque hellénistique, in: F.-H. Massa-Pairault (éd.), Le mythe grec dans l'Italie antique. Fonction et image, Actes du colloque international, Rome 14–16 novembre 1996 (Rome 1999) 521–554. 523–530.

Looking at Athenian Vases Through the Eyes of the Boeotians: Copies, Adaptations and Local Creations in the Social and Aesthetic Culture of an Attic Neighbour

Victoria Sabetai

Although the main focus of the conference lies in the reception of Attic figured ceramics by non-Greeks, this paper proposes to look at the roles and meanings of such finewares in the region that extends immediately beyond Attica's northern frontier, namely Boeotia. Attic production and its diffusion and impact overseas are well studied, yet the role of imported Attic red-figure in mainland Greece and the influence it exerted on the local workshops has not attracted the attention it deserves.

A participant in Greek culture with its own particular history and political organization, Boeotia is a region that imports, copies and integrates Attic imagery in its own visual culture, despite its turbulent relations with Athens. Further, Boeotia diffuses vase-types and imagery to the north. Regional workshops of finewares flourish here in the 6th, in the latter part of the 5th and in the 4th centuries B. C.

This paper focuses on issues of artistic transmission and reception of Attic red-figured vases in Boeotia in the 5th century B. C., while taking into account the role of figured pottery in the Boeotian material culture in general. Besides tracing influences, adaptations of Attic themes and local creations, an effort is made to also account for the social contexts where Attic and Boeotian finewares featured as well as for the visual language of the indigenous imagery.¹

Contexts: production and findspots

Some basic facts regarding the production and findspots of Boeotian red-figured pottery are tackled first in order to place the imagery in context and shape a methodology for "reading" it. First, although dependent on Attic art for inspiration, in terms of pottery industry, Boeotian red-figure painters are affiliated with local workshops producing black-figure wares, as indicated by bilingual vases, combinations of red-figured vessels with floral lids

in black silhouette, hybrid shapes, isolated red-figured examples painted by black-figure Kabiric-ware craftsmen (*Fig. 1*) and collaborative pieces made jointly by a red-figure and a Kabiric-ware painter.² In Boeotia, the long-lived and outdated black-figure style co-exists with the Attic and the indigenous red-figured production and outnumbers it. This style takes a new twist after the mid 5th century B. C., with the appearance of floral-ware, highly ornamental pieces suitable for pleasure and celebrations, and the Kabiric-ware pottery, a culturally specific category of fineware which is associated with parody and local cult.³

Second, regarding findspots, it is characteristic of Boeotia that Attic, Boeotian and also Corinthian red-figured finewares occur in small numbers in the archaeological record which is otherwise very rich in ceramics.⁴ They occur in limited numbers in sanctuaries, such as the Kabirion and the grotto of the Nymphs at Helicon, but the



Fig. 1 Athens, National Archaeological Museum inv. no. 1393, side A. Boeotian red-figured krater by a follower of the (kabiric-ware) Thetis Painter.

majority comes from graves.⁵ While domestic contexts are generally lacking, a period of use and therefore a primary function in the household is on occasion suggested by repaired finewares found in tombs. Attic and Boeotian red-figured vases in graves are a small minority among several imported and indigenous black-figured vases (usually Haimoneian cup-skyphoi), floral vases and black-glazed pots, mainly skyphoi and kantharoi (and other objects). Similarly, the graves that contained these scarce red-figured pieces are themselves also a minority and often quite rich.⁶ This distinctive indigenous pattern may suggest that red-figured finewares in Boeotia suited specific social requirements.

The situation of scarcity is exemplified in various 5th century B.C. graves.⁷ For instance, the Rhitsona tomb no. 18 (first quarter of the 5th century B.C.) was one of only two graves in this partially explored cemetery which contains red-figured pottery, namely a single Attic cup depicting a nude woman by a wash-basin, the pictograph of the beautiful female.⁸ Since this was a rich tomb, with a total of 270 objects, including several black-figured and splendid black-glazed pieces made in Attica, Boeotia and Euboea and since the Attic cup was among the earliest of its contents, we may assume that it must have been a cherished item that was kept at home before given to the dead.⁹ After the mid-5th century B.C., although still exceptional, red-figured ceramics occur in grave-groups that are less eclectic than the Rhitsona one and some – but not all – tend to be more gender-specific. This is the case of a grave in Kanapitsa, Thebes, which contained a single atticizing red-figured pyxis depicting an unusually lively marriage scene. The pyxis was part of a bridal set, namely two bronze mirrors, lekythoi, a plain pyxis, a floral cup and a female figurine in the type of the nubile maiden.¹⁰ The mirrors, rare in 5th century B.C. Boeotian tombs, indicate a wish to mark the deceased as bride, a valorized role for a citizen woman and often especially highlighted in the instance of untimely death. Floral cups, as well as other drinking and banquet vases, should not be thought of as exclusively male vessel-types, at least not in Boeotia.¹¹ Although excavation and publication biases preclude us from generalizing about who received what at the burial, some symposion-vessels commonly thought to accompany male dead, such as kraters and cups, occur also in graves of women. In one such case from the 5th century B.C. Akraiphia, three red-figured kraters and haimoneian cup-skyphoi were found in a rich grave that also contained a mirror and at least two alabaster pyxides, all rare in Boeotia.¹² In another example, from Thebes, a pair of small kraters by the L.C. Group with Dionysiac themes was placed outside the mid-4th century B.C. cist-grave of an exceptional burial of an adolescent girl, which contained figurines inside alluding to her missed wedding.¹³ If vase-sets alluding to banqueting were appropri-

ate also for women and could be combined with vessels for adornment, this could further explain the female and nuptial subjects on some Boeotian red-figured kraters that are unfortunately unprovenanced and which are discussed below.¹⁴

As I argued elsewhere, the existence of Attic, Boeotian and Corinthian red-figured finewares in the graves indicates that the deceased was “special”, i.e., either prematurely deceased or a person of status and social standing.¹⁵ The inference is that these red-figured finewares were prized, although not necessarily valuable, possessions which acquired their meaning in the framework of formal social occasions, such as celebrations of life and death. Items of prestige, red-figured vases in Boeotia should be classified also as items of pleasure and delight, as the inscription “*agalma* for the Nymphs” on a late-archaic Attic cup dedicated at their Heliconeian cave-shrine, eloquently implies.¹⁶ The dimension of pleasure may also be traced in some generic scenes that are imbued with humoristic undercurrents, as is shown below. Although some special categories of figured vases, such as some Boeotian kantharoi and small kraters with funerary themes, may have been made for the grave,¹⁷ others, such as drinking and unguent vessels, may have formed part of a household’s stock in finewares, to be used, displayed or consecrated at formal and festive occasions. This may well be the case of Attic finewares with ancient repairs.¹⁸ Mended Boeotian red-figured finewares are not currently known, which may mean that they were more readily available and replaceable when broken or that they were made for the grave. Yet, Boeotian red-figured vases found in the Kabirion¹⁹ indicate that at least some of them featured in religious contexts. Further, a Boeotian black-figured kantharos with ancient mends shows that this ritual vase – so ubiquitous in graves and sanctuaries – was a prized item that was also kept at home, where it may have featured in family celebrations before ending up in the grave.²⁰

In sum, before assessing issues of imagery, we need to consider all the parameters that conditioned the reception of Attic imports and the creation of indigenous iconography. These involve issues of local pottery-industry, findspots and archaeological contexts.

Shapes and painters

The Attic 5th century B.C. imports and the local red-figure production share close correspondences in aspects of style, iconography and choice of theme, but, less so, in the composition and repertory of shape-types. On the basis of the ARV², which lists less than 100 Attic vases from unknown, yet mostly funerary 5th century B.C. Boeotian findspots, the imports cover the basic spectrum

of vessel-types. Medium and small forms predominate and the overall quality is lower than the elaborate red-figured vessels that were exported from Athens to Etruria.²¹ Drinking and unguent vessels such as skyphoi, lekythoi, cups and alabstra bearing generic scenes are the commonest, while larger shapes such as pelikai, hydriai and kraters exist but are infrequent. We should, however, be cautious not to generalize solely on the basis of grave material, for, if domestic contexts were available in Central Greece, they might alter the current picture. A splendid red-figured krater by the Niobid Painter depicting the Theoxenia, repaired in antiquity and found in a building at Achaia Phthiotis, suggests that at least some elaborate finewares might have been kept for use in life rather than given to the dead.²²

As regards the Boeotian shape-repertoire with red-figured decoration, this is more restricted than the Attic one and favours local vessel-types. Skyphoi, kantharoi and lekanai are all-time classics, firmly anchored in the Boeotian ceramic tradition and with a long history from the Archaic period onwards.²³ Skyphoi and kantharoi were potted copiously also in black-glaze. The rest of the indigenous shape-repertoire favours mainly mid-sized and small kraters that are occasionally lidded, pyxides and dishes. Both diminutive and monumental vessels exist, which invites questions as to their use²⁴ and highlights their importance as carriers and couriers of aesthetics and beliefs.

As can be judged on present knowledge, a rather small number of Attic red-figure painters exported a relatively small number of vases to Boeotia. Some workshops seem better represented than others, as, for example, the Mannerists and the members of the Lewis Painter's workshop.²⁵ In what regards the Boeotian production, it is characterized by a lack of uniformity,²⁶ while an atticizing and a more genuinely local style of painting co-existed. In contrast to the numerous Athenian workshops of finewares, Boeotian red-figure painters were few and should be approached as separate cases. It is not yet known to what degree they related to each other, but some can clearly be shown to depend on specific Attic painters stylistically, although not iconographically.²⁷ The output of the Boeotian red-figure painters ranges from four to 37 examples each. The foremost painters and workshops are only five, namely the Painter of the Judgment of Paris (henceforth P.J. Paris) (*Figs. 2–4*), the Painter of the Dancing Pan (four and five examples each) (*Figs. 5–9*), the Argos Painter (37 examples) (*Figs. 10–14*), and the Painter of the Great Athenian Kantharos (henceforth P.G.A. Kantharos; four examples, but more vases are attributed to his manner). Affiliated with the last painter is the Workshop of the Vases with Women's Heads (several examples) (*Figs. 15–22*).²⁸ Most are associated with Thebes on the basis of their clay and date to the latter part of the

5th century B.C.; a few pieces were unearthed outside Boeotia.²⁹ More hands of painters can be singled out but are under-represented with one or two examples each. Several red-figured Boeotian vases are unparalleled. If not due to excavation bias, the singletons and the small groups of attributed vases may suggest that they were special commissions to painters who did not specialize solely in red-figure, or to red-figured painters that were members of larger workshops of Kabiric-ware and other pottery. It is possible that such special commissions were the order of patrons of elevated social standing and were made on demand for special occasions. Prolific – for Boeotian standards – seem to have been only the Argos Painter and the Workshop of the Vases with Women's Heads.

Issues of iconography

General trends

The subjects depicted on the imported Attic red-figure of the 5th century B.C. are mostly generic, as is common in the classical period: youths and women in agonistic, cultic, sympotic, domestic, nuptial, and Dionysiac settings. Single gods are not frequent and mythological themes are rather rare.³⁰ The iconographical repertoire of Boeotian red-figure corresponds mostly to that featured on the imported Attic pottery and may have been similarly appreciated, although its appearance on traditional local vessel-types calls for nuanced readings. The Boeotian repertoire consists of generic imagery of youths, athletes, warriors, women, Nikai, heads, departures, dances, a few cult scenes, processions and ritual banquets, deities, legendary figures and hybrids, bridal and Dionysiac themes. Mythological themes are few, such as the Judgment of Paris, the Delian Triad, the departure of Triptolemos, the slaying of Argos, the delivery of the baby Dionysos to the nymphs, Boreas and Oreithyia, Phineus fighting a Harpy and Danae at her couch. The number of depicted gods and legendary figures outside a mythological narrative is limited; Artemis, Athena, Apollo, Dionysos, Herakles, Zeus, Pan, Nike, Iris, Selene, Skylla, the Amazon and the Siren are all represented, though mostly on a few or isolated examples.³¹ Regarding choice of subject-matter, the evidence suggests that some, though not all iconographic themes were passed on through specific vase-painters and were variously integrated in the Boeotian repertoire.³² A heroic ideal imbues some late 5th century B.C. Boeotian kantharoi and kraters depicting deities on chariots and males cast as monopsiasts, warriors and riders (P.G.A. Kantharos).³³ Although mythological scenes feature rather rarely on the Attic imports and the indigenous copies, occasionally local painters modify specific myths in order to stress their paradigmatic heroic content, as we will see below.³⁴

Composition: juxtaposing related themes, creating semantica ssimilations

Composition and treatment of the two sides of a Boeotian vase usually diverge from Attic usage which distinguishes between the main scene on one side and stock mantled figures on the other.³⁵ Thus, some scenes on the same Boeotian vase may be read as paired and thus as semantically complementary or interconnected. For instance, the P. J. Paris depicts the libation of the Apolline Triad on side A of a krater, while he depicts the Judgment of Paris, on side B (Fig. 2). Both scenes depend on Attic models.³⁶ The locale of the scene on side A is traditionally associated with Delphi, due to the *omphalos*, yet the tripod that features behind it was also thought to refer to the Pythion at Athens, where boys offered the prize-tripods won at the festival of the Thargelia. More recent research treats the *omphalos* as a generic spatial indicator of Apolline scenes and stresses the importance of family ties that this type of scene is thought to exemplify.³⁷ Side B of our vase depicts the Judgment of Paris, a myth that is appropriate for nuptials – for it exemplifies the search for the most charming female.³⁸ The combination of the themes of the divine family in the solemn self-referential act of side A with a myth referring to a divine beauty contest on side B, makes this krater appropriate for formal occasions such as wedding and family banquets and, secondarily, also for the tomb. As is seen below, several other Boeotian figured finewares convey similar ideas and meanings, praising the family and the socially sanctioned roles of its members. Picturing the ephebe, the

athlete, the warrior and the bride, in short the citizens in gendered roles, stands high on the agenda of Boeotian vase-painters.

A skyphos by the same artist, once in Berlin,³⁹ focuses on the transition from ephebe to mature armed male in the frame of the family by using the “departure/arrival” scheme: on side A, a youth wearing pilos-helmet, sandals and holding one or two spears sits among his paternal family, while a woman prepares a libation (Figs. 3. 4). A sheathed sword is hanging above his head, pointing tellingly at him. The protagonist of the scene is an ephebe who has just received pieces of armour and thus a person who has accomplished his military initiation into hoplite status. The sword, not an essential part of hoplite gear but a prestigious piece of armour, should be seen as a poetic and cultic accoutrement of kings and heroes.⁴⁰ Side B bears a complementary “departure/arrival” theme, which is also set in a domestic frame, but is probably to be understood on a mythic/heroic level. The seated youth is here replaced by a mature man with club, quiver and bow in traveler’s gear, who comes home to his wife, accompanied by a youth. Lullies named the scenes Paris and Helen and Herakles and Omphale, respectively, presumably because he took the pilos to be an indication of Oriental garb and the club a sign of Herakles. Despite the fact that both items occur also with generic heroic males in Boeotian art,⁴¹ the identification of the mature male with Herakles is probably correct, despite his depiction as a traveller. The painter did not aim at narrating visually a specific mythological episode with the conventional



Fig. 2 Athens, National Archaeological Museum inv. no. 1385, sides A–B. Boeotian red-figured krater by the Painter of the Judgment of Paris.



Fig. 3. 4 Berlin inv. no. V.I. 3414. Boeotian red-figured skyphos by the Painter of the Judgment of Paris.

cast of characters, but to juxtapose paradigmatic heroes and ephebes. Thus, the boundaries between the hero and the youth at a transitional stage are dissolved, and both are iconographically and semantically assimilated. The strategy of visual assimilations between mortals of transitional status and gods, heroes or other legendary figures is a constant feature of Boeotian red-figure vase-painting and unfolds on the two sides of the same vessel, as is also further seen below. The choice of Herakles is not fortuitous. Born in Thebes, the hero is an important figure in Boeotian cult and art. Although Athenian democracy glorifies Theseus as her paradigmatic hero-ephebe, at the same time Boeotia, and in particular oligarchic Thebes,

promotes the representation of Herakles, who also enjoyed an old cult in the city.⁴² After 447/6 B. C., when the Boeotian Koinon was fostered or re-organized, the hero acquired renewed emphasis in the framework of regional political ideology and civic identity. An uncommonly pictorial Theban coinage depicts him in various age-classes, much as in Boeotian red-figured scenes, where he is cast as a prototypical ephebe and mature hero.⁴³ The emphasis on these aspects of Herakles visualizes also the most important phases in the life of a Boeotian elite citizen and makes the hero a patron of youths and a model of ephebic transition and heroic accomplishment.

The scenes by the P. J. Paris analyzed above are static, emblematic depictions deprived of narrative and structured as gendered family relations. The painter seeks to use the potential offered by the “departure/arrival” scheme to express visually the change of age-class and status of the male protagonist. The relationships of the depicted figures are familial ones and valorize the *oikos* as the core unit of the polis. Imagery conflating the ideology of the household with the warrior ideology in the third quarter of the 5th century B. C. is known also from the Attic record and has been interpreted as referring to the military initiation of the ephebe into hoplite status in the frame of the Periclean civic ideology.⁴⁴ Yet, in Boeotia the historical frame is that of oligarchic elites, who remain anti-democratic and anti-Athenian, despite their conscious adoption of Attic artistic schemes.⁴⁵ However, in Attica as in Boeotia, vases bearing such scenes may have been similarly perceived, which points to the common ground of values such as the ephebeia and the family in Greek culture in general. Vases bearing this kind of imagery could have been displayed at events celebrating the event of transition to adult life or in commemorating prematurely deceased youths and war dead.

Brides, hybrids and visual fairytales

The complementarity of iconographical themes on the same vase occurs also on small kraters with bridal subjects, which are often imbued with a playful spirit and subtle humor. For example, the scene of Danae on her wedding couch receiving her divine lover in the form of rain on side A is combined with Eros riding a she-goat on side B.⁴⁶ Another krater depicts the erotic theme of the cockfight supervised by Erotes at a louterion at the front and a domestic scene at the back, thus linking the erotic *agon* between amorous cocks with the women at their quarters, who may be seen as the aim and the trophy of the erotic fight (Figs. 5. 6). The seated female is patterned on the Attic bridal type who is surrounded by her attendants, one of whom holds a hare, an erotic gift or attribute.⁴⁷ Elsewhere, legendary or mortal brides are combined with monsters, as, e.g., Danae and a woman at the louterion who are juxtaposed with a Siren playing

the flutes and Skylla respectively.⁴⁸ The juxtaposition of bridal figures on side A with legendary hybrids on side B may be explained by considering that the hybrid nature of the latter renders them proper escorts for the bride's transformative journey; as figures of alterity and emblems of the very notion of transformation, they could be associated with the maiden and nuptial sphere; to be noted, Skylla occurs also on a pyxis by a pupil of the P.G.A. Kantharos.⁴⁹ These hybrids may further give pictorial

expression to cultural stereotypes about maidens, such as dangerous seductivity or resistance to marriage. However, such iconography that juxtaposes brides to beautiful female "monsters" may also be imbued with subtle, benign humour,⁵⁰ if the painter aimed at drawing comparisons between the nubile maiden and the female daemons. Thus, such images may have also echoed popular beliefs about maidens or jokes made about them. If so, kraters focusing on themes referring to the sphere of the maiden



Fig. 5. 6 Athens, National Archaeological Museum inv. no. 12 597. Boeotian red-figured krater by the Painter of the Dancing Pan.



Fig. 7 Market. Stamnoid pyxis by the Painter of the Dancing Pan.

and the female condition may have been appropriate gifts also to women⁵¹ on festive occasions and in a frame of jocular levity. To be noted, however, these vases are mid-sized or small and it is not clear what use they could be put to, if at all. Their relatively small size⁵² certainly excludes them from being mixing bowls at convivial banquets and may suggest that they were intended for small-scale use, or display as image-vases, or for the tomb, which would enhance the symbolic import of their imagery.⁵³

Interest in bridal imagery is attested in both the records of Attic imports and the local production. One of the few 5th century B. C. Attic red-figured kraters with a recorded Boeotian provenance depicts a unique version of the wedding procession, whereby shoes are thrown at the couple as a good-luck charm that marks their departure from their previous home and life.⁵⁴ Besides a Boeotian singleton which provides an *interpretatio Boeotica* of the wedding procession in a more lively manner than the solemn Attic schemes,⁵⁵ other painters treat bridal imagery in a playful mood too. Particularly fond of the female realm is the Painter of the Dancing Pan, who painted an unusual concert scene that draws from a variety of iconographic contexts: a woman looks at herself in the mirror, another sits playing the lyre, a third holds an open book-roll and the last one, wreathed, stands on a podium, presumably to sing or recite (*Fig. 7*).⁵⁶ The scene is informed by the so-called concert scenes of Attic imagery where musical bridal females sit at the centre of the scene, flanked by attendants with book-rolls and musical instruments, while Eros hovers up above them. There are two different trajectories in the interpretation of such images: one reads them literally as proof that wo-

men received musical education in classical Athens, while the other treats them as visual constructs that propose a euphemistic assimilation between bridal women and the Muses. In favour of the latter, metaphorical reading, is the fact that the musical brides, mostly known from nuptial vases (loutrophoroi and nuptial lebetes) occasionally play complex instruments that required professional training, a situation that did not really apply to the average Athenian girl.⁵⁷ The Boeotian painter understood the implications of the concert theme as a bridal euphemism, as indicated by the self-mirroring maiden who signals the nuptial content of the scene.⁵⁸ Still, the single, swathed, female figure on the podium is unique. Could it be that the painter intended to paraphrase humorously the Attic schemes that depict male contestants in public appearances, an unthinkable, reversed and ultimately comic situation for a female? The visual amalgam of bridal preparations in an elevated realm of music-playing creates a formal, yet also pleasurable and humoristic picture. Deviating from the calm ethos that characterizes classical Attic art, such Boeotian scenes may have been viewed by local brides with a smile, or by their mourning relatives as a memento of the smile that could have been, if not eradicated by death. Such stamnoid pyxides must have been wedding gifts, but only rarely bear pictorial representations; instead, they mostly feature the festive florals, as do pyxides of other types.⁵⁹ The slightly humoristic undercurrent in the visual language of the Painter of the Dancing Pan is also attested on his other vases, such as the previously mentioned krater juxtaposing the erotic cock-fight with the gynaecium scene (*Figs. 5. 6*) as well as another juxtaposing a female pyrrhicist to a bridal female by a louterion on the same side (*Figs. 8. 9*). The pyrrhic



Fig. 8. 9 Athens, National Archaeological Museum inv. no. 1367. Painter of the Dancing Pan.

was a dance normally practiced by ephebes in the context of religious festivals. The female armed dance has been traditionally seen as an actual form of entertainment, but recent studies treat it as a status-reversal ceremony associated with maturation rituals and as a pictorial formula that is characterized by a mock element. As a humorous theme that expresses inversion, it may thus be semantically connected with the sphere of prenuptial transition.⁶⁰ Perhaps the most upside-down situation was created by the same painter on his enigmatic small skyphos depicting a baby in the arms of his mother on one side and a child-priest (presumably the grown-up baby) holding a *machaira* to perform the sacrifice of his pet-dog on the other. Although it has been interpreted literally as a “serious” scene of cult on the basis of late testimonia, it may just be the humoristic rendering of an impossible *thysia*.⁶¹

Figuring Boeotian civic identity: of citizens and heroes

The strategy of correlating themes that refer to change of status and transition to adulthood imbues several other Boeotian scenes that depict the male in his various identities, as ephebe, warrior and mature citizen. The Argos Painter, in particular, epitomizes the interest in the youth, which was a general trend in Boeotia, to judge from the Attic imports as well as the local creations. This painter’s stereotyped repertory focuses mainly on the figure types of young males and women in mostly static, two-figured compositions. The painter’s use of attributes is flexible, as can be seen in the figure of the youth who is clad as a traveler but holds a Heraklean club; a tendency towards stiffness and schematization is evident on certain figure-types, such as the youth or woman who hold a phiale, as if it were an integral part of their palm.⁶² Thus this painter’s scenes are imbued with an icon-like quality. The figures hold paraphernalia such as weapons (spears, club), fillets, phialai, sacrificial baskets and staffs, or are engaged in emblematic ritual acts, such as libations or

wreath-making.⁶³ On occasion the youths are visually characterized as athletes or musicians, a reference to the Greek agonistic and educational ideal. They also appear with their family in highly boeoticized departure scenes.⁶⁴ In accordance with Attic developments which reflect the pervasive Dionysization of Greek culture in general in the latter part of the 5th century B. C., youths and women also acquire Dionysiac identities by appearing with thyrsoi in images devoid of any narrative and rather emblematic.⁶⁵ The emphasis on the figure-type of the youth in rather decontextualized settings informed by Attic models acquired new emphasis in Boeotia; its wide diffusion also in other regional fabrics is a phenomenon of great cultural importance.⁶⁶

Divinities are not common in the oeuvre of this painter and his circle and when they occur, they are on occasion interchangeable or alternate with the emblematic youth, so that the two sides could be read as complementary and as establishing assimilations between the youths and the gods. This is the case of a sessile kantharos juxtaposing a pair that can be named “Apollo” and Artemis on side A and youth and Artemis on side B (Figs. 10–11). What matters in this case is not how we name the figures, but what qualities they convey. Artemis is the constant element on both sides, whereas the male figure is depicted in two variants: that of Apollo or Apolline youth on the obverse and that of a libating youth on the reverse. Thus, the imagery of this kantharos may be seen as depicting the male in two different guises connected with the ideal citizen, namely a libation-performing ephebe who is characterized by Apolline qualities. The role of Artemis as divine patron of ephebic transition is emphasized.⁶⁷

On occasion, and in sharp contrast to contemporary black-figure Kabiric-ware imagery which ridicules gods and heroes, un-heroic mythical figures are re-cast as heroes in Boeotian red-figure. This spotlights the Boeotian



Fig. 10. 11 Kantharos. Benaki Museum, inv. no. 40354.



Fig. 12. 13 Berlin inv. no. V.I. 3413. Boeotian red-figured skyphos by the Argos Painter.

interest in heroic ideals and enhances the formal tone of representations in this technique. This is the case of Phineus who is depicted in short chiton, boots and wreath against a harpy on a skyphos whose other side depicts a similarly clad youth confronting Skylla (Figs. 12–14).⁶⁸ Phineus deviates from the iconographic canon, for he is no longer a weak old man trying hopelessly to defend himself against several harpies, but a paradigmatic mature heroic figure brandishing a (Herakleian) club against a single, beautiful and perilous female creature. By visually comparing Phineus to the heroic youth of the vase's reverse (Fig. 14), the Argos Painter creates his own visual mythologies and in particular a panorama of heroic values that would have made this skyphos a perfect gift for any recipient seeking praise in a context of celebration. If a vein of humour is also at play here, old Phineus is rejuvenated and both heroes' efforts aim at taming beautiful, yet dangerous, females of hybrid nature.⁶⁹ An important document of social imagination, this vase articulates the workings of a Boeotian vase-painter who deviates from the standard version of the myth as known in literature and Attic art and transforms it in order to express Boeotian concepts about heroic maleness and dangerous yet seductive femaleness.

The social significance of the heroic warrior is further stressed in more formal scenes by the P.G.A. Kantharos and his circle at the end of the 5th century B.C. On one of his monumental kantharoi the naked hoplite charging out with sword in his hand is juxtaposed with the galloping cavalryman, both facets of the Boeotian heroic fighter that must have decorated pieces intended for the tomb (Figs. 15. 16).⁷⁰ Since these huge kantharoi were found intact, we may assume that they were originally placed in



Fig. 14 Berlin inv. no. V.I. 3413, side B, detail.

sarcophagi or well-built cist-graves, the most elaborate funerary structures within the Boeotian grave repertory and which indicate a distinguished dead. Such figures of warriors occur also on Boeotian grave stelai and are manifestations of a funerary ideology that valorized death in the battlefield. Iconographic influences from Attic funerary reliefs and white-ground lekythoi underlie this imagery, which, however, is imbued with a particular Boeotian flavor.⁷¹ The choice of the kantharos as the ceramic support of such images should not be taken to refer only to Dionysos, for this ritual shape had also, and perhaps primarily, heroic connotations in Boeotia, where it was connected to Herakles, the hero Ptoios, the Kabiros and the heroized male on the so-called Asclepios or Trophionios krater (Fig. 1).⁷² The discourse between clay kantharoi and stelai is not of mere slavish imitation: the painter



Fig. 15. 16 Athens, National Archaeological Museum inv. no. 12 486. Painter of the Great Athenian Kantharos.

enriches the motif of the emblematic warrior with motifs taken from the tradition of vase-painting, such as the swan on the column and the sea-woman that decorates the interior of his shield.⁷³ Boeotian grave stelai feature Bellerophon mounted on Pegasus against Chimaera at the interior of the warrior's shield, thus equating the dead with the legendary heroic fighter, whereas our ceramic image replaces this motif with a marine creature, which, since she faces at the same direction with him, should perhaps be seen as an imaginary companion of the heroic warrior against his enemies and an escort in his literal and metaphorical journeys.

The funerary use of vases decorated with warriors becomes apparent in the case of a small krater by a member of the P. G. A. Kantharos in the Hermitage (Figs. 17–20).⁷⁴ It depicts a warrior charging out on side A and a somber female before the arms of the dead hoplite on side B. The woman is not explicitly mourning, but rather meditating, seated on a pile of rough stones and leaning on, presumably, the spear of the deceased. At the handle-area and behind the warrior another shield with a star-like ornament is placed, while the pile of stones continues behind the woman to the other handle-area of the krater. The arrangement of the armour, i. e. the helmet on top of the shield and the rough stones recall scenes with *tropaia*. However, in our scene the corselet that was necessary to form a military victory monument is lacking, the arms are “resting” obliquely and the stones are loosely piled rather than forming a *krepis* for a *tropaion*. Rough stones

were also used to denote primitive altars and occur in the iconography of Herakles.⁷⁵ Although the visually-attuned recipient of such scenes may have understood some sort of parallelism between the heroic imagery of *tropaion* and Herakleian iconography, the presence of the second shield under the handle and the thoughtful woman suggests that the stones refer rather to a communal tomb of the heroic dead, especially those who fell at the battlefield. The female could be interpreted as a wife, or the personification of the dead warrior's city.⁷⁶ Raising tumuli over multiple burials of the war-dead and commemorating battles with state ceremonies are known from 479 B. C. in Boeotia (Plataia). A stratum of pebbles and river stones was excavated above the skeletons of one such communal grave, the Thespian Polyandrion (424 B. C.).⁷⁷ The thematization of the commemoration of the war dead, as in our scene, accords well with the preference for heroic imagery that was popular in the region in the late 5th century B. C. and should be understood as referring to the military “areté” of the heroic warrior, who appears here in a ghostly double appearance, i. e. as an empty panoply and as a victorious combatant.⁷⁸ To be noted, such rare vases could have been displayed at the funeral as a means of expressing elite civic status and may have been seen as the ceramic equivalent of funerary relief-sculpture, which would be later set up above the grave.

The preference for heroic imagery in Boeotia should be seen in its wider socio-political context and may reflect the shaping of new civic identities in a region where



Fig. 17. 18 Krater Hermitage, Inv. No B-2610 (GR-192).



Fig. 19. 20 Krater Hermitage, Inv. No B-2610 (GR-192), Handle areas.

oligarchy prevailed and operated in the frame of a federal political system.⁷⁹ The regular production of Boeotian red-figured pottery in the second half of the 5th century B.C. coincides chronologically with the formation or re-organization of the Boeotian *Koinon* in which Theban aristocratic groups held key roles.⁸⁰ The Boeotian victory and expulsion of Athenians after the battle at Koroneia (447/6 B.C.) and the alliance of Boeotia with Sparta against Athens in the Peloponnesian War are historical milestones that may have propelled the shaping of new civic and regional identities.⁸¹ A key-element of these is the exaltation of Boeotian citizens, who are figured in various gendered roles in a pronounced awareness for their significance in the Boeotian polis. Although men usually appear as ephebes, warriors and symposiasts and women as brides in Boeotian red-figure, at the close of the 5th century B.C. they are also emblemized as abridged heads in a relatively large series that decorates small kraters, cups, skyphoi and dishes (Figs. 21. 22). The female heads are represented as adorned brides, while males appear as youths wearing the pilos-helmet or as aristocratic riders.⁸² This whole series could be seen as a gallery of ideal citizen “prosopography” and it should be noted that female heads predominate, possibly because

such vases, perhaps part of larger service-sets, were originally part of bridal dowries and household equipment.

Conclusions

Contextualizing the dynamics of imported Attic figured pottery in Boeotia involves discussion of such issues as the quantity and quality of the imports, the shape-types and their images as well as the various levels of discourse between Attic imports and local creations. Establishing the indigenous painted pottery within its larger archaeological and historical context is as essential as understanding the conventions used by the local painters and the visual language that they develop.

The number of the Attic red-figured imports in Boeotia is small compared to the Attic exports in Etruria. Boeotian Atticizing vases attest to a vivid interest in them at the receptor’s end and indicate that some Attic painters and workshops were more represented and influential in Boeotia than others. Local imitative workshops of Attic ware flourish here in the second part of the 5th century B.C., are of small-scale and operate in a land where black-figure has a prolonged life and black-glazed pots



Fig. 21 Athens, National Archaeological Museum inv. no. 12 609.



Fig. 22 Athens, National Archaeological Museum inv. no. 1411.

are prolific. Under the influence of Attic red-figured imports, Boeotians produce vases with a preference for emblematic, generic scenes which depict the young of both sexes and build on gendered roles and heroic ideals.

The two sides of a vase bear often complementary scenes, benign humour may on occasion underpin the visual language of scenes referring to the female condition and a heroic tone imbues scenes where the dead warrior is commemorated. Boeotian red-figured imagery gives visual expression to civic values, such as ephobic condition and passage to adulthood, *agon*, symposium, marriage, cult, and honour to the dead; it decorates traditional Boeotian shape-types for adornment, banquet and ritual. Visualizing the individual in model roles outnumbers scenes of cult and mythology; a mythic-heroic filter is on occasion at work in the latter.

Few Boeotian tombs were furnished with red-figured vases in the 5th century B. C. and even in those cases the number of the deposited finewares was small and, usually, part of a larger assemblage of ceramics. The rarity of finewares, in combination with the existence of other rare and/or gender-specific grave-goods may suggest that graves with red-figured vases belonged to dead of special status, either prematurely deceased individuals, or persons of social standing whose gendered role in death was emphasized. Cherished items with a social role, Attic and Boeotian red-figured finewares were also offered as votives to a few sanctuaries, and may have been also part of the household pottery and bridal dowries.

The adoption of Attic iconographic schemes in Boeotia, a region that was hostile to Athens and its democracy is notable and indicates that Boeotians shared the main cultural values of the classical *polis* world. The new Boeotian imagery of the latter part of the 5th century B. C. with its emphasis on civic values and heroic ideals may be

associated with the way its elite families presented themselves, explored new ways of self-imaging and shaped new civic identities in the region. Despite hostility and oppositional differences on the socio-political level, Attic vase-imagery as a medium for cultural transfer reveals that there were deeper links between Athenians and Boeotians on the cultural level. The Boeotian background on which Attic imagery is projected and modified reveals the complexity of issues of cultural transfer in mainland Greece, shows the conciliatory role played by figured ceramics in issues of cultural affiliations between irreconcilable adversaries and warns against unilateral and linear hermeneutic approaches.⁸³

Boeotian red-figure vase-painting demonstrates an identity as inspired by, yet distinct from its Attic models. The evidence from Boeotia suggests that the local vase-painters looked at Attic finewares with admiration, produced Atticizing copies, but also adapted and reformulated Attic iconographic themes in order to decorate locally preferred vessel-types that featured in festive and commemorative celebrations and must have been prized personal and family possessions.

PHOTO CREDITS

Fig. 1. 2. 5. 6. 8. 9. 15. 16. 21. 22 Published by permission of the National Archaeological Museum.

Fig. 3. 4. 12–14 Copyright: Staatliche Museen zu Berlin. Preussischer Kulturbesitz. Antikensammlung.

Fig. 7 from Avronidaki 2008 with her permission.

Fig. 10. 11 Published by permission of the Benaki Museum.

Fig. 17–20 Published by permission of the Hermitage.

ACKNOWLEDGEMENTS

The following are warmly thanked: S. Schmidt and A. Stähli, for the invitation to the conference. N. Kaltsas and C. Avronidaki (National Archaeological Museum at Athens); A. Schwarzmaier and U. Kästner (Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung); A. Delivorrias and E. Papageorgiou (Benaki Museum); A. Bukina (Hermitage Museum, St. Petersburg); E. Langridge for study amenities and photographs.

ABBREVIATIONS

- Ανδρειωμένου 2007 A. K. Ανδρειωμένου, Τανάγρα (Athens 2007).
 Αβρονιδάκη 2007 X. Αβρονιδάκη, Ο Ζωγράφος του Άργου (Athens 2007).
 Avronidaki 2008 C. Avronidaki, Boeotian Red-Figure Imagery on Two New Vases by the Painter of the Dancing Pan, *AntK* 51, 2008, 8–22.
 B. A. D. Beazley Archive Database.
 Ekroth 2010 G. Ekroth, Theseus and the stone. The iconographic and ritual contexts of a Greek votive relief in the Louvre, in: J. Mylonopoulos (ed.), *Divine Images and Human Imaginations in Ancient Greece and Rome* (Leiden/Boston 2010) 143–169.
 Kilinski 1990 K. Kilinski, Boeotian Black-Figure Vase-Painting of the Archaic Period (Mainz 1990).
 Lullies 1940 R. Lullies, Zur boiotisch rotfigurigen Vasenmalerei, *AM* 65, 1940, 1–27.
 Maffre 1975 J.-J. Maffre, Collection Paul Kanellopoulos (VIII), *BCH* 99, 1975, 409–520.
 Mitchell 2009 A. G. Mitchell, *Greek Vase-Painting and the Origins of Visual Humour* (Cambridge 2009).
 Moraw 1998 S. Moraw, Die Mänade in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr. (Mainz 1998).
 Sabetai 1994 V. Sabetai in J. H. Oakley et al. (eds.), *Athenian Potters and Painters. Catalogue of the Exhibit* (Athens 1994) 39–41, no. 27.
 Sabetai 1998 V. Sabetai, Marriage Boiotian Style, *Hesperia* 67, 1998, 323–334.
 Sabetai 2001 V. Sabetai, CVA Thebes, Archaeological Museum 1 (Athens 2001).
 Sabetai 2006 V. Sabetai, CVA Athens, Benaki Museum 1 (Athens 2006).
 Sabetai, forthcoming (1) V. Sabetai, Boeotian red-figured vases: observations on their contexts and settings, in: S. Schierup – B. Bundgaard Rasmussen (eds.), *Red-Figure Pottery in its Ancient Setting*, Gösta Enbom Monographs vol. 2, Aarhus.
 Sabetai, forthcoming (2) V. Sabetai, Female protomes from Chaeroneia (Boeotia), in: E. Lafla – A. Müller, (eds.), *Figurines de terre cuite en Méditerranée grecque et romaine: production, diffusion, iconographie et fonction. Actes du Colloque international d'Izmir, juin 2007*, *BCH* suppl.
 Salapata 1993 G. Salapata, The Lakonian hero reliefs in the light of the terracotta plaques, in: O. Palagia – W. Coulson (eds.), *Sculpture from Arcadia and Laconia* (Oxford 1993) 189–197.
 Salapata 2006 G. Salapata, The tipling serpent in the art of Lakonia and beyond, *Hesperia* 75, 2006, 541–560.
 Schachter 1994 A. Schachter, *Cults of Boeotia*, vol. 3 (London 1994).
 Schilardi 1977 D. U. Schilardi, The Thespian Polyandron (424 B.C.): The Excavations and Finds from

- a Thespian State Burial (Diss. Princeton University 1977).
 Schild-Xenidou 2008 V. Schild-Xenidou, *Corpus der boiotischen Grab- und Weihreliefs des 6. bis 4. Jahrhunderts v. Chr.*, *AM Beih.* 20 (Mainz 2008).
 Schmaltz 1974 B. Schmaltz, Terrakotten aus dem Kabirenheiligtum bei Theben. Das Kabirenheiligtum bei Theben 4 (Berlin 1974).
 Schmidt – Oakley 2009 S. Schmidt – J. H. Oakley, *Hermeneutik der Bilder – Beiträge zu Ikonographie und Interpretation griechischer Vasenmalerei*, *CVA Beih.* 4 (München 2009).
 Tomei 2008 D. Tomei, I *kantharoi* greci a figure nere e rosse, *Ostraka* 17, 2008, 111–180.
 Ure 1953 A. D. Ure, Boeotian Vases with Women's Heads, *AJA* 57, 1953, 245–249.
 Walsh 2009 D. Walsh, *Distorted Ideals in Greek-Vase-Painting* (Cambridge 2009).
 Ζαμπίτη – Βασιλοπούλου 2008 A. Ζαμπίτη – Β. Βασιλοπούλου, Κεραμική αρχαϊκής και κλασικής περιόδου από το Λειβήθριο άντρο του Ελικώνα, in: B. Αραβαντινός (ed.), *Επετηρίς της εταιρείας Βοιωτικών μελετών. Τόμος 4, τεύχος Α* (Αθήνα 2008) 445–472.

NOTES

- 1 Despite earlier pioneer work on the subject, the small number of figured vases produced in Boeotia, the resemblances among Boeotian, Attic and other regional fabrics, the lack of archaeological provenances, contexts, publications and clay analysis, as well as an Athenocentric approach that has been prevalent in research, all render the study of Boeotian red-figure a challenging but difficult task. For the history of research see Αβρονιδάκη 2007, 25–30. For Boeotian black-figure see Kilinski 1990. For the contextualization of the study of Boeotian red-figured vases see Sabetai, forthcoming (1).
- 2 For the affiliations of Boeotian red-figure pottery with local black-figure workshops see Αβρονιδάκη 2007, 32–35. 43–44 no. 14; 95–97 pls. 6–10; 27. 30. For an Atticizing red-figured pyxis whose hybrid shape has parallels in the Boeotian Van Branteghem workshop of floral ware see Sabetai 1998. For an updated discussion see Sabetai, forthcoming (1).
- 3 For the Boeotian floral-ware see Sabetai 2001, 26–27 pl. 13; for its Attic predecessors and for the aesthetics of flowers in Attic vase-painting see N. Kei, *L'esthétique des fleurs: kosmos, poikilia et charis dans la céramique attique des VIe et Ve siècles av. J.-C.* (unpublished Diss. EHESS, Paris 2010) 60–62; for examples of uncertain attribution see J. Gaunt, *A Cup in Princeton*, Record of The Art Museum, Princeton University 54, 1995, 30–38. For the Kabiric ware see most recently E. L. Thompson, *Images of Ritual Mockery* (online Diss., New York 2006); Mitchell 2009, 248–279; Walsh 2009, 14–15. 58–62 and passim.
- 4 For a general discussion of Boeotian findspots with red-figured fine wares see Sabetai, forthcoming (1).
- 5 P. Wolters – G. Bruns, *Das Kabirenheiligtum bei Theben* 1 (Berlin 1940) 84–89; K. Braun – T. E. Haevernick, *Bemalte Keramik und Glas aus dem Kabirenheiligtum bei Theben. Das Kabirenheiligtum bei Theben* 4 (Berlin 1981) 77–83; see also Schöne-Denkinger in the present volume; Ζαμπίτη – Βασιλοπούλου 2008. For figured ceramics which should be associated with the sanctuary of Demeter Kadmeia (Thebes) see E. Καρακίτσου – Β. Σαμπετάι, *Κεραμική και τμήμα κεράμωσης των κλασικών χρόνων από την Θηβαϊκή Καδμεία: Διάσπάρτα τεκμήρια ενός ιεροῦ*, *AAA* 42, 2012, forthcoming. These red-figured pieces date from the late archaic to the 4th century B.C. and are mostly fragmentary.
- 6 In the 5th century B.C. the Boeotian commoner's grave contained rather sumptuous grave furniture of Haimoneian and

- black-glazed pots, usually in combinations of plain and ritual drinking vessels (skyphoi, mugs, cups and kantharoi). The cases of burials with red-figured finewares should be classified as uncommon and special, even when such vases are of medium size and average quality, whereas those with large shapes may also be further classified as rare and 'rich'.
- 7 Due to publication biases no synthesis or unifying theory is put forth here, but some general trends are sketched. To be sure, each grave-group should be analyzed per se before any general conclusions can be drawn. For a discussion of findspots see Sabetai, forthcoming (1).
 - 8 For the imagery of naked women at fountains and baths see most recently S. Pfisterer-Haas, *Mädchen und Frauen am Wasser*, *JdI* 117, 2002, 1–79; U. Kreilinger, *Anständige Nacktheit* (Rahden 2007) esp. 48. 71–72; V. Sabetai, *The Poetics of Maidenhood: Visual Constructs of Womanhood in Vase-Painting*, in: Schmidt – Oakley 2009, 103–114; A. Stähli, *Nackte Frauen*, *ibid.* 43–51. For the theme in Boeotia see n. 48 below.
 - 9 CVA Thebes 1 pl. 73. For this grave which contained banquet and unguent vessels (amphorae, skyphoi, kantharoi, cups and lekythoi) see R.M. Burrows – P.N. Ure, *Excavations at Rhitsona in Boeotia*, *BSA* 14, 1907/08, 287–298; B.A. Sparkes, *The Taste of a Boeotian Pig*, *JHS* 87, 1967, 129. The date-range of the tomb's figured vases is ca. 20–30 years. By traditional chronology the red-figured cup is the earliest item of its group and may have had a use-life before being buried. The existence of a clay protome may mean that this was a woman's grave: see Sabetai forthcoming (2). For the incomplete grave no. 22 that contained a red-figured skyphos by the Brygos Painter and a cup by the Pithos Painter see Burrows – Ure loc. cit. 301–304 pl. XIII b. XIV; Sparkes loc. cit., 130. See further Sabetai 2001, 98–99. A.D. Ure, *Unincised Black Figure*, *BICS* 6, 1959, 4, n. 9, notes that while 300 black-figured vases were unearthed at Rhitsona, there were found only three red-figured ones.
 - 10 Β. Φιλίππική – Σ. Συμεώνογλου – Ν. Φαράκλας, *Αρχαιότητες και μνημεία Βοιωτίας*, *ADelt* 22, 1967 [1968], B 1, 234 pl. 164, 2. 4–6; Sabetai 1998; CVA Thebes 1 pls. 21–22.
 - 11 For the rich burial of a woman of status that contained floral cups among other objects see Β. Αραβαντινός, *Αλιάρτος*. *Οικόπεδο Μαρίας Πούλου*, *ADelt* 49, 1994 [1999], B1, 281 pl. 87c. For a black-figured cup that was offered to a girl as a prize at a carding contest see M. J. Milne, *A prize for wool-working*, *AJA* 49, 1945, 528–533 (alleged findspot: Taranto). For a cup with graf-fito given as a gift to a woman see G. Jacopi, *Clara Rhodos 4* (Rodi 1931) 169–170. 173 figs. 175–176.
 - 12 Forthcoming publication by the present author, who provisionally thinks that the dead was a female on the basis of the grave's co-finds.
 - 13 M. Bonanno-Aravantinos, *La tomba 404 della necropoli nord-orientale di Tebe (Beozia)*, in: E. Laflī – A. Müller (eds.), *Figurines de terre cuite en Méditerranée grecque et romaine: production, diffusion, iconographie et fonction*. *Actes du Colloque international d'Izmir, Juin 2007*, *BCH suppl.* (forthcoming).
 - 14 This does not mean that women never received kraters with 'male' themes; correlations between the sex of the deceased and the images that they received should be treated with caution.
 - 15 Sabetai, forthcoming (1). The association of red-figured ceramics and 'special' burials is further documented by the deposition of a handful of such pieces in the mass-grave of the fallen warriors at the battle of Delium in 424 B.C. that was excavated in Thespiai and contained also a wealth of black-glazed pots, figurines and strigils. The red-figured vases were a krater, a mug, lekythoi and a pyxis of type A. The latter are usually associated with the female sphere and may have been the *ad hoc* offerings of women to their dead male relatives. In the assemblage there was also a white-ground kantharos. See Schilardi 1977, 94–111. 118–135. 139–150; Sabetai 2001, pls. 16–20.
 - 16 Ζαμπίτη – Βασιλοπούλου 2008, 453–456 figs. 30–31.
 - 17 Αβρονιάκη 2007, 139–140 pls. 40 a; 41. CVA Tübingen 1 pl. 49. Cf. further a krater depicting a warrior on side A and a woman contemplating his loss before his armour on side B: Lullies 1940, pl. 23, 2; Ure 1953, 247; here *Figs. 17–20*.
 - 18 For ancient mending-holes on a black-figured lekythos depicting women at the fountain see Sabetai 2001, pl. 62 (from a woman's grave). It is possible that sets of figured finewares were wedding gifts and formed part of the bride's dowry to be kept and "used" in various types of festive occasions, such as family banquets and religious celebrations.
 - 19 Αβρονιάκη 2007, 45–46 pls. 30 and 23 c.
 - 20 CVA Berlin 4 pl. 201, 1–3 (from Thespiai).
 - 21 For a small statistic of Attic red-figured imports based on Beazley's lists see Αβρονιάκη 2007, 36 n. 148.
 - 22 Α. Σταμούδη, *Η έκφραση της κλασικής πόλης στη Θεσσαλία. Το παράδειγμα της Πελασγίας*, in: 1^ο διεθνές συνέδριο ιστορίας και πολιτισμού Θεσσαλίας. *Πρακτικά Συνεδρίου 9–11 Νοεμβρίου 2006* (Thessaloniki 2006) 138–151 esp. 140–142; Φ. Δακορώνια – Π. Μπούγια, *Ο δρόμος είχε τη δική του ιστορία* (Exhibition guide) (Lamia 2002) 37–40 figs. 45 and 48. See, further, Σ. Κατακούτα, «Θησαυρός» αργυρών νομισμάτων από την αρχαία Φάρσαλο, in: *Κεράμια Φιλίας. Τιμητικός τόμος για τον Ιωάννη Τουράτσογλου* (Αθήνα 2009) 159–175, esp. 170.
 - 23 A.D. Ure, *Boeotian Orientalizing Lekanoi*, *MetrMusSt* 4, 1932, 18–38; Kilinski 1990, 57–58; K. Kilinski, *In Pursuit of the Boeotian Cantharus*, *AncW* 36, 2005, 176–212; Tomei 2008.
 - 24 Krater-like skyphos: Αβρονιάκη 2007, 43–44 pl. 27; Sabetai, forthcoming (1). Diminutive skyphos: Avronidaki 2008, 8–14 pl. 5, 1–3.
 - 25 For Attic painters whose works were found in Boeotia see Sabetai, forthcoming (1). For the distribution of Attic pottery within the Greek mainland see D. Paleothodoros, *Commercial Networks in the Mediterranean and the Diffusion of Early Attic Red-figure Pottery (525–490 BCE)*, *MedHistR* 22, 2007, 165–182 esp. 168.
 - 26 *Enciclopedia dell' arte antica*, Supplement (Roma 1970) s.v. *Beotici*, Vasi, 146–148, esp. 146 (P. Pelagatti); see further Kilinski 1990, 59–60.
 - 27 The main Boeotian vase-painters depend on the following: the Painter of the Judgment of Paris is related to the Polygnotans and to the Lykaon Painter (Lullies 1940, 13–15); also, and even more, to the Painter of the Louvre Centauromachy (Αβρονιάκη 2007, 32–33). The Argos Painter "echoes" the style of various Attic painters, as, e.g., the Marlay Painter (Lullies 1940, 15–17) and the Aischines Painter (Αβρονιάκη 2007, 86–95). The Painter of the Great Athenian Kantharos adheres to the Dinos Painter (Lullies 1940, 18–21).
 - 28 Lullies 1940; P. Pelagatti, *Vasi beotici a figure rosse: il Pittore di Argos*, *BdA* 92, 1995, 33–48; Αβρονιάκη 2007 and Avronidaki 2008.
 - 29 Αβρονιάκη 2007, 31–36. For Boeotian red-figured vases found in Attica see *ibid.* 44 no. 15 pl. 23 b; A. Schöne-Denkinger, CVA Berlin 11, 71 pl. 71 (yet, provenances provided by art-dealers should be considered with caution). For finds from Lokris and the West see Αβρονιάκη 2007, 141 pls. 17–18. 20. 33. 34. Lokris and Phokis, regions north of Boeotia and part of a common cultural Boeotian "koine", imported Attic and Boeotian red-figured fine wares in limited numbers: see, e.g., Sabetai 2001, pls. 75–78. 81–82; Ure 1953, 249 n. 18; cf., also, Φ. Δακορώνια, *Αρχαιολογικό μουσείο Αταλάντης* (Athens 2006) 34 fig. 33. For black-glazed Boeotian vases found in Attica see D. U. Schilardi, *Two Boeotian Kantharoi from the Athenian Kerameikos*, in: ΣΤΗΛΗ. *Τόμος εις μνήμην Νικολάου Κοντολέοντος* (Athens 1980) 576–579; for examples with plain decoration see A.D. Ure, *Boeotian Pottery from the Athenian Agora*, *Hesperia* 31, 1962, 369–377. For a late example in degenerate black-figure see X. Αβρονιάκη, *Βοιωτικά επινίκια: ο αμφι ορέας αρ. ευρ. 485 του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου*, *AEphem* 2007, 131–146 (alleged provenance: Peiraeus).
 - 30 Mythological themes on 5th century B.C. Attic vases found in Boeotia: Herakles and Bousiris, divine pursuits (Eos and Titho-

- nos; Zeus and Ganymede; Boreas and Oreithyia), Gigan-tomachy (the last occurs at the end of the century). Gods and mythological figures: Apollo, Athena, Artemis, Leto, Hermes, Zeus, Nike, Eros, winged goddess in chariot, Menelaos and Helen (wedding), Perseus and Medusa, maenad, satyr, centaur, sphinx, anodos of a goddess.
- 31 Lullies 1940, pls. 8–13, 23, 1; 28, 2; Αβρονιδάκη 2007, pls. 4, 8, 9, 11, 12, 14, 1; 16, 22, 26, 27, 30, 31. Most mythological scenes occur once, while single divinities are more frequent and may occur in various combinations; recurrent are scenes of the Judgment of Paris, Athena on her quadriga, Danae, Skylla and a few gods. Divinities were rare subjects also in Boeotian black-figure: Kilinski 1990, 45–47.
- 32 E.g., the theme of the female pyrrhic passed on through the Achilles and the Cassel Painters (Sabetai 2001, pls. 16, 1 and 18). However, Boeotian vase-painters did not draw solely from Attic models. A krater depicting a healing hero holding out a kantharos to a tippling snake (here *Fig. 1*), an image that has been described as a heroic emblem, points to a Laconian source of inspiration that is best known from sculpted works: see Salapata 2006, 555–558. To be noted, heroic themes with reclining symposiasts and adorants occur also on contemporary Corinthian red-figured vases, a number of which was found in Boeotian graves: for bibliography see Sabetai 2006, 10 n. 5; 70–71. For a late 5th century B.C. Corinthian krater from a grave at Tanagra see Ανδρειωμένου 2007, 240–241 (grave T/1) pl. 130.
- 33 Lullies 1940, pls. 18–22 and 23, 2; here *Figs. 15–17*; cf., further, Ure 1953, pl. 68 fig. 10.
- 34 A youth and Phineus fighting Skylla and a Harpy respectively: here *Figs. 12–14*.
- 35 Αβρονιδάκη 2007, 32.
- 36 Lullies 1940, 13–14. Αβρονιδάκη 2007, pl. 4. The Judgment features again on this painter's skyphos once in Berlin (V.I. 3412): Lullies 1940, pl. 11, 1. To be noted, the Apolline Triad and the Judgment of Paris are rare or non-existent in the corpus of the Polygnotans and of the Painter of the Louvre Centauromachy, on whom the P.J. Paris adheres stylistically (see n. 27, above). Iconographically, the scheme of the Apolline Triad derives from Niobidean models.
- 37 For bibliography on the Letoids in sacred space see Sabetai 2006, 16–17.
- 38 The repetition of this theme on the two out of the only four known vases by the P.J. Paris is meaningful. The rarity of the Judgment of Paris in Attic red-figure of the second half of the 5th century B.C. highlights the Boeotian interest in this type of scene. The theme has a diachronic presence in Boeotia as it occurs also on Attic black-figured imports in the region and its environs: see B. A. D. nos. 47014, 300810, 305372 and 331694. It was also locally copied: Kilinski 1990, 50 pl. 17, 1–2.
- 39 Lullies 1940, 13–15 pl. 12 no. 3414; LIMC IV (1988) 822 no. 1537 pl. 547 s.v. Herakles (J. Boardman); LIMC VII (1994) 46 no. 1 s.v. Omphale (J. Boardman). The skyphoi Berlin V.I. 3414 (*Figs. 3, 4*) and V.I. 3412 (see n. 36, above) by the P.J. Paris were registered together with a third one (V.I. 3413, by the Argos Painter, *Figs. 12–14*; see also n. 68, below) in the records of the Berlin Museum in 1898 as from Boeotia, but it is not known whether this indicates a common acquisition source or (grave) findspot for all of them. See M. Miller, *Dokumentation der Verluste V, 1*, *Antikensammlung* (Berlin 2005) 176–177 nos. V.I. 3412, 3413 and 3414.
- 40 See Sabetai 2006, 19–21 for discussion and bibliography.
- 41 Attributes, such as the club of Herakles, are on occasion used in a flexible manner in Boeotian red-figure to denote heroic status: see, e.g., Αβρονιδάκη 2007, pl. 17 a and 26 a, where the club is held by a youth and Phineus. For the pilos-helmet see *ibid.* 103 n. 575 pls. 2, a; 36, b; 38, 39, 2; 41 a; 43 B.C. This is often worn by heroes depicted in various media, such as sculpture and terracottas in Attica, mainland Greece and South Italy: see most recently Ekroth 2010 (relief with Theseus); Schmaltz 1974, pl. 4, 60–60a (plain pilos in terracottas); B.M. Kingsley, *The Reclining Heroes of Taras and Their Cult*, *CalifStClAnt* 12, 1979, 208 (pilos-helmet).
- 42 A. Schachter, *Cults of Boiotia*, *BICS Suppl.* 38.2 (London 1986) 1–37.
- 43 For Herakles on the Theban coinage of the latter part of the fifth century B.C. see S. Ritter, *Bildkontakte. Götter und Heroen in der Bildsprache griechischer Münzen des 4. Jahrhunderts v. Chr.* (Berlin 2002) 102–110. For a Boeotian kantharos depicting Herakles in various age-classes see Αβρονιδάκη 2007, pl. 11, although the youth holding club and wearing lion-skin could be also Herakles' mythical and ritual alter-ego, the Theban hero Iolaos: cf. LIMC V (1990) s.v. Iolaos 689 no. 19; 695–696 (M. Pipili); S. Symeonoglou, *The Topography of Thebes from the Bronze Age to Modern Times* (Princeton 1985) 136–137. For a youth with club see Αβρονιδάκη 2007, pl. 17 a. For Attic and atticizing vases depicting Herakles and found in Boeotia see Sabetai 2001, pls. 19; 84–85. For Herakles in Boeotian popular religion see J.S. Rusten, *Geiton héros: Pindar's Prayer to Herakles* (N. 7.86–101) and *Greek Popular Religion*, *HarvStClPhil* 87, 1983, 289–297. Theseus does not appear in Boeotian red-figure.
- 44 For Attic departure scenes in the classical period see discussion and bibliography in Sabetai 2006, 19–21. There, the seated male is usually the father. For other Boeotian departure scenes see Αβρονιδάκη 2007, pls. 36–38.
- 45 On the history of Boeotia see below, nn. 80–81.
- 46 N. Kaltsas – A. Pasquier (eds.), *Eros Grec. Amour des dieux et des hommes* (exhibition catalogue) (Paris/Athènes 1989) 76–77 no. 23 (N. Kaltsas).
- 47 Avronidaki 2008, 21 no. 3 pl. 4, 1, 2. To be noted, the interior of this krater was left unglazed and thus was not destined for actual use. Traces of uneven secondary burning suggest that it was thrown at the surface of a funerary pyre, presumably as a ritual 'killing' of the vase. On the semantics of the cockfight see E. Csapo, *Deep Ambivalence: Notes on a Greek Cockfight*, *Phoenix* 47, 1993, 1–28, 115–124.
- 48 CVA Louvre 17 pls. 44–45; Ure 1953, 246 pl. 67 fig. 5 associated the woman at the laver with hydromancy. Cf. further M. Nelson – R.B. Todd, E.R. Dodds: *Two Unpublished Letters on Ancient "Irrationalism"*, *Eikasmos* 11, 2000, 401–408 esp. 405–408. For current trends in the interpretation of scenes with women at fountains, lavers and louteria see n. 8, above. Such themes occur on Attic and Boeotian vases alike from the archaic period onwards: see, e.g., Sabetai 2001, pls. 62, 73, 75. Αβρονιδάκη 2007, pls. 5, 27 b; Avronidaki 2008, pls. 3, 1; 4, 1.
- 49 For the Siren see LIMC VIII, Suppl. (1997) 1093–1104, s.v. Seirenes (E. Hofstetter). Female hybrids such as sphinxes and sirens are usually ascribed a funerary significance. However, their presence on nuptial vases indicates that they should be seen as visual signs that were appropriate to express age and status transitions: see Sabetai 2006, 36–38. For the hybrids as symbols of transition between ontological categories see further J. Hughes, *Dissecting the Classical Hybrid*, in: K. Rebay-Salisbury et al. (eds.), *Body Parts and Bodies Whole* (Oxford 2010) 101–110. For the Hesiodic Sirens, as able to calm the wind, versus the Homeric ones, who are seductive virgins see L. Kurke, *Visualizing the Choral: Epichoric Poetry, Ritual, and Elite Negotiation in Fifth-Century Thebes*, in: K. Kraus, et al. (eds.), *Visualizing the Tragic. Essays in Honour of Froma Zeitlin* (Oxford 2007) 86–87. For sirens in Pindar's *parthenion* see also L. A. Swift, *The Hidden Chorus* (Oxford 2010) 183–184. For Skylla see Αβρονιδάκη 2007, 28 pl. 9, a; 126–128 (who treats her as an allegorical figure in the context of mystery cult). Skylla is added in the company of hybrids in the late second quarter of the 5th century B.C. E. Walter-Karydi, *Skylla. Bilder und Aspekte des Mischwesens*, *JdI* 112, 1997, 167–189, notes that Skylla in Early-classical art is rendered not as a dangerous monster, but as a mild sea-woman, an aspect she also maintains in South-Italian imagery. The Skylla of the Boeotian vase-painters is variously depicted as aggressive or stately. Both Skylla and

- the Siren may be seen as visual fairytales with transitory meaning in the context of 5th century B.C. womens' scenes. For the woman at the laver juxtaposed with another sea-creature, the hippocamp cf. Ure 1953, 245 pl. 66, 1–3.
- 50 M. Stansbury-O'Donnell, Structural Analysis as an Approach to Defining the Comic, in: Schmidt – Oakley 2009, 33–41 esp. 37, citing P. Berger: "Benign humor... is harmless, even innocent. It is intended to evoke pleasure, relaxation, and good will." Subtle humor has been attested also on the earliest extant Boeotian red-figured vase, a pelike in Munich: Lullies 1940, 5 pls. 1, 2, 1. For the contemporary Boeotian "Lachkultur" see Mitchell 2009, 248–279, 293 and for the Corinthian, A. N. Stillwell – J. L. Benson, *The Potter's Quarter. The Pottery, Corinth XV, part III* (Princeton, NJ 1984) 369–370 (Sam Wide Group); Walsh 2009, 16 and *passim*.
- 51 See n. 13 above.
- 52 The tendency for diminutive shapes characterizes also Boeotian black-figure production: Kilinski 1990, 54.
- 53 For a small krater with a funerary theme see Lullies 1940, pl. 23, 2; here *Figs. 17–20*.
- 54 N. Kaltsas – A. Shapiro (eds.), *Worshipping Women* (New York 2008) 328–329 (C. Avronidaki). For the general tendencies governing the iconographic repertory of Attic kraters see K. Huber, *Mythos, Epos und 'Alltag'. Themenwahl für attische Kelchkratere*, in: M. Seifert (ed.), *Komplexe Bilder*, HASB, Beih. 5 (Bern 2008) 61–83.
- 55 Sabetai 1998, esp. 327.
- 56 Avronidaki 2008, 14–18 pl. 7 (inscription modern). She regards the scene as evidence that Boeotian women were literate.
- 57 For images with musical brides on wedding vases see V. Sabetai, *The Washing Painter* (Diss. University of Cincinnati 1993) 70–81, 170–171.
- 58 Chairs with a bundled cloth on them, as the one next to the self-mirroring female, are usually thought to indicate interior space; however, they are part of the "grammar" of scenes of nuptial preparation and may signify the bridal raiment. Thus, they have a function related to the meaning of the scene and are not mere spatial indicators: see, e.g., Sabetai 2006, pl. 36. On the methodology of reading objects and landscape elements in vase-imagery see N. Dietrich, *Figur ohne Raum?* (Berlin 2010).
- 59 The equivalent of the Attic nuptial lebes type 2, floral stamnioid pyxides occur in sanctuaries and graves. For a selection from the grotto of the Nymphs at Helikon see Ζαμπίτη – Βασιλοπούλου 2008, 447–448 *figs. 8–11*.
- 60 For the krater by the Painter of the Dancing Pan with female pyrrhicist and bride see Avronidaki 2008, 20 pls. 3, 1, 2; 5, 4–6; 6, 1–3. Side B preserves only a fragment depicting a mature man, who may be the prospective bridegroom or a father. For discussion and bibliography on the female pyrrhic dance see Sabetai 2001, 29–32 pls. 16 and 18.
- 61 For this scene as the visual record of cultic realities see Avronidaki 2008, 8–14 pl. 5, 1–3; pl. 6, 4, 5. Dogs feature in grotesque contexts in Boeotian black-figure: see, e.g., Walsh 2009, 191–192 *fig. 72 a.b*. For dogs in humorous scenes, in general, see Mitchell 2009, 54–58, 263, 265 *fig. 134*; 275 *fig. 143*.
- 62 Αβρονιδάκη 2007, pl. 17, 1; pl. 25. For Phineus and Argos holding a club see *ibid.* pls. 26, a (here *Fig. 12*); 31, b.
- 63 Fillet or wreath-making is recurrent in the work of the Argos Painter. On occasion only the gestures of the figures refer to it, as the white line denoting the fillet or wreath is either faded or not depicted; this must be the case of the enigmatic scene depicting youths before an altar that have been described as ball-playing or praying (Αβρονιδάκη 2007, 42 and 113 pl. 24 b. Cf. *ibid.* pls. 17, 21, 28 b and 40 b). The symmetrical arrangement of these epebic figures has a chorus-like quality to it.
- 64 Αβρονιδάκη 2007, 49–50 nos. 25–26; 104–106 pls. 36–38. In these scenes the seated figure is disproportionately big and hieratic; this, combined with the hanging shield and the snake as blazon of the youth's shield, both recurrent elements in scenes by the Argos Painter, ascribes a flavour of pastiche to the images. Possible sources of influence are Attic departure scenes and Lakonian terracotta reliefs with imagery of heroic character: for the latter see Salapata 1993, esp. 191 *Fig. 5*; ThesCRA II (2004) 143–145 and pl. 23 no. 115 s.v. Heroisierung und Apotheose (I. Leventi); cf. also above n. 32 and 41.
- 65 For the diffusion of Dionysiac elements at all levels of Greek culture and for the gradual "Dionysization" of Greek visual culture in the 5th century B.C. see Moraw 1998, 126–130. Αβρονιδάκη 2007, 114–118. 121 thinks that such depictions are related to Bacchic initiation. The god Dionysos himself appears infrequently in Boeotian vase-painting, but this should be assessed in the context of rarity of depictions of deities and mythological themes in Boeotian vase-painting, in general. To be noted, the same tendency was also noted in sculpture, where religious reliefs are relatively modest compared with funerary ones: see Schild-Xenidou 2008, 204–205. Dionysos is usually depicted as a mature and occasionally agitated figure in Boeotian vase-imagery: see Lullies 1940, pl. 24, 1; Αβρονιδάκη 2007, pls. 16 a; 30 a; Kilinski 1990, 39 ("resembling Dionysos") pl. 23, 1; 46 pl. 17, 4.
- 66 This trend should be studied in parallel with Boeotian sculpture and terracottas, which also focus on figures of youth. For Boeotian relief-sculpture see most recently Schild-Xenidou 2008, 159–196; A. Schwarzmaier, "Ich werde immer Kore heissen" – zur Grabstele der Polyxena in der Berliner Antikensammlung, *JdI* 121, 2006, 175–226. For a 5th century B.C. male torso, presumably of a hoplitodrome, see E. Βλαχογιάννη – Α. Λάγια – Β. Σαμπετάι, *Πολλαπλές ταφές από το νεκροταφείο της αρχαίας Ακραϊφίας. Αρχαιολογική και ανθρωπολογική προσέγγιση*, in: Β. Αραβαντινός (ed.), *Επετηρίς της εταιρείας Βοιωτικών μελετών. Τόμος 4, τεύχος Α* (Αθήνα 2008) 711–744. For terracottas see Schmaltz 1974 (over 700 figurines of boys and youths).
- 67 Sabetai 2006, 65–67 pls. 67–68; the shield hanging above the youth on side B emphasizes the epebic content of the scene. For the semantics of the himation worn by the youth see E. Hartmann, *Mäntel machen Bürger – Darstellungen von Männern mit Mantel im klassischen Athen*, in: M. Formisano – T. Fuhrer (eds.), *Gender Studies in den Altertumswissenschaften: Gender-Inszenierungen in der antiken Literatur* (Trier 2010) 159–176. Cf. further Maffre 1975, 513–516 where the Artemis-figure appears with females.
- 68 Once in Berlin (see above n. 39). Αβρονιδάκη 2007, 43 no. 13; 126–133 pl. 26 calls the youth Odysseus and discusses previous identifications ranging from "youth" (Ure) to "Herakles" (Pelagatti); she interprets these scenes as imbued with allegorical symbolism related to the mystery cult of the Kabirion on the basis of late textual evidence. To be noted, the Argos Painter uses the type of the bearded male hero in short chiton and boots also for other mythological figures such as Dionysos (twice), Boreas and Argos: Αβρονιδάκη 2007, pls. 16 a; 22 a; 30 a; 31, b.
- 69 See previous discussion. Note that Skylla is diademed; the painter depicted also her belt, a sign of maidenhood.
- 70 Lullies 1940, pl. 19, 2; 20, 1. The vase is intact with minor breakage only on its mouth. For cavalrymen and their representation in 5th century B.C. Boeotia see M. Schäfer, *Zwischen Adels-ethos und Demokratie* (München 2002) 37, 88, 172.
- 71 Lullies 1940, 19–20; Αβρονιδάκη 2007, 139–140 pl. 40 a; 41; CVA Tübingen 1 pl. 49; Schild-Xenidou 2008, 185–192.
- 72 Lullies 1940, 19; Tomei 2008, 113. For archaic black-glazed kantharoi bearing graffiti with the name of Herakles from a votive deposit at Tanagra see Ανδρειωμένου 2007, 17, 31–32, 35–36, 39–40. For examples from the sanctuary of the hero Ptoios at Akraiphia see Schachter 1994, 14. For Herakles with kantharos on a red-figured Boeotian kantharos see Αβρονιδάκη 2007, pl. 11. For youths in heroic or ritual nudity or semi-nudity on kantharoi by the Argos Painter see *ibid.* pls. 33–39, 41, 42. For (heroic?) banqueters with kantharoi in terracotta see Schmaltz 1974, 170 no. 233 pl. 19. For a Boeotian relief depict-

- ing a seated man holding kantharos see Schild-Xenidou 2008, 181, 241–242 pl. 3 Kat. 8 (interpreted by her as a priest). Black-glazed kantharoi are ubiquitous in Boeotian graves. For the heroic connotations of the motif of the snake that drinks from a banqueter's kantharos and its applications in heroic imagery beyond Laconia, where it was originally created, see Salapata 2006, esp. 555–558. For copious finds of kantharoi in Lakonian sanctuaries of heroes see Salapata 1993, 193–194.
- 73 Αβρονιδάκη 2007, 130 n. 850. This hybrid has been variously interpreted as Tritoness or Nereid, yet the latter are often seated facing the tail of the sea-creature they are riding on. The figure here is abridged at its fore part and thus her identity is inconclusive, but she recalls also the familiar Skylla, whose human part faces straight forward and has at least one arm raised.
- 74 Lullies 1940, pl. 23, 2; Ure 1953, 246–247; S. Boriskovskaya, Boeotian vases in the Hermitage, *Trudy Ermit* 41, 2008, 5–24 esp. 15 and 17–18; pl. 10, a. b (I owe this reference to the kindness of A. Bukina).
- 75 For a roughly contemporary *tropaion* scene with animal sacrifice and for a relief with women seated among shields in front of *tropaia* see B. Rabe, *Tropaia* (Rahden/Westf. 2008) 59–60; 170 no. 5 pl. 8, 1 and 65–68; 177 no. 28 pl. 11 respectively. For bibliography on rough stones and for scenes where it appears with Herakles see Sabetai 2001, 90. For the stone of Theseus cf., further Ekroth 2010.
- 76 For the thoughtful Athena on an Attic example see LIMC II (1984) 1015 no. 625 pl. 765 s.v. Athena (P. Demargne).
- 77 Schilardi 1977, 25–26. In Boeotia the war-dead were buried in the battlefield. The Thespian Polyandrion is an exception and follows the Athenian custom of transporting the war-dead to the burial grounds of their mother-city. Thus, the Thespian Polyandrion not only contained Atticizing vases, but was itself also an Atticizing burial. See P. Low, Remembering war in fifth century Greece: ideologies, societies, and commemoration beyond democratic Athens, *WorldA* 35, 2003, 98–111.
- 78 See, in general, T. Schäfer, *Andres Agathoi* (München 1997).
- 79 For the creation of a 'national' Boeotia in the course of the 5th century B.C. and for Boeotian regional and civic identities in choral song see B. Kowalzig, *Singing for the Gods*, (Oxford 2007) 328–391.
- 80 The creation of the Boeotian Confederacy was recently down-dated to the mid 5th century B.C.: S.L. Larson, *Tales of Epic Ancestry* (Stuttgart 2007).
- 81 Boeotia was under Athenian control in the decade of 457–447/6 B.C. During the Peloponnesian War the pro-Spartan faction predominated and Boeotia was an ally of Sparta against Athens. Testimonia of the early 4th century B.C. mention that there was a property qualification for citizenship. Almost all Boeotian poleis became democracies in 379 B.C., after the expulsion of the Spartans from Thebes. On the history of Boeotia see most recently P. J. Rhodes, *A History of the Classical Greek World*, 478–323 B.C. (Chichester and Malden, MA 2010) esp. 279–292; H. Beck, *Polis und Koinon* (Stuttgart 1997) 83–106.
- 82 Ure 1953. The head-and-horse scene on pl. 68, fig. 10 recalls, or is an excerpt of the so-called "Totenmahlreliefs" and may be another example of 'discourse' between figured vases and funerary sculptures. Male heads are a minority, while the head of Herakles also occurs once (*ibid.* 246 no. 15). For six male heads on a floral cup see *Ανδρειωμένου* 2007, 239–240 pl. 129. Connections between this series and South Italian examples should be noted. The decontextualised generic heads should not be identified with deities in *anodos* scenes, as is commonly done, but with mortals: see Sabetai 1994, 40–41; *eadem*, *Μικρά αγγεία, μικρές στιγμές: I. Οι ερυθρόμορφες αρυβαλλοειδείς λήκυθοι του Μουσείου Μπενάκη, Μουσείο Μπενάκη* 6, 2006, 28–29 (with bibliography).
- 83 For a better assessment of elements of cultural transfer in late 5th century B.C. Boeotia the Corinthian imports and the Lakonian influences should be also considered. Commerce between Athens and mainland Greece, as well as trade routes are issues that require further study too.

Import und Imitation attischer Bilder in Böotien

Angelika Schöne-Denkinger

In diesem Beitrag über attischen Keramikimport in Bööotien geht es nicht um den Austausch mit nichtgriechischen Kulturkreisen, sondern mit einem griechischen Nachbarn, mit dem Athen nicht nur freundschaftliche Beziehungen pflegte. Gleichwohl lassen sich auch hierbei Wechselwirkungen beobachten, die über die reinen Handelsaktivitäten hinausreichen und zeigen können, dass die attischen Bilder durchaus einen Einfluss auf die Vorstellungen der Böoter hatten. Böotischen Vasen und Vasenbildern ist in den vergangenen Jahrzehnten vergleichsweise geringe Beachtung geschenkt worden. Erst in den letzten Jahren hat sich eine Reihe von Arbeiten verstärkt mit böotischer Vasenmalerei auseinandergesetzt.¹

Im 5. und 4. Jh. herrschten zwei Stilrichtungen in Bööotien vor: der aus dem Archaischen fortgeführte schwarzfigurige Stil, prominenteste Vertreter sind die Ende des 5. Jhs. auftretenden sog. Kabirenskyphoi,² und der böotisch-rotfigurige Stil, der sich spätestens seit 440 nachweisen lässt;³ zuweilen können auch beide Techniken auf einem Gefäß vorkommen.⁴ Es ist nicht immer leicht, lokale böotische rotfigurige Nachahmungen von attischen Importen zu scheidern, da sich die böotischen Werkstätten teilweise eng an attische Vorbilder anlehnen. Die Diskussion ist bei Gefäßen aus der Mitte und der zweiten Hälfte des 4. Jhs., vor allem bei den Kelchkrateren der L.C.-Gruppe, noch in vollem Gange. Ich selbst musste mich bei meiner Arbeit am CVA-Band Berlin 11 mit Fragen der Herkunft, ob attisch oder böotisch, auseinandersetzen. Durch Tonbeschaffenheit, Stil und Form lässt sich bei der Mehrzahl der Gefäße feststellen, ob sie attisch sind. Zusätzlich kann die Neutronenaktivierungsanalyse (NAA), die Vicky Sabetai an Gefäßen des Athener Benaki-Museums⁵ und wir an sieben Krateren der Berliner Antikensammlung⁶ durchführen ließen, helfen, die Herkunft des Tones näher zu bestimmen.

Als Beispiel soll ein Kelchkrater aus Theben in der Berliner Antikensammlung dienen. Der 1877 erworbene Krater (*Abb. 1*) mit Dionysos und dem Thiasos ist der L.C.-Gruppe zugeschrieben worden.⁷ Jüngst wurden Vermutungen geäußert, ob Gefäße dieser Gruppe nicht auch in Bööotien gefertigt worden sein könnten.⁸ Die Analyse ergab, dass der Ton für diesen Krater aus Bööotien oder Euböa stammt, der eines weiteren Berliner Kra-

ters derselben Gruppe⁹ aus einer anderen böotischen Lagerstätte. Vielleicht sind Maler dieser Gruppe nach Bööotien gewandert und haben dort – an mehreren Orten – für den lokalen Markt produziert.

Für alle attischen Gefäße in Bööotien stellt sich die Frage, welches die ausschlaggebenden Gründe für den Erwerb und die Verwendung dort gewesen sind. Es ist schwierig zu entscheiden, welchen Anteil die Vasenform, die ansprechende Dekoration oder auch die Wahl des Bildthemas gehabt haben. Hierüber lassen sich in vielen Fällen nur Mutmaßungen anstellen. Während etwa Dionysos einen deutlichen Bezug zu Bööotien, speziell zu Theben, hatte, lassen sich bei anderen Themen nicht ohne weiteres Bezüge erkennen.

Der Berliner Krater der L.C.-Gruppe wurde bereits im 19. Jh. ausgegraben. Für viele dieser Vasen ist der ge-



Abb. 1 Kelchkrater der L.C.-Gruppe, Berlin, Antikensammlung Inv. F 2932.

naue Fundort unbekannt, häufig findet sich nur allgemein die Angabe Böotien. Auch sind viele Ausgrabungen in Böotien bisher nicht oder nur teilweise publiziert. Hierzu zählt z. B. ein 1881 gefundenes Grab aus Tanagra, um 380 v. Chr., das neben acht attischen Gefäßen, teilweise hervorragender Qualität (Kelchkrater, Pelike, dreihenkliger Skyphos, Askos sowie vier plastische Lekythen) weitere, unveröffentlichte Keramik und Terrakotten enthielt.¹⁰ Erst bei genauerer Kenntnis der Fundkontexte, Stadt, Heiligtum oder Grab, wäre es möglich, eine Statistik attischer und einheimischer Keramik anzufertigen und Aussagen über die Funktion der attischen Gefäße und der Bildthemen in Böotien zu machen, die über eine reine Aufzählung hinausgehen.

Nur für das Kabirenheiligtum bei Theben liegen die Verhältnisse etwas günstiger. An diesem Beispiel möchte ich darauf eingehen, welche Gefäße und Bilder aus Attika importiert und welche attischen Bildmotive von böotischen Vasenmalern übernommen wurden.

Das Kabirion

Grabungen fanden im Kabirion 1887/88 unter Leitung von Paul Wolters und 1956 bis 1969 unter Leitung von Gerda Bruns statt. Die Ergebnisse dieser Untersuchungen wurden in sechs Bänden publiziert. Leider liegen über die Stratigraphie und die genauen Fundumstände recht wenige Beobachtungen vor. Die dort gefundenen zahlreichen Weihinschriften auf Vasen bzw. Scherben und auf Stierfiguren nennen als Gottheiten überwiegend Kabiros und selten seinen Sohn Pais.¹¹ Pausanias¹² erwähnt das Heiligtum der Kabiren und fügt hinzu, dass er schweigen werde, wer die Kabiren sind und über das dort Geschehene (τὰ δρώμενα) zu ihren Ehren und der Mutter (μήτηρ). Über den Kult ist deshalb viel gerätselt worden.¹³ Einzig die Art der Weihgeschenke und der Bilder können einige Auskunft geben.¹⁴ Mehrere Aspekte werden angesprochen: Stiere in Metall und Ton weisen auf Landwirtschaft, Terrakotten von Jünglingen sowie Spielzeug auf die Verehrung des Pais und Darstellungen des Kabiros in der Gestalt des Dionysos sowie die Bilder von Symposien, Satyrn, Mänaden und Pan auf einen dionysischen Aspekt. Architektonisch lassen sich in klassischer Zeit, im 5. und 4. Jh., verschiedene Phasen erkennen: Errichtet wurden mehrere Rundbauten sowie ein Rechteckbau, die wohl für Symposien gedient haben.¹⁵ Interessanterweise ist der Durchmesser der Tholoi so klein, dass hier die Symposion nicht wie üblich im Liegen, sondern nur im Sitzen stattgefunden haben können.¹⁶

Aufgrund des fragmentarischen Zustands und wegen der Fülle des Materials haben die Ausgräber und Bearbeiter keine Statistik der dort gefundenen Keramik erstellt und teilweise auch nur eine Auswahl der Typen vorge-

legt. Doch lässt sich anhand ihrer Angaben wenigstens eine ungefähre Vorstellung von der Anzahl der Keramik gewinnen.

Einheimische Keramik

Bei der Betrachtung des Materials im Kabirion wird deutlich, dass die Masse der im Heiligtum geweihten schwarzgefirnissten, schwarzfigurigen und rotfigurigen Gefäße sowie der Gebrauchskeramik¹⁷ einheimischen böotischen Ursprungs ist.

Die größte Gruppe bilden schwarzgefirnisste Kantharoi in verschiedenen Ausprägungen.¹⁸ Heimberg unterscheidet allein sechs verschiedene Kantharosformen (85 Exemplare in den Katalog aufgenommen; nach der Anzahl der erhaltenen Füße zu urteilen mindestens ca. 500, wobei sie betont, dass es sich nur um ein Drittel des Fundmaterials handelt) sowie kantharosähnliche Gefäße ohne Füße bzw. Standing, die sog. Karchesia (im Katalog 23 aufgeführt), die sie in die Zeit vom Anfang des 5. Jhs. bis ins 3. Viertel des 4. Jhs. datiert. Dass die Kantharoi eng mit dem Kultgeschehen und den Feiern verbunden waren, zeigen viele geritzte Inschriften des Kabiros und Pais, Namen von Weihenden und einige wenige Namen mit dem Zusatz *kalos*. Im Unterschied zu Böotien fanden tönernerne Kantharoi in Attika keine große Verbreitung, auch wenn sie auf attischen Vasenbildern sehr häufig als Kultgefäß des Dionysos wiedergegeben werden. Ob die böotischen Kantharoi ausschließlich dionysisch zu interpretieren sind, muss offen bleiben. Schachter gibt zu bedenken, dass auch im Apollonheiligtum bei Akraiphia, im Ptoon, zahlreiche Kantharoi mit Weihinschriften gefunden wurden, die keine Beziehung zu Dionysos erkennen lassen.¹⁹

Die charakteristische Gruppe aus dem Heiligtum, offensichtlich ausschließlich für das Kabirion hergestellt,²⁰ sind die einem Skyphos ähnelnden Becher,²¹ häufig auch als Kantharoi bezeichnet, mit schwarzfiguriger ornamentaler oder seltener mit figürlicher Bemalung, von denen Braun 392 Stücke aufführt.²² Aus denselben Werkstätten stammen zudem vereinzelt auch Kannen, Kantharoi, Pyxiden, Teller, Kreisel, Glocken. Da wie oben erwähnt kaum stratifizierte Funde vorliegen und die als Kabirenbecher bezeichnete Gruppe nur geringe Veränderungen in Form und Malweise erfahren hat, ist ihre Datierung umstritten: Wahrscheinlich wurde diese Ware vom Ende des 5. Jhs. bis ins 3. Jh. hergestellt. Von größtem Interesse sind hier die figürlich bemalten Gefäße, deren Themen eine große Bandbreite aufweisen. Die Mehrzahl der Bilder ist als Humor, Parodie, Burleske bzw. Karikatur interpretiert worden, mit denen sich in jüngster Zeit mehrere Arbeiten beschäftigt haben.²³ Auf die dionysischen Bilder werde ich weiter unten noch näher eingehen.

Neben den erwähnten schwarzen und schwarzfigurigen Trinkgefäßen finden sich nur wenige böotisch rotfi-

gurige. Ihre genaue Zahl lässt sich mit ca. 20 nur ungefähr bestimmen, da sie größtenteils fragmentarisch auf uns gekommen sind und die Abgrenzung gegenüber attischen Importen mitunter – wie oben erwähnt – schwierig ist. Nach Avronidaki lassen sich zwei Gefäße und zwei Scherben dem zwischen ca. 440 und Anfang des 4. Jh. tätigen Argos-Maler zuweisen,²⁴ der in der Werkstatt des schwarzfigurigen Mysterien-Malers für das Kabirenheiligtum gearbeitet hat.

Import attischer Gefäße

Importe aus Attika machen nur einen geringen Teil der im Heiligtum gefundenen Keramik aus.²⁵ Heimberg spricht von unter 1%.²⁶ In diesem Zusammenhang sind die 46 attisch rotfigurigen Gefäße und Fragmente²⁷ aus der Zeit von 500 bis 350 sowie ca. 100 Scherben der Saint-Valentin-Klasse²⁸ von besonderem Interesse. Bei der Mehrzahl der teilweise stark fragmentierten Gefäße handelt es sich, soweit sich die Formen bestimmen lassen, um Symposionsgeschirr, mehr als die Hälfte waren Trinkgefäße. Hierzu zählen:

- 11 sogenannte Tierkopfrhyta, die eigentlich als Tierkopfbecher oder -kantharoi bezeichnet werden müssten, da ihnen meist der Ausguss fehlt.²⁹ Sie sind nur selten in Griechenland anzutreffen, überwiegend wurden sie nach Italien exportiert, wo sie später auch nachgeahmt worden sind. Die älteren datieren in das zweite Viertel des 5. Jhs. und mindestens vier sind in der Art des Sotades-Malers bemalt.³⁰ Auf drei Exemplaren sind Satyrn abgebildet,³¹ so z. B. ein gelagerter Satyr sowie die Pferdeschwänze von zwei weiteren auf einem Maultierkopfbeker (Abb. 2).³² Die



Abb. 3 Tierkopffragment, Theben Inv. K 1716 + 583.

jüngeren fünf Rhyta,³³ von denen Hoffmann drei der Dresden Klasse zuordnet,³⁴ gehören schon der zweiten Hälfte des 5. Jhs. an: ein mit Efeu verzierter Hirschkopfbecher,³⁵ zwei weitere Fragmente eines Hirschkopfbeckers mit Mänaden, die an den Phiale-Maler erinnern,³⁶ ein Tierkopffragment mit einer geritzten Inschrift an Kabiros,³⁷ ein Widderkopffragment³⁸ sowie Fragmente mit der Darstellung eines Satyrn, der eine Mänade verfolgt, die nicht von einer Pyxis, wie Braun vermutet,³⁹ sondern wahrscheinlich ebenfalls von einem Tierkopfrhyton stammen (Abb. 3). Interessanterweise gibt es auch böotische Tierkopfrhyta, von denen eines mit Pegasosprotome aus der Zeit um 470 herausragt.⁴⁰

- Zwei Doppelkopfkantbaroi eines Satyrn und einer Mänade der Sabouloff-Klasse⁴¹ aus der Zeit um 470. Zwei weitere sehr ähnliche auch aus Bötien befinden sich im Berliner Museum.⁴² Soweit die Fundorte solcher Kantbaroi bekannt sind, liegen sie sonst außerhalb Griechenlands, vornehmlich in Italien.
- Außerdem, wie erwähnt, eine große Zahl Kantbaroi der Saint-Valentin-Klasse, in ihrer Form den schwarzgefirnissten böotischen Kantbaroi, den Karchesia Typ 2,⁴³ verwandt.
- Mindestens sechs Skyphoi, drei mit Jünglingen,⁴⁴ von denen zwei frühklassisch sind. Auf einem Skyphos des Akridion-Malers (Abb. 4) opfert ein Jüngling, vor dessen Kopf die Inschrift AKPIΔ[ION] eingeritzt ist, am Altar,⁴⁵ auf einem anderen, der Gruppe von Athen 10452 zugeschrieben, von dem noch zwei Scherben mit je einem Jüngling vorhanden sind, werden in der Inschrift sowohl Kabiros als auch Pais genannt.⁴⁶ Dazu kommen drei fragmentierte hochklassische Eulenskyphoi.⁴⁷
- Zwei Fragmente spätarchaischer Schalen: eines mit dem Kopf eines Satyrn vom Maler Onesimos,⁴⁸ ein weiteres mit einem Helm.⁴⁹



Abb. 2 Maultierkopfrhyton in der Art des Sotades-Malers, Athen, Nationalmuseum Inv. 10453.



Abb. 4 Skyphos des Akridion-Malers, Athen, Nationalmuseum Inv. 10478.

- Zwei einhenkelige Becher, meist als Kothon⁵⁰ bezeichnet, die wohl als Trinkgefäße verwendet worden sind, mit Jünglingen.⁵¹

Ebenfalls in den Bereich des Symposions gehören vier Oinochoen, davon zwei Choenkännchen, eines mit der Darstellung eines Kleinkindes vor einem Tischchen⁵² und eine Scherbe mit dem Kopf eines Eros⁵³ sowie zwei weitere Oinochoen aus dem 4. Jh.;⁵⁴ außerdem mehrere Fragmente eines Dinos vom Ende des 5. Jhs. mit einer ungeklärten Darstellung,⁵⁵ bei der es sich vielleicht wie vorgeschlagen um einen Thiasos⁵⁶ handelt.

Schwierig ist die Frage zu beantworten, ob bei der Auswahl der Gefäße auch die Bilder eine Rolle gespielt haben. Karin Braun⁵⁷ stellt fest: «unter den Themen überwiegen, soweit sich erkennen lässt, die dionysischen». Diese Aussage scheint zuzutreffen, auch wenn hierzu einschränkend gesagt werden muss, dass sich dionysische Szenen auf Fragmenten recht leicht identifizieren lassen und sich typischerweise auf Trinkgefäßen befinden.⁵⁸ So zeigen ein Drittel der Rhyta um 460/50 dionysische Szenen, häufig Verfolgungsszenen.⁵⁹ Bei mehreren Skyphoi, Choenkannen ist wegen der Darstellung der Kinder und Jünglinge vielleicht ein Bezug zu Pais gegeben.⁶⁰

Über die Funktion der attischen Gefäße im Heiligtum lassen sich nur Vermutungen anstellen, zumal, wie erwähnt, kaum Fundbeobachtungen vor Ort vorliegen. Wahrscheinlich wurden die Symposionsgefäße bei den vor Ort abgehaltenen Festmälern verwendet. Auch die Tierkopfrhyta werden in der Forschung wegen des nicht vorhandenen Ausgussloches primär als Trinkgefäße gedeutet.⁶¹ Dagegen interpretiert Hoffmann die tönernen Tierkopfrhyta rituell und bringt sie vor allem mit dem Heroenkult in Verbindung.⁶² Sie wären nicht wie die metallenen Rhyta während der Symposien benutzt worden,

sondern hätten ausschließlich als Grabbeigaben oder Weihungen in Heiligtümern gedient. Es spricht jedoch nichts gegen eine Verwendung der Rhyta bereits während der Kultmahle. Dass diese attischen Symposionsgefäße als Weihgaben geopfert worden sind, machen geritzte, d. h. nachträglich angebrachte, Weihinschriften auf drei Skyphoi, auf drei Fragmenten der Saint Valentin-Klasse,⁶³ auf zwei Tierkopfgefäßen, auf den beiden einhenkeligen Bechern und auf dem einzigen dort gefundenen Dinos deutlich. Vier richten sich an Kabiros, eine an



Abb. 5 Kabirenskyphos des Kabiros-Malers, Athen, Nationalmuseum Inv. 10426.

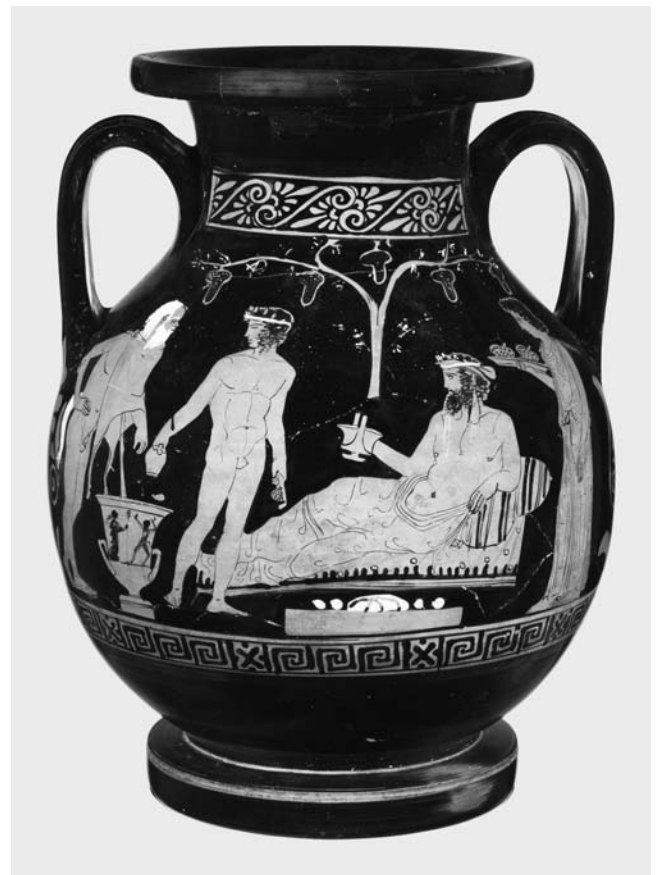


Abb. 6 Pelike des Somzée-Malers, New York, The Metropolitan Museum of Art Inv. 75.2.27.

Kabiros und Pais und bei vier weiteren Namen handelt es sich vielleicht um die von Weihenden. Diese Weihungen scheinen keinen Bezug auf die Darstellungen zu nehmen. Nur bei dem vor dem Altar stehenden Jüngling (*Abb. 4*) könnte es sich um den Weihenden selbst handeln, da der geritzte Name AKPIA[ION] wie auf attischen Vasen vom Kopf wegführt.⁶⁴ Aus dem 4. Jh. fehlen attische Trinkgefäße, wahrscheinlich sind sie von den einheimischen Trinkgefäßen abgelöst worden.

Böotische Nachahmung attischer Bilder

Ein im Kabirion auf schwarz- und rotfigurigen böotischen Gefäßen wiederkehrendes Thema ist ein gelagerter Bärtiger, der einen Kantharos, Trinkhorn oder andere Gegenstände in der ausgestreckten Hand hält und mit Kabiros bezeichnet oder identifiziert wird.

Auf einem fragmentierten schwarzfigurigen Kabirenskyphos des Kabiros-Malers (*Abb. 5*) lagert auf der rechten Seite der inschriftlich genannte übergroß wiedergegebene bärtige KABIPPOΣ und streckt seinen kurzstieligen Kantharos einem vor ihm stehenden Jungen namens ΠΑΙΣ entgegen, der im Begriff ist, mit einer Oinochoe aus einem Kelchkrater Wein zu schöpfen.⁶⁵ Kabiros ist nur mit einem um den Unterkörper gewickelten Himation bekleidet und trägt eine mit Efeu verzierte Schlaufenbinde, die über dem Hinterkopf einen Knoten bildet. Links davon – im Stil deutlich unterschieden – mehrere kleine Figuren, teilweise mit karikiertem Gesicht, denen die Namen MITOΣ, KPATEIA, ΠΑΤΟΛΛΑΟΣ und ΣΑΤΥ(PA) beige geschrieben sind. In der Forschung wurde schon früh auf Ähnlichkeiten der Szene mit dem gelagerten Dionysos auf attischen Vasenbildern verwiesen, der einen Thyrsos und/oder einen Kantharos in der Hand hält. Eine der frühesten Darstellungen dieses Themas im Reichen Stil ist der Dionysos auf dem Berliner Dinos des Dinos-Malers, ebenfalls nur mit einem Himation bekleidet und mit einer Schlaufen-/Symposionsbinde be-

kränzt.⁶⁶ Allerdings ist er hier als junger unbärtiger Mann wiedergegeben. Diese in der Großplastik zu beobachtende Veränderung hat der Dinos-Maler wohl als erster für die Vasenmalerei übernommen, und sie wird von jetzt an für Dionysos üblich.⁶⁷ Daneben wird Dionysos auch noch in der alten Manier, als bärtiger Gott abgebildet. K. Braun konnte das Vorbild für den Kabirenskyphos eingrenzen.⁶⁸ Es handelt sich um die Darstellung auf der Pelike des Somzée-Malers in New York (*Abb. 6*),⁶⁹ eines Schülers des Dinos-Malers. Dort lagert der bärtige Dionysos unter einer Weinrebe auf einer Matratze und hält einen Kantharos in der Rechten. Am Fußende steht frontal ein bekränzter Jüngling, der im Begriff ist, aus einem Kelchkrater mit einer Oinochoe Wein zu schöpfen und sich zugleich einem neben ihm stehenden alten Satyr zuwendet. Er wird meist als der Sohn des Dionysos, als Oinopion, gedeutet. Diesem Bild entspricht die Darstellung des älteren Kabiros und seines Sohnes Pais. Und nur diese beiden hat der böotische Maler übernommen. Doch im Unterscheid zum Bild auf der Pelike des Somzée-Malers wendet sich Pais stärker von Kabiros ab, hin zu den Menschen auf der linken Seite.

Auch später wird Kabiros auf böotischen Bildern weiterhin in der traditionellen bärtigen Form wiedergegeben.⁷⁰ Bereits in das dritte Viertel des 4. Jhs. datiert K. Braun einen großen Skyphos,⁷¹ auf dem sich unter einer Weinrebe eine Prozession auf den Gelagerten mit Trinkhorn zu bewegt, neben dem ein nur sehr fragmentarisch erhaltener Stier steht. Auch die Weinrebe ist nicht neu, sondern bereits auf attischen Bildern des Reichen Stils mit Dionysosgelage eingeführt, wie auf der oben erwähnten Pelike des Somzée-Malers und dem Volutenkrater des Kadmos-Malers.⁷²

Auf der Vorderseite eines weiteren Kabirenskyphos, (*Abb. 7*), nun rotfigurig und dem Argos-Maler zugeschrieben,⁷³ tanzt Dionysos (*Abb. 7a*) frontal mit ausgestreckten Armen und wendet seinen Kopf einem Dop-

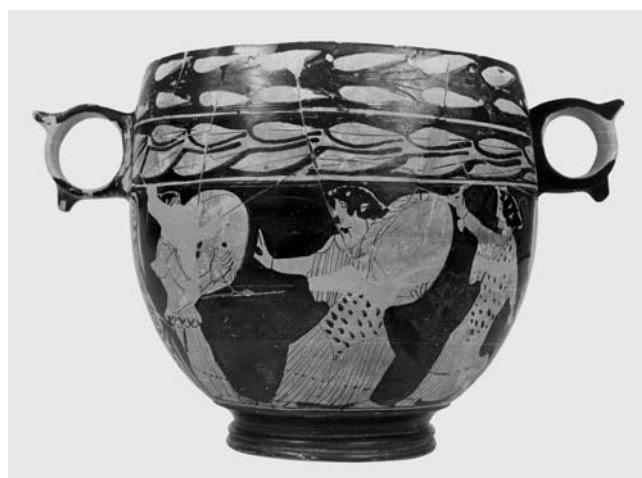


Abb. 7a. b Kabirenskyphos des Argos-Malers, Athen, Nationalmuseum Inv. 10423.



Abb. 8 Dinos des Dinos-Malers, Athen, Nationalmuseum Inv. 1488.



Abb. 9 Dinos des Dinos-Malers, Athen, Nationalmuseum Inv. 14500.

pelaulos blasenden Satyr auf der linken Seite zu. Der bärtige und langhaarige Gott trägt einen Kranz und ist mit einem kurzen gegürteten Chiton sowie Laschenstiefeln (Embades) bekleidet. In der Linken hält er einen Thyrsos mit nach unten gerichteter Bekrönung. Rechts und auf der Rückseite (*Abb. 7b*) werden die beiden Tanzenden von vier weiteren Mänaden umgeben: Drei tanzen ebenfalls und haben ein Tierfell umgelegt, die vierte schlägt das Tympanon dazu. Auch eine der Tanzenden hält ein Tympanon in der Hand. Die Mänade der Vorderseite hält zusätzlich einen Stab, wahrscheinlich einen Thyrsos, in der Linken.

Auch in diesem Fall sind die Vorbilder in der attischen Vasenmalerei des Reichen Stils zu finden, in der Darstellungen dionysischer Ekstase wieder verstärkt aufleben.⁷⁴ Auch der tanzende Dionysos wird wieder abgebildet.⁷⁵ So auf zwei Dinosi des Dinos-Malers in Athen,⁷⁶ auf denen Dionysos einen kurzen Chiton, aber mit Ependytes, sowie Laschenstiefel trägt (*Abb. 8. 9*). Hierfür verwendete der Maler zwei verschiedene Dionysos-Typen: Während der Gott auf dem Dinos 1488 (*Abb. 8*) den bis dahin üblichen bärtigen Darstellungen entspricht, stellt er Dionysos auf dem Dinos 14500 (*Abb. 9*) jugendlich unbärtig dar. Ungewöhnlich auf dem Skyphos aus dem Kabirion ist die Haltung des Thyrsos mit der nach unten gerichteten Bekrönung, jedoch kommt auch diese Darstellung vereinzelt auf attischen Bildern vor.⁷⁷ Die Mänaden und der Satyr auf dem böotischen Skyphos ähneln ebenfalls stark den Figuren auf den Dinosi des Dinos-Malers. Wie diese tanzen sie, tragen Tierfelle, halten oder schlagen Tympana und spielen den Doppelaulos.

Häufiger wird Pan gemeinsam mit Satyrn auf den Kabirionvasen dargestellt.⁷⁸ Als Beispiel sei die Vorderseite eines Skyphos des Satyr-Malers angeführt⁷⁹ (*Abb. 10*), auf dem Pan in Vorderansicht zwischen zwei schwanzlosen Satyrn tanzt. Diese Darstellung wie auch die im Kabirion

gefundenen Panstatuetten⁸⁰ entsprechen einem alten Typus: bärtig, mit Ziegenbeinen, hier zusätzlich mit langen gedrehten Hörnern. Auf attischen Vasen wurde Pan dagegen im Laufe des 5. Jhs. immer menschenähnlicher, Ende des 5. Jhs. wurde er ebenfalls jugendlich dargestellt. Auf Vasen des 4. Jhs. finden sich mitunter sowohl der bocksbeinige als auch der junge ephebenhafte Pan, den manchmal nur noch die Bockshörner kennzeichnen.⁸¹ Obwohl Satyrn wie auch Pane auf attischen Bildern tanzen, wurden sie doch nie gemeinsam beim Tanzen dargestellt, auch nicht im 4. Jahrhundert, als Pan häufiger Teilnehmer des Thiasos wird.

Das Interesse an Pan auf den Kabirionvasen ist wahrscheinlich auf seine Verbindung mit dem Thiasos zurückzuführen, da über eine Kultverbindung des Pan mit dem Kabirion nichts bekannt ist.⁸² Als Beleg dafür wird zwar immer wieder die Darstellung von Pan, Hermes und einer verschleierten Frau auf der Rückseite eines seit dem Krieg verschollenen Berliner Kabirenskyphos⁸³ (*Abb. 11*) angeführt, doch ist aus mehreren Gründen zu fragen, ob hier nicht eine Fälschung vorliegt. Die Figuren



Abb. 10 Kabirenskyphos des Satyr-Malers, Heidelberg, Antikemuseum der Universität Inv. S 151.

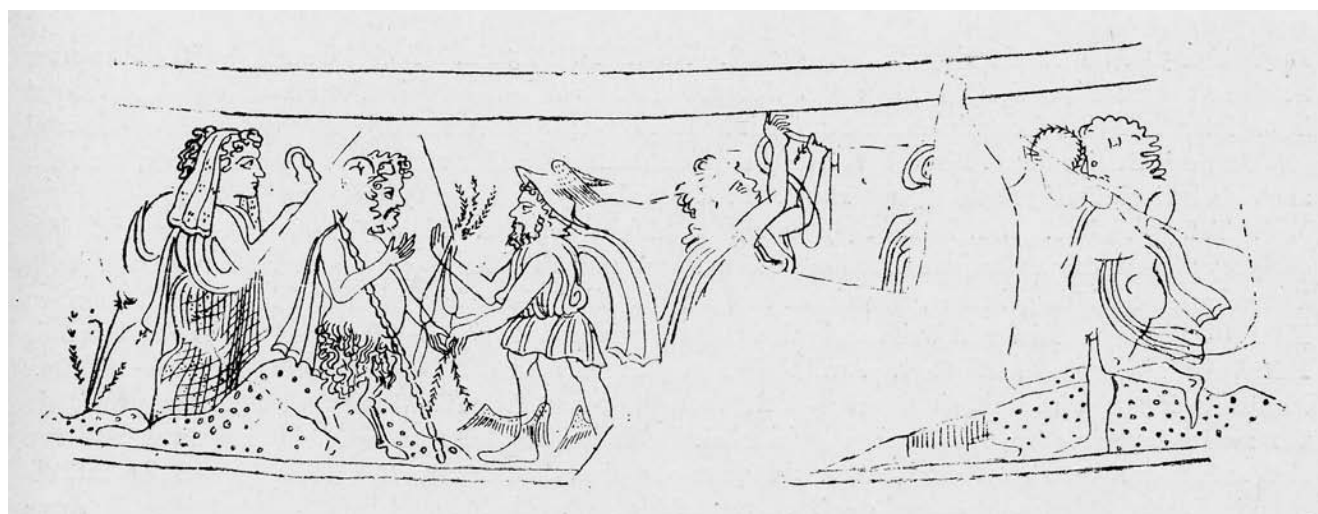


Abb. 11 Kabirenskyphos, ehemals Berlin, Antikensammlung Inv. V.I. 3286 (Kriegsverlust), Umzeichnung.

dieser Seite wie auch die Flötenspielerin auf der Vorderseite sind im Unterschied zu den gelagerten Symposias-ten derselben Seite nur in Umrisslinien wiedergeben. Da sie schon in den 30er Jahren stark verblasst waren, lassen sich die Figuren zudem nur nach alten Umzeichnungen beurteilen. Nachdem Neugebauer die in Umrisslinien wiedergegebenen Figuren in seinem Führer 1932 als Fälschung bezeichnet hatte,⁸⁴ wurden sie von dem Restaurator Kosin untersucht und für antik gehalten.⁸⁵ Dennoch bleiben Zweifel an der Echtheit bestehen. Zwar erinnert die Szene mit Pan, Hermes und der verschleierte Frau allgemein an Darstellungen einer aus der Erde auftauchenden Göttin mit Hermes und Pan bzw. Panen,⁸⁶ doch ist die Ikonographie im Einzelnen, insbesondere im Fall des Pan, sehr ungewöhnlich und hat auf attischen Bildern keine Parallelen: Den über die Schulter geworfene Mantel des Pan nennt Brommer «auffällig»,⁸⁷ er trägt sonst allenfalls ein Tierfell; auch für den über die Schulter gelehnten und bis auf den Boden reichenden Hirtenstab gibt es nichts Vergleichbares, da das für Pan typische Lagobolon nur Armlänge hat.

Schlussbetrachtungen

Bei besserer Publikationslage ließe sich wahrscheinlich eine differenziertere Vorstellung über den Einfluss attischer Bilder in Böotien gewinnen. Auch darüber, inwieweit wir den Befund im Kabirion als Sonderfall zu betrachten haben. Gleichwohl möchte ich anhand der besprochenen Beispiele einige Aspekte festhalten.

Bestimmte attische Gefäßtypen sind bevorzugt importiert worden. Hierzu zählen die Trinkgefäße: insbesondere plastische Gefäße, wie Tierkopfbecher und Kopfkantaroi, sowie Skyphoi. Einige dieser attischen Trinkgefäßformen entsprechen den im Kabirion gefundenen böotischen, so die Kantaroi der Saint Valentin-Klasse den Karchesia und die Tierkopfbecher den Tier- bzw. Tierprotomengefäßen, und dürften auch die gleiche Funktion gehabt haben. Die seit Ende des 5. Jhs. vermehrt in Böotien eingeführten Kelchkratere werden hauptsächlich aus Gräbern, wie dem erwähnten aus Tanagra, s tammen.⁸⁸

Schwierig ist die Frage zu beantworten, ob bei der Auswahl der Gefäße auch die Darstellungen eine Rolle gespielt haben. Zu vermuten ist dies bei den dionysischen Bildern auf importierten attischen Trinkgefäßen, da auch auf den Kabirenskyphoi die dionysische Welt mit Symposion, Mänaden, Satyrn und Pan stark vertreten ist.

Von böotischen Vasenmalern sind viele attische Bildmotive, insbesondere Dionysos und der Thiasos, übernommen worden. Als Vorbilder haben vor allem Szenen des Dinos-Malers und seines Umkreises gedient. Bereits 1940 hat Lullies die Darstellung eines gelagerten Heros

auf dem namengebenden Gefäß des Malers des Großen Kantharos in Athen als Kopie eines Werkes des Dinos-Malers oder seines Umkreises bezeichnet;⁸⁹ ich würde allerdings die Bezeichnung Imitation oder Nachahmung vorziehen.

Für die an verschiedenen Orten verehrten Kabiren gab es offensichtlich keine einheitliche Ikonographie.⁹⁰ Während sich z. B. in Samothrake keine gesicherten Darstellungen nachweisen lassen, wählte man in Theben für die Darstellung des Kabiros den attischen Bildtypus des gelagerten Dionysos mit Trinkgefäß und für Pais den des Mundschenks. Durch die beigefügten Inschriften ist die Szene in Böotien umgedeutet und mit eigenen Vorstellungen versehen worden, d. h. ein bestimmter Aspekt des Dionysos wurde hervorgehoben, der wohl dem Kabiros entsprach: der des Symposiongottes mit Betonung der Vatergottheit im Unterschied zum jugendlichen Pais. Dies würde auch erklären, warum Kabiros bärtig dargestellt bleibt und im Unterschied zu Dionysos keine Verjüngung über die Zeit erfährt. Das gleiche Bildschema wie für Kabiros wurde auf böotisch rotfigurigen Gefäßen offensichtlich auch für die gelagerten Heroen verwendet.⁹¹ Im Hellenismus erfolgte an mehreren Orten, so auf Delos und Syros, wie durch Inschriften belegt ist, eine Angleichung der Kabiren an die Dioskuren.⁹²

Wie sehr attische Bildkonventionen die böotischen Bilder beeinflusst haben, zeigt sich daran, dass die Männer bei Darstellungen des Symposions ausschließlich lagern, obwohl zumindest bei den Rundbauten im Kabirion angenommen werden muss, dass die Feiern im Sitzen abgehalten worden sind.⁹³

Ob der attische Einfluss auch den Transfer kultureller Bräuche mit einschloss, lässt sich nur vermuten. Ein Hinweis darauf könnten die geritzten Kalosinschriften auf böotischen Trinkgefäßen sein.⁹⁴ Im Unterschied zu Athen sind Lieblingsinschriften in Böotien bisher nur selten nachgewiesen.⁹⁵ Dennoch scheinen sich die frühesten Kalosinschriften auf einem böotischen, nicht auf einem attischen Gefäß, erhalten zu haben.⁹⁶ Sowohl auf der Deckelunterseite (*Abb. 12b*) als auch auf dem Deckelaufleger eines Dreifußexaleipteron in Berlin (*Abb. 12a*) wird der Jüngling Πολυτιμίδας in Rot gepriesen.⁹⁷ Unsicher ist, ob das Exaleipteron tatsächlich in das zweite Viertel des 6. Jhs. datiert werden muss, wie Scheibler⁹⁸ und Kilinski⁹⁹ vorschlagen, oder nicht vielleicht doch erst später, wie Kunisch¹⁰⁰ vermutet. Auch wenn hier vielleicht der früheste Nachweis für Lieblingsinschriften zu finden ist, so war doch diese Sitte in Athen, insbesondere in der spätarchaischen Zeit, weit verbreitet und könnte dann von dort aus wieder auf Böotien zurückgestrahlt haben.



Abb. 12a. b Dreifußexaleiptron, Berlin, Antikensammlung Inv. V.I. 4859. Gesamtansicht und Deckelunterseite mit Kalosinschrift.

ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb. 1 Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung (J. Laurentius)
 Abb. 2 D-DAI-ATH-Kabirion 354
 Abb. 3 D-DAI-ATH-1971/1170 (A. Tsimas)
 Abb. 4 D-DAI-ATH-Kabirion 185B
 Abb. 5 D-DAI-ATH-1972/3815 (G. Hellner)
 Abb. 6 bpk/The Metropolitan Museum of Art, New York
 Abb. 7a. b nach Αβρονιδάκη 2007, Taf. 30
 Abb. 8. 9 National Archaeological Museum, Athens © Hellenic Ministry of Culture and Tourism/Archaeological Receipts Fund
 Abb. 10 Antikenmuseum der Universität Heidelberg (H. Vögele)
 Abb. 11 nach KH 1, 107 Abb. 5
 Abb. 12a Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung V.I. 4859 N7 (I. Luckert)
 Abb. 12b Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung V.I. 4859 N3 (I. Luckert)

ABKÜRZUNGEN

- Αβρονιδάκη 2007 X. Αβρονιδάκη, Ο Ζωγράφος του Άργου. Συμβολή στην έρευνα της βοιωτικής ερυθρόμορφης κεραμικής στο β' μισό του 5ου αιώνα π.Χ. (Athen 2007)
 Bedigan 2008 K.M. Bedigan, Boeotian Kabeiric Ware. The Significance of the Ceramic Offerings at the Theban Kabeirion in Boeotia (2008) <<http://theses.gla.ac.uk/503/01/2008bediganphd.pdf>> (23.11.2010)
 Carpenter 1997 T.H. Carpenter, Dionysian Imagery in Fifth-Century Athens (Oxford 1997)
 Hoffmann 1962 H. Hoffmann, Attic Red-Figured Rhyta (Mainz 1962)
 Hoffmann 1989 H. Hoffmann, Rhyta and Kantharoi in Greek Ritual, in: Greek Vases in the J. Paul Getty Museum 4 (Malibu 1989) 131–166
 KH 1 P. Wolters – G. Bruns, Das Kabirenheiligtum bei Theben, Das Kabirenheiligtum bei Theben 1 (Berlin 1940)

- KH 3 U. Heimberg, Die Keramik des Kabirions, Das Kabirenheiligtum bei Theben 3 (Berlin 1982)
 KH 4 K. Braun – Th. E. Haevernick, Bemalte Keramik und Glas aus dem Kabirenheiligtum bei Theben, Das Kabirenheiligtum bei Theben 4 (Berlin 1981)
 KH 5 B. Schmaltz, Terrakotten aus dem Kabirenheiligtum bei Theben, Das Kabirenheiligtum bei Theben 5 (Berlin 1974)
 Schachter 1986 A. Schachter, Cults of Boiotia. 2. Herakles to Poseidon, BICS Suppl. 38, 2 (London 1986) 66–110 s. v. Kabiroi (Kabirion)

ANMERKUNGEN

Zunächst möchte ich den Veranstalter Stefan Schmidt und Adrian Stähli für die Einladung zum Kolloquium herzlich danken. Besonderen Dank schulde ich auch Christina Avronidaki, Athen Nationalmuseum, für ihre Hilfe und Informationen, Eleni Morati und Maria Chidirogou aus der Photoarchiv für ihre Mühe und dem Direktor Nikolaos Kaltsas für die Genehmigung, Photos aus dem Athener Nationalmuseum publizieren zu dürfen, außerdem J. Mätzschker, J. Heiden (Photothek DAI Athen), H. Pflug (Antikensammlung Universität Heidelberg), Jan Böttger (bpk) und U. Kästner, A. Schwarzmaier (Antikensammlung Berlin) für die Beschaffung, Überlassung und Erlaubnis zur Veröffentlichung von Photos.

- 1 z.B. die Publikationen von V. Sabetai, CVA Theben 1 Taf. 1–23. 86. 88 und CVA Athen, Benaki Museum 1 Taf. 45–46. 51–52. 63–69; Appendix S. 75–79, siehe auch ihren Beitrag in diesem Band; sowie von Ch. Avronidaki: Αβρονιδάκη 2007 und Ch. Avronidaki, Boeotian Red-Figure Imagery on Two New Vases by the Painter of the Dancing Pan, AntK 51, 2008, 8–22; außerdem bereitet sie z.Z. einen CVA-Band über die böotischen Glockenkratere im Athener Nationalmuseum vor; A. Schöne-Denkinger, CVA Berlin 11 Taf. 37. 59. 71–72; Anhang II S. 83–90, bes. 89f.
 2 Zu böotisch schwarzfiguriger Malerei zusammenfassend J. Boardman, Early Greek Vase Painting (London 1998) 213–215. 258.

- 3 R. Lullies, Zur böotisch rotfigurigen Vasenmalerei, *AM* 65, 1940, 1–27. Zuletzt CVA Theben 1 Taf. 16–23, 86, 88; CVA Athen, Benaki Museum 1 Taf. 45–46, 51–52, 63–68; Appendix S. 75–79; Αβρονιάκη 2007; Avronidaki a. O. (Anm. 1); CVA Berlin 11 Taf. 37, 59, 71–72, Anhang II S. 83–90, bes. 89f.
- 4 Αβρονιάκη 2007, 34 f.
- 5 CVA Athen, Benaki Museum 1 Appendix S. 75–79.
- 6 CVA Berlin 11 Anhang II S. 83–90.
- 7 Inv. F 2932: CVA Berlin 11 Taf. 37.
- 8 Zusammenfassung der Diskussion in CVA Berlin 11, 89f.
- 9 Inv. 33 519: CVA Berlin 11 Taf. 59.
- 10 S. Karouzou, Une tombe de Tanagra, *BCH* 95, 1971, 109–145; R. Higgins, Tanagra and the Figurines (London 1986) 52f.
- 11 Schachter 1986, 89 mit Anm. 1.
- 12 Pausanias IX 25, 5.
- 13 siehe hierzu B. Hemberg, Die Kabiren (Uppsala 1950) 191–205; Schachter 1986, 88–110; ders. in: M. B. Cosmopoulos (Hrsg.), Greek Mysteries (London 2003) 112–142; M. Daumas, Cabiriaca. Recherches sur l'iconographie du culte des Cabires (Paris 1998); Bedigan 2008; D. Walsh, Distorted Ideals in Greek Vase-Painting: The World of Mythological Burlesque (New York 2009) 58–62; A. G. Mitchell, Greek Vase-Painting and the Origins of Visual Humour (Cambridge 2009) 248–279.
- 14 siehe Schachter 1986, 88–102.
- 15 siehe W. Heyder – A. Mallwitz, Die Bauten im Kabirenheiligtum bei Theben, Das Kabirenheiligtum bei Theben 2 (Berlin 1978) 60–62 (Zusammenfassung); weiterhin Schachter 1986, 75–79; F. A. Cooper, Gnomon 54, 1982, 58–62 bes. 60f.; F. Cooper – S. Morris, Dining in Round Buildings, in: O. Murray (Hrsg.), Symptotica. A Symposium on the Symposion. Records of the 1st Symposium on the Greek Symposion, Balliol College 4.–8. September 1984 (Oxford 1990) 66–68; C. Leypold, Bankettgebäude in griechischen Heiligtümern (Wiesbaden 2008) 128–131.
- 16 Cooper – Morris a. O., siehe auch Bedigan 2008, 127 Abb. 3, 20; 264. Auch in anderen Rundbauten könnten Symposien und Mahlzeiten im Sitzen abgehalten worden sein, so z. B. in der Tholos auf der Athener Agora, siehe Cooper – Morris a. O. 75–77; J. M. Camp, Die Agora von Athen (Mainz 1989) 106; ders., The Archaeology of Athens (New Haven 2001) 70.
- 17 siehe hierzu KH 3, 62f. 117, auf die hier jedoch nicht näher eingegangen wird.
- 18 KH 3, 1–25.
- 19 Schachter 1986, 91 Anm. 3 unten. Siehe hierzu auch den Beitrag von V. Sabetai in diesem Band.
- 20 Außer im Kabirion fanden sich die Kabirenskyphoi nur noch in den umliegenden Gräbern.
- 21 Zur Terminologie KH 3, 1 Anm. 2.
- 22 KH 4, 37–48 Nr. 1–146; 50–60 Nr. 172–278; 62–68 Nr. 286–421.
- 23 siehe Walsh a. O. und Mitchell a. O. (Anm. 13).
- 24 Αβρονιάκη 2007, 45f. Nr. 18, 19; 52 Nr. 34; 53 Nr. 36; die weiteren von Braun KH 4, 82 Nr. R 21, R 22, R 28 dem Argos-Maler zugewiesenen Fragmente lehnt sie ab.
- 25 KH 1, 81.
- 26 KH 3, 29.
- 27 KH 1, 84–87 und KH 4, 79–82. Das Fragment einer Oinochoe(?), Theben Inv. K 343, das K. Braun, KH 4, 79 Nr. R 6 Taf. 26, 8 als attisch interpretiert hat, muss nach neueren Untersuchungen dem Argos-Maler zugeschrieben werden, siehe Αβρονιάκη 2007, 53 Nr. 36.
- 28 KH 1, 87f. Taf. 18, 16; 41, 4; KH 3, 24 Taf. 48, 14–16. Zu dieser Klasse siehe ARV² 984f.; S. Howard – F. P. Johnson, The Saint-Valentin Vases, *AJA* 58, 1954, 191–207.
- 29 Allgemein hierzu Hoffmann 1962; Hoffmann 1989; K. Tuchelt, Tiergefäße in Kopf- und Protomengestalt, *IstForsch* 22 (Berlin 1962); M. True, Athenian Potters and the Production of Plastic Vases, in: B. Cohen (Hrsg.), Colors of Clay (Los Angeles 2006) 240–249 bes. 246–248.
- 30 1. Widderkopfrhyton Athen, Nationalmuseum Inv. 26811: ARV² 766, 10; KH 1, 85 Taf. 39, 2; Hoffmann 1962, 20 Nr. 41–2. Tierkopfrhyton, Athen, Nationalmuseum Inv. 26810: ARV² 767, 26; KH 1, 84 Taf. 40, 4–3. Widderkopf(?)rhyton Athen, Nationalmuseum Inv. 10461: ARV² 768, 27; KH 1, 85 Taf. 23, 1; 39, 1; Hoffmann 1962, 20 Nr. 35–4. Maultierkopfrhyton Athen, Nationalmuseum Inv. 10453; KH 1, 85 Taf. 39, 3; Hoffmann 1962, 21 Nr. 44–5. und 6. Fragmentierte Widderkopf(?)rhyta, Athen Nationalmuseum ohne Inv.: KH 1, 85.
- 31 siehe o. Anm. 30 Nr. 2–4.
- 32 siehe o. Anm. 30 Nr. 4.
- 33 1. Athen, Nationalmuseum ohne Inv.: KH 1, 86 Taf. 40, 10; Hoffmann 1962, 29 Nr. 66–2. Hirschkopfrhyton-Fragmente, Athen, Nationalmuseum Inv. 10530: KH 1, 61 Nr. 214 Taf. 40, 8, 9; Hoffmann 1962, 29 Nr. 70; J. H. Oakley, The Phiale Painter (Mainz 1990) 94 Nr. R 3ter Taf. 144 c. d.–3, Heidelberg Inv. B 163; KH 1, 53 Nr. 141; Hoffmann 1962, 30 Nr. 71. Anders als Bruns KH 1, 53 interpretiert H. Pflug den Kopf nicht als Widderkopf, sondern für ihn «kommt am ehesten ein Vogelwesen in Betracht» (E-Mail vom 12.8.2010). – 4. Widder(?)kopfrhyton: KH 5, 139f. 184 Nr. 381–5. Theben Inv. K 1716 + 583: KH 4, 79 Nr. R 3 Taf. 26, 11.
- 34 siehe o. Anm. 33 Nr. 1–3.
- 35 siehe o. Anm. 33 Nr. 1.
- 36 siehe o. Anm. 33 Nr. 2.
- 37 siehe o. Anm. 33 Nr. 3.
- 38 siehe o. Anm. 33 Nr. 4.
- 39 siehe o. Anm. 33 Nr. 5.
- 40 Athen, Nationalmuseum Inv. 10441A: KH 1, 91f. Taf. 21, 43, 1.
- 41 Athen, Nationalmuseum Inv. 10486, 10487: KH 1, 85 Taf. 39, 4–6; ARV² 1544, 9 und 10.
- 42 1. Inv. F 4044: ARV² 1544, 3; A. Furtwängler, Die Sammlung Sabouroff I (Berlin 1883–1887) Taf. 69. – 2. Inv. F 4045: ARV² 1544, 4.
- 43 KH 3, 23f.
- 44 1. Athen, Nationalmuseum Inv. 10478: ARV² 980, 2; 1676; KH 1, 57 Nr. 271; 86 Taf. 40, 7–2. Athen, Nationalmuseum Inv. 10464: ARV² 980, 1; KH 1, 67 Nr. 271; 86 Taf. 40, 11, 12, 3–3. Athen, Nationalmuseum ohne Inv.: KH 1, 86 Taf. 40, 13.
- 45 siehe o. Anm. 44 Nr. 1.
- 46 siehe o. Anm. 44 Nr. 2.
- 47 Athen, Nationalmuseum Inv. 10410: KH 1, 73 Nr. 327; 86 Taf. 41, 1. Zwei weitere Fragmente werden KH 1, 86 erwähnt. Zuletzt B. Kreuzer, Athenische Eulen fürs Symposion, in: Proceedings of the XVth International Congress of Classical Archaeology, Amsterdam 12.–17. Juli 1998 (Amsterdam 1999) 224–226.
- 48 Theben Inv. K 400: Para 359, 9ter; KH 4, 79 Nr. R 1 Taf. 26, 1.
- 49 Theben Inv. K 1517: KH 4, 79 Nr. R 2 Taf. 26, 2.
- 50 siehe hierzu I. Scheibler, Kothon – Exaleipton. Addenda, *AA* 1968, 389–393.
- 51 1. Athen, Nationalmuseum Inv. 10460: ARV² 156, 65; KH 1, 58 Nr. 183; 84 Taf. 40, 2–3. – 2. Athen, Nationalmuseum Inv. 10452: ARV² 779, 1; KH 1, 43f. Nr. 56; 84 Taf. 22, 3; 40, 1.
- 52 Athen, Nationalmuseum Inv. 10454: KH 1, 86 Taf. 22, 2; 40, 14.
- 53 Theben Inv. K 29: KH 4, 80 Nr. R 8 Taf. 26, 7.
- 54 1. Athen, Nationalmuseum ohne Inv.: KH 1, 87 Taf. 23, 2; 41, 3; LIMC I (1981) 440 Nr. 27 Taf. 340 s. v. Akamas et Demophon (U. Kron). – 2. Athen, Nationalmuseum Inv. 10424: KH 1, 87 Abb. 2 Taf. 22, 1; 41, 2.
- 55 Theben Inv. K 734 + 850 + 2384: KH 4, 80 Nr. R 9 Taf. 26, 6, 9.
- 56 Die Pferdebeine könnten eventuell auf die Rückführung des Hephaistos deuten.
- 57 KH 4, 77.
- 58 Zum Verhältnis zwischen Gefäßform und Dekoration siehe U. Kästner in: Dionysos. Verwandlung und Ekstase, Ausstellungskatalog Berlin (Regensburg 2008) 65f. Sie stellt fest, dass auf Skyphoi nur verhältnismäßig selten Dionysos dargestellt ist. Aber zählt man Satyrn und Mänaden dazu, dominieren sie die Bilderwelt der Skyphoi.
- 59 Hoffmann 1962, 4; Hoffmann 1989, 151f.

- 60 Αβρονιάκη 2007, 99 f.
- 61 F. Lissarrague, Identity and Otherness. The Case of Attic Head Vases and Plastic Vases, Source: Notes in the History of Art 15, 1995, 6f.; True a. O. (Anm. 29) 246f. 277; ThesCRA V (2005) 201–203 s. v. Rhyton (S. Ebbinghaus).
- 62 Hoffmann 1989; H. Hoffmann, Sotades. Symbols of Immortality on Greek Vases (Oxford 1997) 1–17.
- 63 KH 1, 68 Nr. 281; 72 Nr. 312 und 88, Taf. 41, 4.
- 64 KH 1, 57.
- 65 Athen, Nationalmuseum Inv. 10426: KH 1, 96 Nr. K 1 Taf. 5; 45, 1; KH 4, 62 Nr. 302 Taf. 22, 1–2; LIMC VIII (1997) 824 Nr. 25 s. v. Megaloi Theoi (D. Vollkommer-Glökler).
- 66 Inv. F 2402: CVA Berlin 11 Taf. 67.
- 67 Carpenter 1997, 85–103; B. Özen-Kleine, Dionysos, Hermes, Herakles – Die Verjüngung, in: D. Grassinger – T. de Oliveira Pinto – A. Scholl (Hrsg.), Die Rückkehr der Götter. Ausstellungskatalog Berlin (Regensburg 2008) 139–161 bes. 148–152.
- 68 KH 4, 6.
- 69 Inv. 75.2.27: ARV² 1159, 2; KH 1 96 Taf. 5; KH 4, 6 Taf. 22, 1. 2; LIMC III (1986) 456 Nr. 369 Taf. 339 s. v. Dionysos (C. Gasparri); LIMC VIII (1997) 921 Nr. 6 Taf. 611 s. v. Oinopion (O. Touchefeu-Meynier).
- 70 z. B. Skyphosfragment Athen, Nationalmuseum Inv. 10530: KH 1, 97 Nr. K 3 Taf. 8, 1; KH 4, 63 Nr. 305. – Randscherbe einer Schale oder eines Tellers Tübingen Inv. 29.5481: KH 1, 97 Nr. K 4 Taf. 50, 7; CVA Tübingen 1 Taf. 50, 6.
- 71 Athen, Nationalmuseum Inv. 10466: KH 1, 96f. Nr. K 2 Taf. 6; KH 4, 18. 62 Nr. 297.
- 72 Ruvo Jatta Inv. J 1093: ARV² 1184, 1; H. Sichtermann, Griechische Vasen in Unteritalien (Tübingen 1966) 20f. Nr. 10 Taf. 12. 17; LIMC III (1986) 457 Nr. 372 Taf. 339 s. v. Dionysos (C. Gasparri).
- 73 Athen, Nationalmuseum Inv. 10423: KH 1, 88 Taf. 25. 41, 6; Αβρονιάκη 2007, 45 Nr. 18 Taf. 30.
- 74 A. Schöne, Der Thiasos (Göteborg 1987) 151f. 158f.; S. Moraw, Die Mänade in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr. (Mainz 1998) 63–65. 96–99.
- 75 Zu älteren Bildern mit dem tanzenden Dionysos siehe Schöne a. O. (Anm. 74) 156. 159; LIMC III (1986) 440 Nr. 151. 464 Nr. 470–473 s. v. Dionysos (C. Gasparri); Carpenter 1997, 37–40.
- 76 Inv. 1488 (CC. 1598): ARV² 1152, 5; Carpenter 1997, 102 Anm. 97 mit kurzer Beschreibung. Inv. 14500: ARV² 1152, 4; Carpenter 1997, 102 Taf. 41. Beide Photos verdanke ich der Großzügigkeit des Athener Nationalmuseums.
- 77 So z. B. auf dem Kantharos des Sotades-Malers ehemals in Goluchow: H. Hoffmann, Sotades. Symbols of Immortality on Greek Vases (Oxford 1997) 153f. Abb. 83, auf dem eine Mänade einem Satyr mit der linken Hand eine Schlange entgegenstreckt und in der Rechten einen Thyrsos mit der Bekrönung nach unten hält. Deshalb ist die Interpretation von Avronidaki nicht überzeugend, die den Thyrsos mit der Bekrönung nach unten als Zeichen der Mysten deuten möchte, siehe Αβρονιάκη 2007, 115–118.
- 78 F. Brommer, RE Suppl. VIII (1956) 961 s. v. Pan; N. Marquardt, Pan in der hellenistischen und kaiserzeitlichen Plastik (Bonn 1995) 292 f.
- 79 Heidelberg Inv. S 151: KH 1, 114 Nr. S 5 Taf. 32, 3. 4; 57, 3; CVA Heidelberg 1 Taf. 29, 3. 4. 9; LIMC VIII (1997) 925 Nr. 25 Taf. 614 s. v. Pan (J. Boardman). Das Photo verdanke ich H. Pflug.
- 80 KH 5, 9–17.
- 81 Marquardt a. O. (Anm. 78) 287–292.
- 82 KH 5, 16.
- 83 Inv. V. I. 3286: KH 1, 106f. Nr. M 4 Abb. 5. 6 Taf. 28, 3; KH 4, 64 Nr. 358 Taf. 23, 6; Schachter 1986, 90f. s. v. Kabiroi (Kabirion); M. Müller – U. Kästner, Staatliche Museen zu Berlin. Antikensammlung. Dokumentation der Verluste V.1 (Berlin 2005) 172 mit Abb. der Symposiasten; die Flötenspielerin wird als moderne Ergänzung bezeichnet; keine Angaben zur Rückseite.
- 84 K. A. Neugebauer, Führer durch das Antiquarium 2. Vasen (Berlin 1932) 138.
- 85 O. Kern, AA 1937, 467.
- 86 RE Suppl. 8 (1956) 961f. zu Nr. 2.
- 87 siehe vorherige Anm.
- 88 siehe o. Anm. 10.
- 89 Inv. 1372: R. Lullies, AM 65, 1940, 18f.; Αβρονιάκη 2007, Taf. 78a.
- 90 siehe LIMC VIII (1997) 820–828 s. v. Megaloi Theoi (D. Vollkommer-Glökler).
- 91 Αβρονιάκη 2007, Taf. 77–78. Neuere Literatur zur Heroenikonographie siehe ThesCRA II (2004) 143–145 s. v. Darstellung in der Kunst – Heroenikonographie (I. Leventi); H. A. Shapiro, Looking at Sculpture and Vases together: The Banqueting Hero, in: St. Schmidt – J. H. Oakley (Hrsg.), Hermeneutik der Bilder – Beiträge zu Ikonographie und Interpretation griechischer Vasenmaler, CVA Beih. 4 (2009) 177–186. Zur Vorliebe für heroische Bildthemen auf böotisch rotfigurigen Gefäßen Ende des 5. Jhs. siehe Beitrag von V. Sabetai in diesem Band.
- 92 siehe LIMC VIII a. O. (Anm. 90) 821. 827.
- 93 siehe Bedigan 2008, 264.
- 94 Auf zwei Fragmenten schwarzgefirnisster Gefäße – einer sicher von einem Kantharos – aus dem Kabirion: KH 1, 44 Nr. 58. 59. Dort auch weitere Beispiele böotischer Kalosinschriften, wie z. B. auf dem schwarzfigurigen Kantharos Berlin, Antikensammlung F 2116: CVA Berlin 4 Taf. 201, 1–3; D. Grassinger – T. de Oliveira Pinto – A. Scholl (Hrsg.), Die Rückkehr der Götter. Ausstellungskatalog Berlin (Regensburg 2008) 148f. (U. Kästner).
- 95 D. M. Robinson – E. J. Fluck, A Study of Greek Love-Names (Baltimore 1937) 192–194; K. Kilinski, Boeotian Black Figure Vase Painting of the Archaic Period (Mainz 1990) 52.
- 96 Inv. V. I. 4859: CVA Berlin 4 Taf. 198.
- 97 R. Wachter, The Death of the Handsome Panchytos, ZPE 77, 1989, 21–24.
- 98 I. Scheibler, Kothon – Exaleiptron. Addenda, AA 1968, 394 Abb. 5.
- 99 Kilinski a. O. (Anm. 95).
- 100 CVA Berlin 4, 72 zu Taf. 198.

Late Attic Red-figure Vases from Burials in the Kerch Area: The Question of Interpretation in Ancient and Modern Contexts

Anna Petrakova

Though the first finds of late Attic red-figure vases from the burials of Kerch were documented as early as 1829,¹ many of them have not been published in a proper way yet. The 19th century archaeologists used to publish short reports, often presenting just an enumeration of finds from a whole year² instead of full descriptions of grave complexes. Only some Attic vases, those regarded as the best and the most interesting, were more thoroughly examined. But they were only compared to well-known vases from other collections depicting the same subjects, without reference to other finds from the same grave.³ Many publications from the 20th century followed this tradition.⁴

From 1829 to 1991, the objects deemed best and most interesting were sent from Kerch to St. Petersburg, while the other finds were kept in the Kerch Museum,⁵ often even neglected. Thus, many archeological complexes are in a state of fragmentation, and it is often impossible to reconstruct them (either because the full description of the complex is missing, or because the information about the provenance of some objects in the museum is lost). In addition to these problems with documentation, there is also a lack of completely preserved complexes. As early as the 1880s, one Russian official wrote: “The robbery of the ancient graves in and around Kerch has reached catastrophic levels. Locals dig and sell finds from the graves to foreigners. The Imperial Archaeological Commission decided to accelerate the excavations.”⁶ The Crimean War, the robbery of graves, locals taking slabs from old kurgans to build houses, World War I, the Civil War, World War II and the subsequent construction projects have all contributed to Kerch’s present condition. Today we can see only a few representative remains of kurgans, while in ancient times, the whole area of Pantikapaion was covered with a network of big and small kurgans.⁷

Many publications up to modern times⁸ have presented statistics about shapes and themes of Attic pottery found in Kerch and other areas of the Bosporan King-

dom. They have led to conclusions as to how certain pottery types spread or about the popularity of a certain subject in Pantikapaion in the 4th century BC. The basis for those statistics must be carefully examined, however. As a result of locals selling excavated artefacts illegally to dealers, many vases with the label “from Kerch” appeared in Russian, Western European and American museums, among them pelikai, many kraters with Dionysian subjects,⁹ lekanides, hydriai and vases of other shapes. Despite their labelling, these vases do not have a verifiable provenance, and thus cannot help us much in our discussion. Lack of documentation and scholars’ access to only a small selection of Attic vases from Pantikapaion have led to a situation in which both the facts and their interpretation have been distorted.

One of the primary consequences was the emergence of a popular hypothesis concerning the origin of the vases: namely that throughout the 4th century BC, Athenians produced special types of vases (pelikai) decorated with special subjects (Amazons, arymasps, griffins) and specially (and exclusively) made for export to Pantikapaion, because Amazons and griffins were popular with and understandable to inhabitants of Pantikapaion as they identified themselves with these creatures.¹⁰ If we are to speak about cultural transfer and the cultural identities of ancient peoples, we should also concern ourselves with those of the researchers themselves. The idea about the special manufacturing of wares by Athenian vase-painters for Pantikapaion was an artificial construction; it came into being because of several reasons, among which are: 1) the desire of Russian scholars of the 19th century to have something special in the archaeology of their country, differing from and competing with Classical Athens, and possessing ‘national roots’ – compare the connection with the inhabitants of the Steppes such as the Scythians; at the end of the 19th/beginning of the 20th century, these were fashionable ideas about self-identification, based on the opposition ‘Russia – Western

Europe?/‘Old World – New World’ etc.; 2) the starting point for the research did not consist of objects from graves, but of preserved ancient texts (the first scholars who explored vases from the Northern Black Sea area were philologists rather than archaeologists): thus, finds supporting the pre-constructed ideas based on the texts were stressed, while others were neglected. This approach led to a distortion of the archaeological evidence, and it is for this reason that, instead of discussing general ideas about statistics of shapes and subjects of Attic vases from Pantikapaion, I would like to present only a few select find complexes from the Yuz-Oba ridge to demonstrate the relation to the imported pottery, ideas about cultural interchange and problems of interpretation of Attic vases in the Bosporan context, and to speak not about the general perception of certain Greek myths and traditions in 4th century BC Pantikapaion, but about reflections of a more personal reception of Attic pottery by inhabitants of the area.

This article is the result of a collaboration with Othmar Jaeggi. Our idea was to explore both kurgan complexes and separate graves in the city with regard to the presence of Attic pottery. This part of the project deals with the Yuz-Oba complex, while Jaeggi’s article examines the graves of the urban necropolis. Thus, it is possible to compare the content of the graves as well as the use of Attic pottery in different social strata of Pantikapaion.

In terms of structure, location and shape of the kurgans found there,¹¹ the Yuz-Oba ridge is typical for the Pantikapaion area. It is one of three big ridges of kurgans around the city and was excavated as if it were a single necropolis rather than a series of separate kurgans. The ridge is clearly visible from Mount Mithridates, and since the excavations carried out in the 19th century, it has been supposed to be a place of burial of the nobles¹² of 4th century BC Pantikapaion. Though there are some elements in the burial ceremony that are considered to be ‘barbarian’ (like weapons in male burials), crypts and mounds contained many items of Greek production, and the construction of the crypts was also Greek. In contrast with the Kul-Oba ridge¹³ or some burials on Mount Mithridates,¹⁴ where many golden objects, but no ceramic pots have been found, all the documented excavations of the Yuz-Oba kurgans record the presence of Attic fine pottery, either red-figured or black-glazed. The presence of Attic vases and fragments inside the crypts of Yuz-Oba or in the mounds is often mentioned in excavation reports, but only 39 of them are now in the Hermitage Museum, while all the other evidence (or the documents about their provenance) has apparently been lost. Of the six kurgans which I am going to discuss now, five are well documented (with drawings and descriptions of the finds, and not having suffered from robbery at

the moment of their discovery), while the last one, the Zmeinyy kurgan, is more poorly documented.

Kurgan VI, crypt 47 is a typical burial from the Yuz-Oba ridge. The crypt, made of limestone slabs, was located inside a kurgan and consisted of a corridor and a chamber.¹⁵ Inside the crypt, a wooden sarcophagus with gilt decoration was found. We have neither enough data about the skeleton nor finds that could indicate the sex of the buried person. Near the right hand of the corpse, a golden olive twig (Yu-O.29) was located, near the left hand a golden ring with a Nike charioteer (Yu-O.30)¹⁶, and near the feet a black-glazed pelike (Yu-O.31)¹⁷ and a red-figured lekanis, attributed to the Marsyas Painter, showing women and Erotes (Yu-O.32)¹⁸ from 360–350 BC (*Fig. 1*). Some more finds were made in the same crypt: two alabastra, a black-glazed bowl (Yu-O.33) and a silver Pantikapaion coin, datable to 340–325 BC according to the description.¹⁹ Thus, this burial contained three Attic vases (two black-glazed and one red-figured), at least one of which had been in use before.²⁰

Like the previous one, kurgan V, crypt 48 was constructed of limestone slabs, but consisted of one corridor and two chambers. In the first chamber, a wooden sarcophagus of fine work (Yu-O.16) was found,²¹ and close to it, like in crypt 47, three Attic vases: a black-glazed pelike (Yu-O.17), a black-glazed bowl (Yu-O.25) and a red-figured lekanis (Yu-O.18; 380–360 BC)²² containing pits of prunes (*Fig. 2*). The excavators’ conjecture that the buried person was male can be supported by some finds in the crypt: near the head, an iron knife, a strigil and a black-glazed bowl were found, near the left hand two golden rings – one plain and the other one with a serpent-archer (Yu-O.15) –, near the right hand a long cane, to each side of the body an alabastron, and near the feet the damaged parts of leather boots. In the second chamber, there was a wooden sarcophagus with gilt decoration



Fig. 1 Lekanis, Hermitage Yu-O.32, attributed to the Marsyas Painter (kurgan VI, crypt 47).

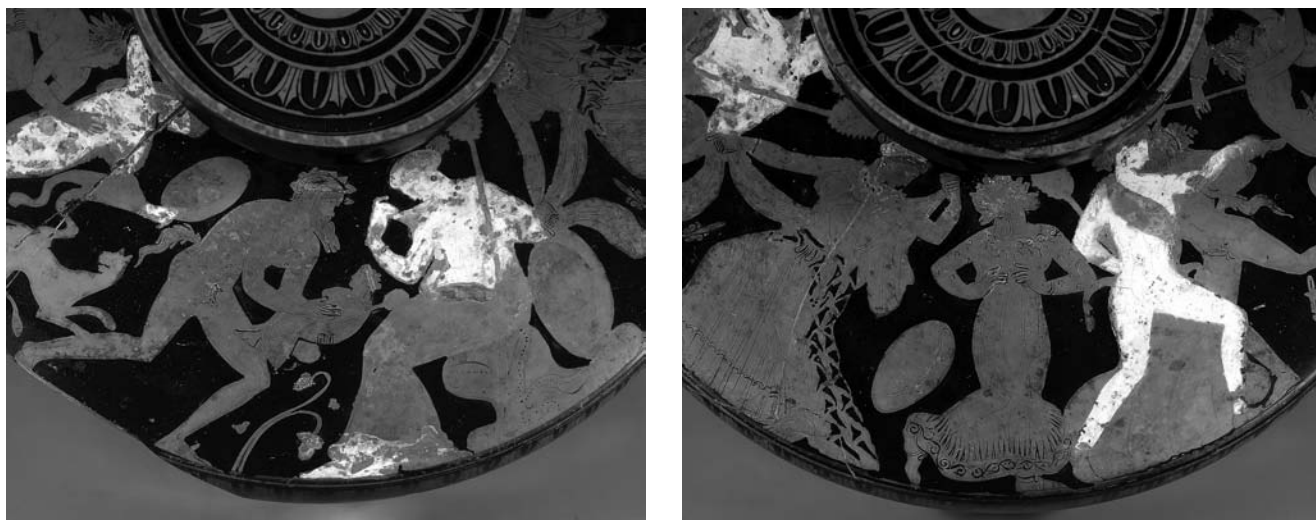


Fig. 2 *Lekanis*, Hermitage Yu-O.18, attributed to the *Heracles Painter* (*kurgan V*, crypt 48).

depicting griffins fighting deer. Near the head of the corpse, excavators found a stone with the depiction of a griffin (Yu-O.23) and part of golden hair decoration (Yu-O.21) and near the left hand, there were three golden rings – one plain, another one with Aphrodite and Eros (Yu-O.22²³) and the last one with the well-known flying crane by Dexamenos (Yu-O.24; 350–300 BC²⁴). A bit lower, there lay a black-glazed pelike, a black-glazed bowl and a gilt bronze mirror, while around the sarcophagus, some alabaster and bone objects were found. Though the skeleton was considered to be male by the excavators, the presence of a mirror (as in the Pavlovskiy kurgan) and the absence of any weapon could also indicate that it was female.

Comparing crypt 48 with crypt 47, we can detect certain correlations between the burial contents and their location – in three cases, a black-glazed pelike and a black-glazed bowl were found near the body, and in two

cases, a red-figured lekakis. The dates of the gold and bronze objects in crypt 48 are given as “to the middle” or “from the middle to the end of the 4th century BC” (in this case, no coins are documented), and the lekakis, which can be attributed to the *Heracles Painter*, is dated to 380–370 BC.

In crypt 48, we can thus observe a repetition of the burial elements used in crypt 47 and a similar time gap between the painted Attic pottery and the other artefacts, which suggests that the pots had been in use for some decades before they were put into the grave. In both cases, it is fine work, with original subjects and depictions of many figures. The subject of the picture on the lekakis from crypt 47 (a woman at her toilet in the presence of *Erotos*) is rather common: we find it on a number of vases from other graves in Pantikapaion. The lekakis from crypt 48, however, shows a rare subject: a new-born *Dionysus* with satyrs and maenads around (*Fig. 2*). We do



Fig. 3 *Krater*, Hermitage Yu-O.28, attributed to the *Kadmos Painter*, *Lekythos*, Hermitage Yu-O.27, and *Hydria*, Hermitage Yu-O.26, both attributed to the *Helen Painter* (found in the mound of *kurgan V*, crypt 48).

not know of any further vase-paintings with this subject from other graves of Pantikapaion, except for the lekanis Zm.8. In the mound over crypt 48, three finds of Attic vases are documented, apparently broken during the burial ceremony (Fig. 3).²⁵ A big krater (Yu-O.28)²⁶ attributed to the Kadmos painter (dated to the early 4th century BC in museum publications, to 360–350 BC by Valavanis) and a lekythos (Yu-O.27) and a hydria (Yu-O.26; see M. Langner's article in this volume, Fig. 11)²⁷, both attributed to the Helena Painter (dated to 380–370 BC in museum publications, to 380–350 BC by Kogioum-tzi). All three vases are decorated with the same mythological story, but at different stages, a fact which was noticed already by Liutsenko as early as 1862.²⁸ Whatever system of dating we accept (Schefold, Valavanis or Kogioum-tzi), these three vases apparently had also been in use for some decades before they were broken above crypt 48. Despite being the work of two different vase-painters on three different shapes, they were all decorated with the same mythological characters, presenting the key moments of their story: the Judgment of Paris, the Abduction of Helen and Paris and Helen as a couple (or Paris seducing Helen).²⁹ The presence of these vases in the same grave combined with the absence of vases with

these subjects in other graves of Pantikapaion³⁰ should be interpreted as evidence of a special interest in a specific *theme* on the part of the buyer.

Kurgan 'i', crypt 50³¹ contained a sarcophagus with amber and wood decoration (Yu-O.12)³², covered with a fine cloth. Though badly preserved, the skeleton was interpreted as female. Near the sarcophagus, two red-figured vases were found (Fig. 4): a pelike (Yu-O.10; 350–340 BC)³³ with depictions of Zeus, Athena and other gods, and a lekanis (Yu-O.9; 360–350 BC)³⁴ with women and Erotes, both attributed to the Eleusinian Painter³⁵ (to the Marsyas Painter by Valavanis). The position of the objects in the crypt was not described as carefully as in the previous cases. In different parts of the grave, a pair of golden ear-rings with maenads (Yu-O.4; 350–300 BC)³⁶, a golden necklace (Yu-O.3), two golden rings (one with a grasshopper, Yu-O.5), a bracelet with a six-winged Medusa (Yu-O.6; end of the 5th century BC³⁷), a jasper with a running horse (Yu-O.7; 350–300 BC, workshop of Dexamenos³⁸), a gilt bronze mirror (Yu-O.8; ca. 350 BC³⁹), a bronze hair-pin, a bone spindle, a small clay vessel (probably a lamp, Yu-O.11) and three iron knife blades were found. Comparing the dates of the vases with that of the other material, we again see a time



Fig. 4 Pelike, Hermitage Yu-O.10 and Lekanis, Hermitage Yu-O.9, both attributed to the Eleusinian Painter or the Marsyas Painter (kurgan 'i', crypt 50, Yuz-Oba).

gap of at least a decade. Moreover, the lekanis bears traces of ancient repair, clearly visible inside one of the handles. And once again, a lekanis and a pelike with fine painting and sophisticated subject matters were placed near the sarcophagus.

After the three kurgans presented so far, the Pavlovskiy kurgan in some aspects seems to conform to the standard of the Yuz-Oba ridge type, but it also demonstrates new features⁴⁰. In the mound over the crypt, there were many fragments of fine Attic red-figured pottery of different shapes (now apparently lost), among which a big krater (diam. not less than 53 cm) is mentioned even twice as its parts were found in two opposite sides of the mound; perhaps it should be identified with the fragments of a krater by the Pronomos Painter (Yu-O.13;⁴¹ Fig. 5). The crypt was made of limestone slabs, the skeleton in the well-preserved wooden sarcophagus was interpreted as female. Near the skull, a golden diadem was found (Pav.1; 350–325 BC)⁴², near the neck a necklace with pendants (Pav.2; 330–300 BC⁴³ or 350–325 BC⁴⁴), near the head earrings in shape of winged females with traces of ancient repair (Pav.3; ca. 350 BC)⁴⁵ and near the left hand three rings: first, a golden one with an incised eagle (Pav.6), second, one with a gem depicting a crouching individual (Pav.5), and third, one with golden depictions, on blue glass, of two dancing Amazons (like on the lekythos Pav.10, they used to be called ‘dancing barbarians’⁴⁶) and, on the opposite side, of sea-creatures, “with obvious traces of wear” (Pav.4; ca. 350 BC).⁴⁷ Near the lower left hand side, a bronze mirror was found (Pav.7; ca. 350 BC, probably made in the same workshop as the mirror from Kul-Oba⁴⁸). Over the legs, parts of a dress with the depiction of a riding Amazon had been pre-

served (Pav.14; Fig. 6a)⁴⁹, as well as high leather boots at the feet (Pav.11). Inside the crypt, nine glass alabaster were found and over the sarcophagus, a fine cloth decorated with palmettes (Pav.13)⁵⁰ which are reminiscent of the carved palmettes on the sarcophagus itself. Near the feet, a figure vase of a dancing⁵¹ Amazon (Pav.10; 4th century BC;⁵² Fig. 6b) and a black-glazed oinochoe (Pav.9) were placed; near the right hand, there was a pelike (Pav.8)⁵³ with mythological subjects on both sides,⁵⁴ attributed to the Marsyas Painter (dated to 340–330 BC by Schefold,⁵⁵ to 360–350 BC by Valavanis;⁵⁶ Fig. 7). In addition to the red-figured fragments described above, remains of Thasian and Sinopean amphorae with stamps (320–300 BC)⁵⁷ were found in the mound, which are now in the Hermitage. In the excavation report, a silver coin is mentioned which can be dated to the last decades of the 4th century BC on the basis of the description.⁵⁸

Kurgan Kekuvatskogo⁵⁹ provides an interesting point of comparison with Pavlovskiy because it contained the burial of a man. The grave has a similar construction, consisting of a corridor and a chamber. There was a sarcophagus made of cypress wood with a skeleton inside. A golden wreath (Kek.1; ca. 350 BC)⁶⁰ was found near the head, a golden ring “with visible traces of wear” (Kek.2, ca. 350 BC)⁶¹ near the right hand, 215 arrowheads near the hands (Kek.4), and an Attic bronze helmet (Kek.5),⁶² an iron sword with a golden cover for the handle (Kek.3), a flintstone (Kek.7) and gilded bronze knemides (Kek.6)⁶³ near the feet. Close to the sarcophagus, a red-figured pelike (Kek.8)⁶⁴ was found, showing the contest of Apollo and Marsyas on one side and a woman washing her hair and Eros on the other side (Fig. 8); it was attributed to



Fig. 5 Fragments of Krater, Hermitage Yu-O.13, attributed to the Pronomos Painter (provenance ‘mound over the crypt 50’).

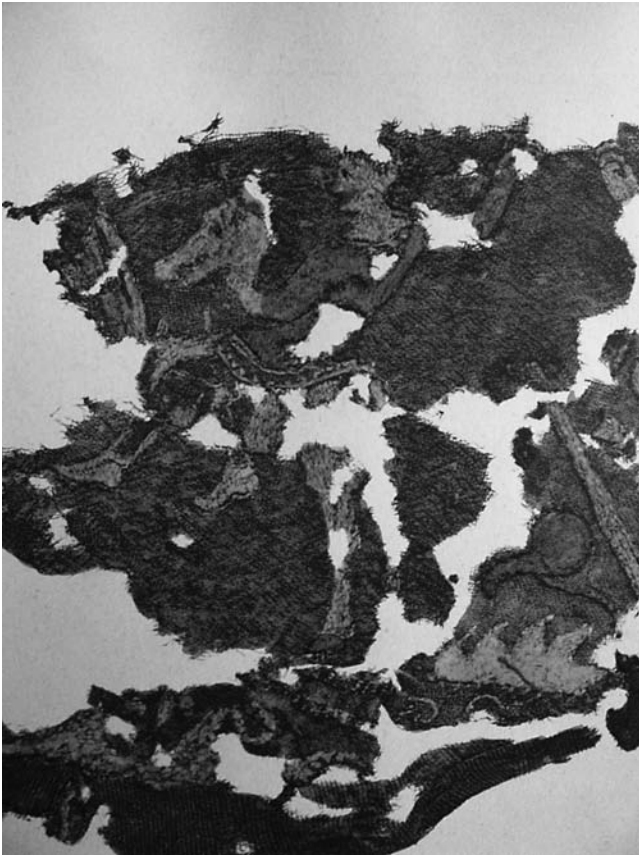


Fig. 6 a A fragment of dress, Hermitage Pav.14 (Pavlovskiy kurgan).



Fig. 6 b Lekythos, Hermitage Pav.10 (Pavlovskiy kurgan).



Fig. 7 Pelike, Hermitage Pav.8, attributed to the Marsyas Painter (Pavlovskiy kurgan).

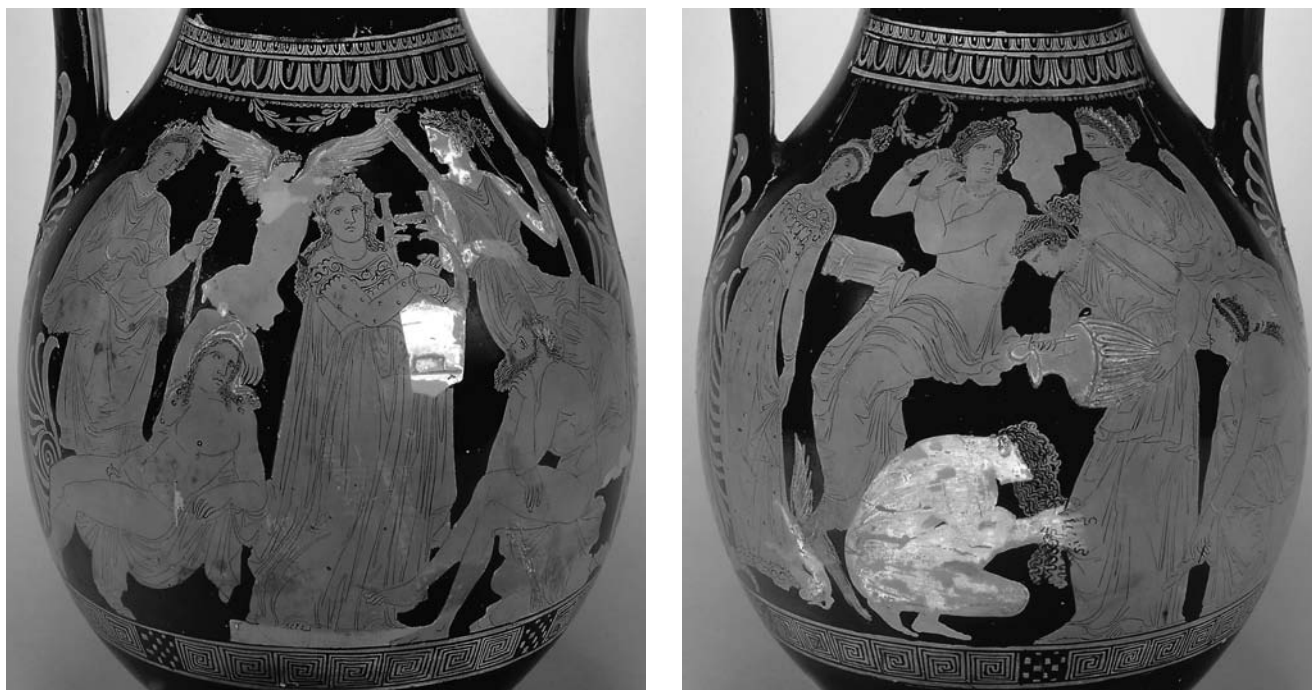


Fig. 8 Pelike. Hermitage Kek.8, attributed to the Marsyas Painter (*kurgan Kekuvatskogo*).

the Marsyas Painter (dated to 340–330 BC by Schefold,⁶⁵ to 380–360 BC by Valavanis⁶⁶).

Because the Zmeinny kurgan was damaged, its documentation is not as extensive as in previous cases, but nevertheless this kurgan adds data important to the whole picture. The first objects were excavated in 1837 by Anton Ashik: a wooden sarcophagus and a red-figured pelike (Zm.2) with Dionysian subjects⁶⁷ near the feet, both found in the stone crypt.⁶⁸ In 1883, excavations were finished by Sergey Kondakov, who discovered two fine vases with relief decoration: a lekythos by Xenophantos with the depiction of three hunters in Persian dress and an oinochoe depicting Eros, Peitho and Aphrodite (Zm.3⁶⁹ and Zm.4, both found between stones in 1883 and dated to the “beginning of the 4th century BC”;⁷⁰ Fig. 9). There were some other vases “with traces of burning” mentioned in the excavation report, but without a detailed description (in addition to the aforementioned ones, there are seven red-figured vases in the Hermitage with a provenance from the Zmeinny kurgan: a hydria [Zm.5] and a pelike [Zm.6] with Dionysian subjects, a lekanis [Zm.8] with the infant Dionysus, a lekanis [Zm.11] with wedding preparations, a kylix [Zm.12], an oinochoe [Zm.7] and an askos [Zm.10]).

All the other Yuz-Oba kurgans described in the excavation reports demonstrate the same features as the six kurgans discussed above: 1) Attic vases date at least one, more often several decades earlier than the other burial items, and some of them bear traces of ancient repair, which shows that they have been in use before they were put into the grave; 2) often, three vases were found inside

the crypt near the sarcophagus: a lekanis, a dish/bowl and a pelike,⁷¹ which means special attention was paid to the shape of vases put into the grave; the lekanis occasionally contained remains of nuts or prunes. While the pelikai are often black-glazed, the lekanides are red-figured in almost all cases; 3) there is often evidence of a big krater (or sometimes a lekanis, hydria or lebes) broken over the crypt (Pavlovskiy, crypts 50 and 48, to which we can add the Baksi kurgan from another kurgan necropolis at Pantikapaion, and some others mentioned in 19th century publications).

On the basis of the data from these kurgans, we can reach a number of conclusions about the reception of Attic vases:

1) Most of these vases were regarded as something rather precious, for they had been in use for a certain period of time before, even though the fine golden objects and fabrics from Yuz-Oba demonstrate the ability of the owner of the graves to buy expensive objects. This means that these vases were not merely perceived as tableware or Vickers’ “imitations of more expensive golden or silver objects”. Considering that clay is not an expensive material, their value must have resided in the *pictures* on them, which in turn means that the buyers paid serious attention to the painting as they picked their vases.

2) We have seen several typical shapes of vases in the burials of Yuz-Oba – lekanides, pelikai, small bowls/dishes, kraters, lekythoi and oinochoai. Many small black-glazed bowls or dishes and fragments of fine Athenian red-figured kraters, lebetes and lekanides are men-



Fig. 9a *Lekythos*, Hermitage Zm.3, attributed to Xenophantos (Zmeiniy kurgan).



Fig. 9b *Oinochoe*, Hermitage Zm.4 (Zmeiniy kurgan).

tioned in the excavation reports but now lost, while fragments of a krater (Yu-O.47), three sets of fragments of different lebetes (Yu-O.52, Yu-O.53 and Yu-O.55⁷²) and one set of hydria fragments (Yu-O.54), all attributed to the Marsyas Painter, reached the Hermitage Museum (Fig. 10). A pelike can be the only Attic red-figured vase in a grave (Kekuvatskogo, Pavlovskiy), it can be a black-glazed vase while the red-figured vase is a lekannis (crypts 48, 50 and 47) or it may have been totally absent from the grave. As we discovered that the vases had been in use for several decades before they were put into the grave, this means that the owners were flexible regarding the functions of these vases, which appear to have changed at least twice. Thus, the people buried in Yuz-Oba used the Attic vases both in the same way as the Athenians did and, later, in their own way, as special elements of a burial ceremony, like breaking a fine red-figured krater over the crypt or leaving a lekannis with food inside the grave (both customs are considered to be 'barbarian' by Russian scholars).

3) All known kurgans of Yuz-Oba contained fine Attic vases, in contrast to some others (as that of King Reskuporides, Kul-Oba or the Golden and the Tsarsky Kurgan). It can thus be concluded that to the circle of people buried in Yuz-Oba, the inclusion of Attic vases was for some reason an important element and a conscious choice, while the golden objects, fine wooden sarcophagi and exquisite fabrics show that they had the means to replace clay vases with more materially precious metallic objects. This seems to be a group of people whose reception of Attic vases both in daily life and in the afterworld was the same as that of the Athenians.

4) Considering all preserved vases from Yuz-Oba, one cannot talk of a specific 'circle' of subjects in the way scholars usually talk about the Pantikapaion graves (Amazons, griffins, Dionysus). There is not a single pelike or other vase from Yuz-Oba with the depiction of an Amazon (except for the lekythos from Pavlovskiy) or a griffin (except for the border decoration of the lekannis from crypt 48). However, the image of an Amazon can be seen in the Pavlovskiy kurgan on objects other than vases, and griffins are part of the sarcophagus decoration in the Kekuvatskogo kurgan. There are: women and Erotes (in several graves); the new-born Dionysus (in two graves); Paris and Helen (three vases in the same grave); various Eleusinian subjects; Zeus, Athena and other gods; the contest of Marsyas and Apollo; Helios and Dionysus (Yu-O.13); hunting Persians (in the same burial as two Dionysian subjects and Eros with his circle); a Nereid riding a hippocampus (Yu-O.42);⁷³ and a few others. Because subjects differ and some of them are not widespread or sophisticated, we can infer that there was no range of 'typical' subjects for pictures on burial objects,



Fig. 10 Fragments of *Lebes Gamikos*, Hermitage Yu-O. 55, attributed to the *Marsyas painter* (provenance 'from Yuz-Oba').

but that there was an element of personal choice involved in each case. Furthermore, in contrast to the data from many other Pantikapaion burials, there seems to have been no mass production of vases with the same subject and style of painting. There are also no examples of local imitations of Attic ware, unlike some graves in the center of Pantikapaion.

5) Comparing the graves where the sex of the buried person is obvious (like the Pavlovskiy or Kekuvatskogo kurgan), we see no differences concerning the vases – the only difference lies in the presence of some items like a man's sword/helmet/knemides/strigil (in Russian publications they are usually interpreted as 'barbarian' elements of the burial ceremony) or a woman's mirror/spindle/hair-pin. We cannot, however, relate any shapes or subjects of Attic vases to the gender of the dead in the kurgans of Yuz-Oba as we do not only find pelikai and lekanides in both male and female burials, but also depictions of women, washing their hair. We find no attempts to connect somehow the subject on the vase in the burial with the profession/occupation/gender of the person, and the only exception, the Pavlovskiy kurgan, is again about personal taste. In other words, the material from Yuz-Oba does not allow us to talk of attempts of self-identification concerning the gender or occupation of the buried person with a certain mythological character depicted on the vases.

6) There are several cases in which personal taste can be clearly detected either in terms of interest in a certain subject, style of painting or technique. The first is the case of the three vases showing the myth of Paris and Helen discussed above. They depict different stages of the same story and thus demonstrate that the customer was interested in a certain mythological story and collected depictions of it. Therefore, in this case the choice was definitely motivated by the *subject* of the vase-painting. In addition, we may also witness the buyer's/owner's knowledge of the myth and possibly also the phenomenon of collecting Attic vases: depicting the same story,

the vases were decorated by different painters in different styles at different times, probably also from different sets of exports, so either the person was visiting the market several times with the conscious goal of buying and collecting representations of certain mythological subjects or we could hypothesize that an order was placed for the item. This burial thus answers one of the questions of cultural transfer "are there any hints of a proper understanding of the Greek imagery on the part of the overseas purchasers of the vases"? The act of collecting three vases showing three stages of the same mythological story for the same burial is one such "hint". The second case that demonstrates a kind of personal preference is the Zmein-iy kurgan which contained two vases with relief decoration – different shapes and different subjects, but the same *technique*, which we do not find elsewhere in the Yuz-Oba kurgans (though there are some examples from Kerch).⁷⁴ Here, the point of interest of the collector was a specific technique. The third example is crypt 50, where a lekanis and a pelike decorated with different subjects, but in the same style were found. It can be regarded as a collection based on formal features and an interest in a certain *style* of drawing.

7) I would like to pay more attention to Pavlovskiy because it constitutes an example of careful attention to the subject-matter: a ring with dancing Amazons, a dress of the buried woman with the depiction of an Amazon on horseback engaged in combat and a lekythos shaped like a dancing Amazon (the pelike from Pavlovskiy does not have depictions of Amazons, however). The elements of the Amazons' iconography are the same in all three cases: high leather boots, a cap of a special shape and a short belted dress. The most striking fact is the similarity of the dress of the Amazon on the lekythos to that of the one depicted on the cloth: in both cases, it is a green dress with a broad border at the lower part. The buried woman wore leather boots, which are, like the shape, color and decoration of the dress, comparable with the boots depicted on the objects which she was buried with. These

similarities between depictions on different objects are indications of the existence of a defined iconography of Amazons in the 4th century BC, not only concerning dress and action, but also down to some details of the image, like certain typical colors.

In any case, the Pavlovskiy kurgan is the only one among all the Yuz-Oba kurgans where the subject of the Amazons is present, which corroborates the idea of personal choice. If we compare the depiction of the Amazon from Pavlovskiy with the depictions of Scythians on golden ware from Kul-Oba, we see a difference: on the one hand, the Amazon from Pavlovskiy follows the traditions of the iconography of Amazons generated in Attic vase-painting; even if it is a dancing Amazon (as opposed to one fighting or arming herself). It is a 'fantastic', mythological image. On the other hand, the Scythians from Kul-Oba are depicted in a rather 'realistic' way, working, dressing wounds etc.⁷⁵

8) Among all the kurgans described, two can be connected with the idea of self-identification: the body of the buried woman dressed in an 'Amazonian' style at Pavlovskiy can give us an idea about self-identification with Amazons not as real 'historical' people, but as fantastic mythological creatures belonging to the Dionysian world of the 4th century BC:⁷⁶ two of the Amazons depicted in the grave are shown dancing, and only one riding a horse; it is therefore obvious that it was not the 'warrior' side of the Amazon that was stressed. Another case of possible self-identification could be seen in the case of the three vases showing the myth of Paris and Helen. But all these conjectures are in any case impossible to prove; they demonstrate that even if we can detect an element of self-identification in the reception of Attic vases by inhabitants of Pantikapaion, we cannot decide whether it was meant in jest or rather an expression of religious belief on the part of an initiate.

9) Comparing data from the Yuz-Oba ridge with data from other kurgans and from burials around Mount Mithridates,⁷⁷ we can draw some more conclusions: first, Yuz-Oba presents a complex of kurgans with some similarities regarding certain burial traditions among the kurgans of the ridge, but differing from many burials of Pantikapaion in about the same period. Second, we can talk of a group of people sharing a certain level of wealth/culture/education whose modes of reception and use of Attic vases differed from those of the people buried in Kul-Oba or in the Necropolis of Pantikapaion (though the wealth in some cases is comparable).

10) We do have some evidence from the Yuz-Oba burials to determine that the use of certain shapes was in the same way as in Athens or not. But this does not help to decide how the inhabitants understood the depicted subjects/myths in general. The rare cases of the Amazon or the story of Paris and Helen are possible in Pantikapaion

as well as in Athens and could depend on the individual, not on collective ideas.

11) Yuz-Oba demonstrates, on the one hand, the absence of a specific, narrow range of subjects of vase-paintings to be found in every grave. On the other hand, it shows the possibility of personal choice or orders in some cases, which would prove that at least a certain segment of Pantikapaian society had the same attitude toward the vessels as Athenians did.

We are now in a position to answer a number of the questions raised with this book: 1) concerning the role of the vases in the process of intercultural exchange: Yuz-Oba vases were not produced in Athens with the sole purpose of being understood by Pantikapaion citizens; 2) concerning hints at a proper understanding of Greek imagery by overseas buyers of the vases: Yuz-Oba finds do show examples of actual reflection on Greek imagery and mythological pictures on vases; 3) concerning the adaptation of the cultural attitudes of Greek producers on the part of the purchasers: Yuz-Oba finds demonstrate the use of both the shapes and pictures of vases in an Athenian manner; 4) Yuz-Oba finds make clear that Attic vases were a kind of luxury item for the dead, having high prestigious value because they were decorated with beautiful paintings and well-known subjects; 5) much has been written about the influence of imported Greek pottery on the local production at Pantikapaion, especially concerning the so-called watercolor pelikai⁷⁸, but in Yuz-Oba, we have no examples of local pottery ware; it seems that for the buried people there who could buy original Attic products, there was no need to buy local imitations of low quality; 6) Attic vases were purchased by the foreign customers for various contexts and applications; actually, the same vases could be used in different ways: first, they were used in the same way as in Athens, then they needed to be repaired, and some decades later they were used for local burial ceremonies (e.g. kraters being broken over the crypt or lekanides with food put into the grave); 7) the personal taste of the customer was the main point when choosing a vase – as in Athens, we find examples of interest in myth, in the style of the painting and in the technique of pottery in Yuz-Oba; 8) we cannot say with certainty whether the distribution of particular themes and motifs was influenced by specific needs because we cannot draw any conclusions about the prevalence of a certain shape or subject in the material of the Yuz-Oba complex; 9) the popularity of Attic vases with the people buried in Yuz-Oba was not due to a 'universal polysemy of their pictorial language' but rather because they had the same attitude towards the vases as the Athenians. 10) It seems that Athenians did not have any special ideas about the inhabitants of Pantikapaion in general, like their preference for Amazons or griffins. If the

Athenian pottery workshops were able to anticipate the taste of their foreign customers, it took place only on a personal level, depending on the commission of certain shapes or decorations.

Valavanis 1991 Π. Βαλαβάνης, Παναθηναϊκοί αμφορείς από την Ερέτρια. Συμβολή στην αττική αγγειογραφία του 4ου π.Χ. αι. (Athens 1991)

PHOTO CREDITS

Fig. 1–4, 6–9 Photograph © The State Hermitage Museum. Photo by Natalia Antonova, Inna Regentova
Fig. 5, 10 Photograph © The State Hermitage Museum.

ACKNOWLEDGEMENTS

I would like to express my gratitude to Stefan Schmidt and Adrian Stähli for the honour of participating in the colloquium and for the opportunity to publish this article in the proceedings. I am very grateful to the Hermitage curator of the collection of Yuz-Oba finds, Alexander Butyagin, who kindly allowed me to work with and publish the vases which fall under his responsibility. My thanks also go to Heide Mommsen and Othmar Jaeggi, who informed me about the colloquium.

ABBREVIATIONS

ABC	S. Reinach, <i>Antiquités du Bosphore Cimmérien</i> , 2 vols (Paris 1892)
АГСП	Античные государства Северного Причерноморья, Очерки истории и культуры [Ancient States of the Northern Black Sea, Studies on History and Culture] (Moscow and St. Petersburg 1955)
Alexander the Great	A. T. Adamova (ed.), <i>Alexander the Great. The Road to the East</i> . Exhibition catalogue (St. Petersburg 2007)
BA	Beazley Archive Database
CR	Compte-rendu de la Commission imperiale archéologique
GBS	A. A. Trofimova (ed.) <i>Greeks on the Black Sea. Ancient Art from the Hermitage</i> . Exhibition catalogue (Los Angeles 2007)
Kogioumtzi 2006	D. Kogioumtzi, <i>Untersuchungen zur attisch-rotfigurigen Keramikproduktion des 4. Jhs. v. Chr. Die sog. Kertscher Vasen</i> (Berlin 2006)
MatIssLA	Материалы и следования по археологии СССР [Papers and Studies on the Archaeology of the USSR]
Ogden – Williams 1995	J. Ogden – D. Williams, <i>Greek Gold: Jewellery of the Classical World</i> . Exhibition catalogue (London 1995)
RossA	Российская Археология [Russian Archaeology]
Sokolov 1973	Г.И. Соколов, <i>Античное Причерноморье. Памятники архитектуры, скульптуры, живописи и прикладного искусства</i> [G. I. Sokolov, <i>The Ancient Black Sea. Masterpieces of Architecture, Sculpture, Painting and Applied Art</i>] (St. Petersburg 1973)
Sokolov 1999	Г.И. Соколов, <i>Искусство Боспорского царства</i> [G. I. Sokolov, <i>The Art of the Bosphoran Kingdom</i>] (Moscow 1999)
The Road to Byzantium	F. Althaus (ed.), <i>The Road to Byzantium. Luxury Arts of Antiquity</i> . Exhibition catalogue (London 2006)
UKV	K. Scheffold, <i>Untersuchungen zu den Kertscher Vasen</i> (Berlin 1934)

NOTES

- Excavations by Paul Dubrux yielded a lekythos and an oinochoe (P.1829.1 and P.1829.2) from a slab grave. Regular excavations at Kerch started in 1825 (CR 1859, viii).
- CR 1859, 1860, 1861. CR 1859 records the discovery of 58 graves in Kerch in the course of the entire year, but only three of them are described in a more or less detailed manner.
- See A. Ашик, *Боспорское царство* [A. Ashik, *The Bosphoran Kingdom*] (Odessa 1848–49) or volumes of CR. A good example is the pelike from the Pavlovskiy kurgan which was analysed in detail but separately from the other finds from the grave and instead compared with many vases from international collections and with ancient texts (CR 1859, 31–72).
- М. М. Кобылина, *Поздние Боспорские пелики* [M. M. Kobylina, *Late Bosphoran pelikai*], in: *MatIssLA* 19, 1951, 136–170; Sokolov 1999; И. Шгаль, *Свод мифо-эпических сюжетов античной вазописи по музеям Российской Федерации и стран СНГ (пелики IV века до н.э., керченский стиль)* [I. Stal', *Corpus of Mythological-Epic Subjects of Ancient Vase-Painting in Museums of the Russian Federation and Countries of the CIS (pelikai of the 4th century BC, Kerch style)*, (Moscow 2000); М.В. Скржинская, *Иллюстрации литературных произведений на аттических вазах из раскопок Боспора* [M. V. Skrzinskaya, *Illustrations of Ancient Literature on Attic Vases from the Excavations at Bospor*], in: *RossA* 1, 2002, 24–37; GBS.
- The jewelry from the kurgan on the main Karantinnoe road, excavated by Kareisha in 1845, for example, was sent to the Hermitage, the other objects to the Kerch Museum (Ogden – Williams 1995, 159–160).
- CR 1882, iii.
- Г. А. Цветаева, *Курганный некрополь Пантикапея* [G. A. Tsveetaeva, *The Kurgan Necropolis of Pantikapeion*], in: *MatIssLA* 56, 1957, 227–250.
- Sokolov 1999, 141–216; Stal' 2000; F. Fless, *Rotfigurige Keramik als Handelsware. Erwerb und Gebrauch attischer Vasen im mediterranen und pontischen Raum während des 4. Jhs. v. Chr.*, (Rahden 2002); M. Langner, *Barbaren griechischer Sprache? – Die Bildwelt des Bosphoranischen Reiches und das Selbstverständnis seiner Bewohner*, in: F. Fless – M. Treister (eds.), *Bilder und Objekte als Träger kultureller Identität und interkultureller Kommunikation im Schwarzmeergebiet* (Rahden 2005) 53–66; F. Fless – A. Lorenz, *Die Nekropolen Pantikapaions im 4. Jh. v. Chr.*, in: *ibid.* 17–25.
- In the Hermitage Museum, for instance, there are more than 30 whole kraters (and some fragments) with such a provenance, many of which have never been published.
- For example: Sokolov 1999, 167 ('It is not impossible that many of the painted vases found in Bospor were made right there, at the place [...], and that the other part was exported. Athenian [...] painters were making them specially for the inhabitants of the Northern Black Sea outskirts. The subjects of the vase-paintings, connected with the Amazons [...], griffins [...] and persons in long barbarian dresses convince us of this'). In some aspects, there was a very similar development in Kerch at the end of the 19th/beginning of the 20th century as a century earlier in Italy: for many decades, Attic vases excavated in Italian graves led to the mistaken opinion that these vases used to be produced in Italy, and thus were called "Etruscan". Similarly, intensive excavations at Kerch had first produced the opinion that Kerch vases were made there, and later that they were produced in Athens specifically to be sent to Kerch, while vases of the same shapes and decorated with the same subjects were la-

- ter found in Athens, Turkey, Italy, Spain and on Mediterranean islands.
- 11 Tsvetaeva, op. cit. (note 7).
- 12 CR 1859; АГЦИ.
- 13 GBS, 237–249.
- 14 See, for example, the stone crypt on the rocky hill on the northern slope of Mount Mithridates excavated by Liutsenko in 1854 (Ogden – Williams 1995, 152–158): a rich female burial without any vases.
- 15 CR 1860, pl. VI. 1.
- 16 The Road to Byzantium, cat. no. 15.
- 17 GBS, cat. no. 149.
- 18 The Road to Byzantium, cat. no. 18; GBS, cat. no. 151; BA 230425.
- 19 CR 1860, iii–iv. The coin is described in the publication, but without a drawing. Later, it was apparently lost or sent to the Hermitage, but without indication of its provenance.
- 20 The lekani is at least 10–20 years earlier than some of the other objects: dated to 370–360 BC in Russian publications (after UKV) and to 360–350 BC in Valavanis 1991 and Kogioumtzi 2006.
- 21 CR 1860, pl. VI. 2.
- 22 The Road to Byzantium, cat. no. 16.
- 23 The Road to Byzantium, cat. no. 14.
- 24 GBS, cat. no. 154.
- 25 In Russian publications, the custom of breaking Attic vases over the graves observed at Yuz-Oba and other kurgans is treated as ‘a barbarian element’, while other features of the burial are considered to follow Greek traditions (see: АГЦИ).
- 26 GBS, cat. no. 152.
- 27 The Road to Byzantium, cat. no. 17; GBS, cat. no. 150.
- 28 CR 1860, iv–vi.
- 29 Skrzinskaya, op. cit. (note 4).
- 30 However, we do find the Judgment of Paris depicted on the ivories from Kul Oba.
- 31 CR 1859; CR 1860, 5–79 (description of vases).
- 32 Cf. the remains from Kul Oba: in crypt 50 from Pantikapeion, wooden details with amber additions were found, in Kul Oba ivory details with glass additions.
- 33 Valavanis 1991, pls. 124–125; BA 230432.
- 34 Valavanis 1991, pl. 126; BA 230433.
- 35 ARV², 1476.2. 3.
- 36 Alexander the Great, cat. no. 23; GBS, cat. no. 153.
- 37 The Road to Byzantium, cat. no. 12.
- 38 GBS, cat. no. 155.
- 39 The Road to Byzantium, cat. no. 13.
- 40 CR 1859, 6–15. 29–118 (for a description of the vases).
- 41 Fragments of a krater attributed to the Pronomos Painter (Yu-O.13; ARV², 1337. 2; BA 217506) are documented in the inventory books of the Hermitage as ‘from the mound of Kurgan “i”, crypt 50’. The kurgan was described in the same CR volume (1859) as Pavlovskiy. But in the report about kurgan ‘i’, the fact of finding the krater fragments in the mound is not mentioned, unlike the report regarding Pavlovskiy. In CR 1860, pl. III (among other drawings of finds of 1859), the drawing of the fragments of the krater was published, and it is precisely the set of fragments Yu-O.13.
- 42 GBS, cat. no. 157. It is of the same type as the one from Bolshaya Bliznitsa (BB.30), which is very interesting because the lekythos depicts a dance reminiscent of the golden plaques from Bolshaya Bliznitsa (BB.50, Ogden – Williams 1995, cat. no. 208).
- 43 Ogden – Williams 1995, cat. no. 106. A similar necklace was found in Corinth, together with a clay dish dated to 325–315 BC and coins from 330–320 BC.
- 44 Alexander the Great, cat. no. 24; GBS, cat. no. 158.
- 45 Ogden – Williams 1995, cat. no. 107; Alexander the Great, cat. no. 25; GBS, cat. no. 159.
- 46 Ogden – Williams 1995, 171.
- 47 Ogden – Williams 1995, cat. no. 108; GBS, cat. no. 160.
- 48 Ogden – Williams 1995, 166.
- 49 R 1878–79, pl. III. 1.
- 50 R 1878–79, pl. III. 2. 3.
- 51 Since the publication of 1859, different opinions have been expressed regarding what the depicted figure is doing. I believe it is a dance – cf. the golden plaque BB.50 from the Bolshaya Bliznitsa kurgan which shows a figure in the same posture and in a very similar costume. Cf. also the terracotta figurine P.1851/52.11. Comparing the lekythos with the ring from the Pavlovskiy kurgan (with the depiction of the same dancing figures), Stephani already suggested treating it as a possible depiction of a dance in the context of the cult of Demeter or Artemis (CR 1859, 119–120). Since that time, Russian scholars have usually repeated this opinion (cf. Ogden – Williams 1995, cat. nos. 108 and 208).
- 52 In CR 1859, the vase is drawn (table III, pl. 1) and described as a ‘painted vase in the form of a young dancing Scythian’ (119). The figure is defined as ‘Scythian’ according to the following arguments: ‘because of the necklace, it could be possible to treat this figure as an Amazon, but the shape of the breast does not allow thinking so. In addition, we know that among the barbarian folks not only women, but also men used to wear necklaces’ (119, n. 1). Later Russian scholars followed this definition of a ‘dancing barbarian’ (cf. Sokolov 1973, cat. no. 42).
- 53 GBS, cat. no. 156; BA 230431.
- 54 On the subjects: CR 1859, 6–15. 29–118; Sokolov 1999, 168 f.
- 55 UKV, no. 368, pl. 35 l.
- 56 Valavanis 1991, pl. 122–123.
- 57 One of them is published in Ogden – Williams 1995, 167.
- 58 Ogden – Williams 1995, 166.
- 59 ABC I, lxix–lxxi; Ogden – Williams 1995, 164–165.
- 60 Ogden – Williams 1995, cat. no. 105; Alexander the Great, cat. no. 26.
- 61 Ogden – Williams 1995, cat. no. 104.
- 62 Alexander the Great, cat. no. 61.
- 63 Alexander the Great, cat. no. 65.
- 64 ARV², 1475. 3 (St. 1795); BA 230421.
- 65 UKV, no. 370.
- 66 Valavanis 1991, 269 no. 3.
- 67 Sokolov 1999, 169.
- 68 Ashik, op. cit. (note 3), part III, 17.
- 69 The Road to Byzantium, cat. no. 8.
- 70 А. Передольская, Вазы Ксенофанта. Труды отдела истории и культуры античного мира [A. Peredolskaya, Vases by Xenophantos. Publications of the Department of History and Culture of the Ancient World, The State Hermitage Museum], vol. I (St. Petersburg 1945) 47–67.
- 71 In addition to the lekani and pelike set in Yuz-Oba, we can see the same tradition in some other graves of Kerch: a kurgan near the road to Adzimushkay excavated in 1840 by Kareisha, for example, contained the burial of a woman with a golden necklace, earrings, mirror and other objects; near her feet, the excavators found a red-figure pelike (P.1840.45) depicting Greeks fighting barbarians and a red-figured lekani (P.1840.44) showing wedding preparations (ABC, 52–55; Ogden – Williams 1995, 162–163).
- 72 BA 230420.
- 73 The Road to Byzantium, cat. no. 19.
- 74 P.1829.1: lekythos from one of Kerch slab graves, found by Dubrux; P.1837.2: lekythos by Xenophantos with two rows of relief figures, found by Ashik in a big kurgan near the road to New Karantin (GBS, Fig. 3.3, ca. 430 BC); P.1872.130: hydria with Athena and Poseidon found in a small stone grave on Mount Mithridates by Liutsenko in 1872. There are also three pelikai, a mug and a fragment with relief decoration among the finds in Kerch.
- 75 We do not have Attic clay vases in Kul-Oba, but we have fine depictions of Greek myths, like the abduction of the Leucippi-

- des or the Judgment of Paris on the ivories: cf. Sokolov 1973, cat. nos. 27–29.
- 76 On Amazons as part of the Dionysian world in the iconography of the 4th century BC, see O. Jaeggi's contribution to this volume.
- 77 See *ibid.*
- 78 Т. Н. Книпович, Художественная керамика [Т. Н. Книпович, Artistic Pottery], in: АГСП, 384–386; Kobalina *op. cit.* (note 4), 136–170; Sokolov 1973, cat. nos. 97–98.

Attische Vasen des 4. Jhs. aus Kerč und Umgebung: Fragen zu Gebrauch, Verteilung und Rezeption

Othmar Jaeggi

Der folgende Beitrag entstand in Zusammenarbeit mit A. Petrakova und konzentriert sich auf die attisch rotfigurigen Vasen aus den Nekropolen des 4. Jhs. v. Chr. von Pantikapaion, die in Nähe der Stadt liegen: auf dem Berg Mithridates, im Bereich des Stadions und des Busbahnhofs, wo sich der frühere Ort Glinišče befand, und entlang der antiken Straße nach Myrmekion, ungefähr entlang der heutigen Kyrov-Straße.

Im Vergleich zu den reichen Inventaren aus den großen Kurganen von Yuz Oba, die der Beitrag von A. Petrakova fokussiert, nehmen sich diese Gräber bescheidener aus. Es gibt kleinere Grabhügel, wie beispielsweise den Melek Cesmensky Kurgan auf dem Areal des Bus-Terminals, und viele Erdbestattungen unterschiedlichen Typs: Kistengräber, unterirdische Kammergräber, Urnengräber (Abb. 1).¹ Einige davon zeigten eine überirdische Markierung, zum Beispiel einen Steinkreis oder eine Skulptur, für die Mehrheit konnte dies aber nicht dokumentiert werden.

Der Berg Mithridates entspricht einem lang gezogenen Hügelzug mit drei Spitzen, dessen vorderer Teil die

Akropolis von Pantikapaion besetzte. Unmittelbar jenseits der Stadtmauer des 4. Jhs. v. Chr. beginnen die Nekropolen, die größere Flächen des Berges und seiner Flanken einnehmen. Eine genaue kartographische Erfassung der Nekropolen von Pantikapaion liegt nicht vor und kann auch nicht mehr geleistet werden, weil seit dem 19. Jh. bis zum heutigen Tag Grabräuber das Gebiet durchsuchten, offizielle Ausgrabungen nicht immer ausreichend dokumentiert wurden und die Archive des Museums im 2. Weltkrieg verloren gingen. Eine Vorstellung ihrer Lage und Ausdehnung vermitteln die Karten von A. Lorenz und F. Fless.²

Aus denselben Gründen blieben auch die genaue Lokalisierung und der Kontext vieler Vasen aus diesen Gebieten unbekannt. Die Funde verteilen sich heute auf mehrere Museen, worunter besonders das Museum der Eremitage in St. Petersburg, das Puškin-Museum in Moskau und das Historische Museum von Kerč zu nennen sind. Während die attischen Vasen des 4. Jhs. v. Chr. in Moskau in zwei CVA-Bänden publiziert vorliegen,³ bleibt ein wesentlicher Teil der Vasen in St. Petersburg

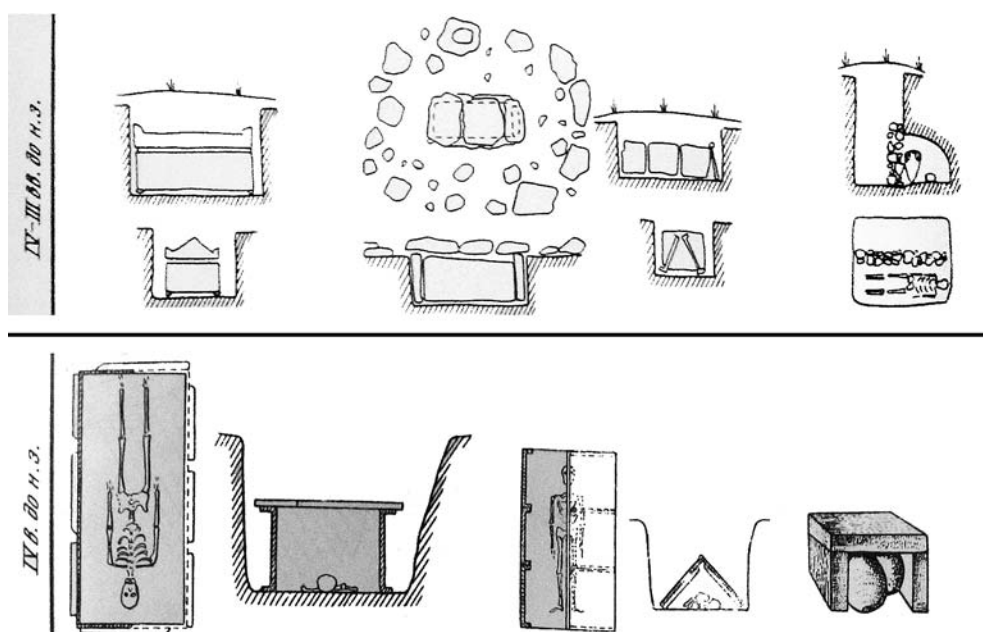


Abb. 1 Grabtypen des 4. Jhs. v. Chr. in den Nekropolen um Pantikapaion.

nach wie vor unpubliziert.⁴ Ein Projekt zu den in Kerč aufbewahrten Funden steht kurz vor dem Abschluss.⁵ Der vorliegende Beitrag stützt sich hauptsächlich auf diese Funde, die zu einem Teil aus neueren, gut dokumentierten Grabungen stammen, zu einem größeren Teil aber aus früheren archäologischen Untersuchungen, deren Dokumentation im 2. Weltkrieg verloren ging, aus inoffiziellen Quellen oder aus alten Privatsammlungen stammen.⁶

Einige wenige Beispiele mögen die Funde aus den verschiedenen Nekropolen in der Nähe von Pantikapaion illustrieren: Exklusive Vasen aus den besten Werkstätten finden sich in den stadtnahen Bereichen eher selten. Ein Beispiel dafür liefert aber eine Hydria des Marsyas-Malers aus der Uliza Furmanova, aus einer Erdbestattung an der antiken Straße von Pantikapaion nach Myrmekion, wo sie als Urne für die Reste einer Frau diente (Abb. 2).⁷ Die figürlichen Szenen, hier in einer Abrollung gezeigt, führen nicht weiter benennbare Frauen beim Bad, beim Schmücken, in sinnierenden Posen oder beim Gespräch vor, ohne dass eine Handlung erzählt würde. Das zentrale Motiv der Badenden erinnert an Hochzeitsvorbereitungen,⁸ die in der Darstellung aber sonst nicht weiter thematisiert sind. Vielmehr evozieren die Figuren angenehme Stimmungen, Hoffnungen und Erwartungen, die im funeren Kontext auch auf das Jenseits bezogen werden können.

Ein fragmentierter Krater des Filottrano-Malers mit dionysischem Umzug (Abb. 3)⁹ steht hier stellvertretend für eine große Anzahl von Krateren mit dionysischer Thematik, die sich hauptsächlich in der Eremitage befinden, aber zum größten Teil nicht publiziert wurden. Leider ist deren Herkunft auch nicht ganz gesichert, so dass



Abb. 2 Hydria des Marsyas-Malers, mittleres 4. Jh. v. Chr.: Frauen bei der Toilette. Kerč, Historisches Reservat KMAK 501.



Abb. 3 Krater des Filottrano-Malers, mittleres 4. Jh. v. Chr.: Dionysischer Umzug. Kerč, Historisches Reservat KMAK 7025.

statistische Erhebungen zur Formen und Werkstätten erheblich erschwert werden.

Eine Pelike des Herakles-Malers vertritt einerseits eine der wichtigsten Formen in Pantikapaion und andererseits die mythologischen Bilder, die insgesamt eine größere Gruppe in diesen Gräbern bilden (Abb. 4):¹⁰ Der unschwer zu erkennende Herakles scheint einen bärtigen Mann von einem Stein mit Mühe wegzuziehen, was I. A. Baltounova als Befreiung des Theseus durch Herakles aus der Unterwelt gedeutet hat.¹¹ Die Anstrengung, die der Held dabei aufbringen muss, verdeutlichen Athena, die

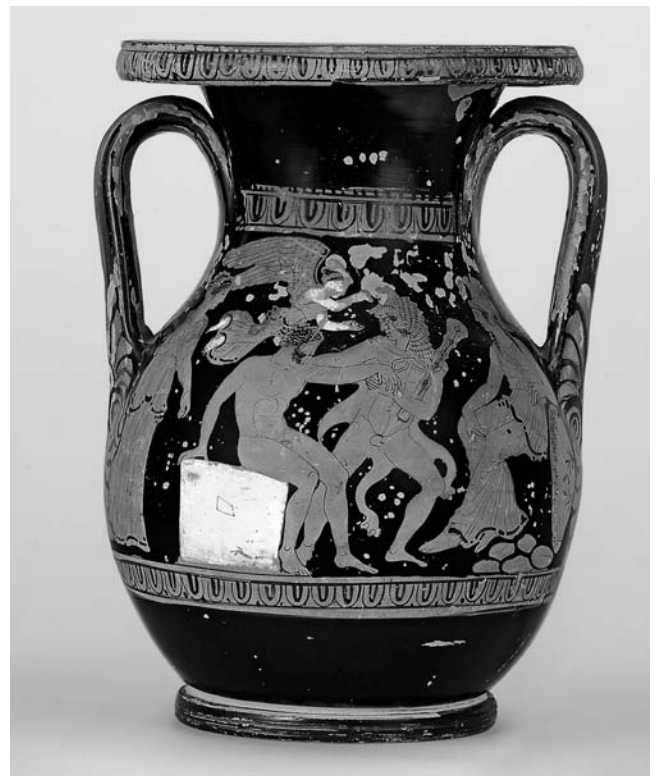


Abb. 4 Pelike des Herakles-Malers, zweites Viertel des 4. Jhs. v. Chr.: Herakles und Theseus in der Unterwelt. Kerč, Historisches Reservat KMAK 406.

rechts der Szene beiwohnt, und die Nike, die Herakles bekränzt.

Die häufigste Vasenform sind kleine Lekythen, die oft einzelne Figuren präsentieren, zum Teil lediglich mit Palmetten oder einem Netz von gekreuzten Linien dekoriert, zum Teil auch einfach schwarz gefirnisst sind. Ihre Häufigkeit in Gräbern deutet auf eine Funktion bei den Bestattungsritualen hin.¹² Zudem waren sie eine günstige und entsprechend häufige Beigabe.

Eine größere Gruppe von Vasen hat wiederholt das Interesse der Forschung erregt: Peliken mit Amazonendarstellungen, die vor allem in das mittlere und spätere 4. Jh. v. Chr. datieren.¹³ Es gibt grundsätzlich drei verschiedene Motive: die Amazonomachie, die Grypomachie und Amazonen als Einzelfiguren mit Pferd und Greif.

Kämpfe zwischen Griechen und den Kriegerinnen gehören zu den beliebtesten Themen im 4. Jh. v. Chr. in der Plastik und der Malerei der griechischen und griechisch beeinflussten Kunst. Sie dekorieren Bauwerke wie das Maussoleum von Halikarnass, Sarkophage und besonders viele Vasen.¹⁴ Die hier abgebildeten Exemplare mit Amazonomachien sind der Werkstatt der Gruppe G zugeschrieben. Eine stammt vom Berg Mithridates, die andere aus einem kleinen Grabhügel in der Nähe von Adžimuškai bei Kerč (*Abb. 5, 6*).¹⁵ Mit ihren weitgehenden Ähnlichkeiten dokumentieren sie eine serienmäßige Produktion, die sich mit zahlreichen weiteren Beispielen illustrieren ließe:¹⁶

Auf beiden Peliken galoppiert eine Amazone mit Speer, aber ohne Schild von links auf zwei Griechen zu, die sich gegen sie verteidigen, wobei einer bereits besiegt

auf die Knie gesunken ist, der andere sich noch gegen das Pferd stemmt. Eine zweite Amazone scheint sich rechts aus dem Bild zu schleichen. Die Griechen tragen Helm und Schild sowie ein schmales Himation um den Unterarm geschlungen, kämpfen ansonsten aber nackt, während die Amazonen mit gepunkteten Beinkleidern reiten. Darüber tragen sie einen kurzen Chiton und ein Himation. Die Haare bedeckt jeweils eine aus langen Tüchern gewickelte Haube, die entsprechend nicht als «Alopeks» bezeichnet werden darf.¹⁷ Die Ikonographie der Amazone findet sich ähnlich schon im späten 6. Jh. v. Chr. auf attischen Vasen.¹⁸

Verwandte Bilder zieren häufig Vasen aus dem Schwarzmeergebiet und dem Mittelmeerraum, wie eine Pelike aus Kreta zeigt (*Abb. 7*).¹⁹ Das Motiv variiert dabei, Figuren werden hinzugefügt oder weggenommen, so dass in der einfacheren Version die Amazone gegen einen einzelnen Griechen kämpft, wie auf einer anderen Pelike aus Kerč (*Abb. 8*).²⁰ Für alle Varianten gibt es zahlreiche Vergleichsbeispiele.²¹

Die zweite Gruppe von Amazonendarstellungen zeigt diese im Kampf gegen Greifen. Die Standardausführung mögen eine Pelike aus Kerč (*Abb. 9*) und eine aus Olbia vertreten.²² Die Amazone reitet ebenfalls auf ihren Gegner zu, mit Speer, aber ohne Schild, in derselben Ikonographie wie beim Kampf gegen Griechen, nur dass sich ihr hier eben ein Greif entgegenstellt. Bei der etwas aufwendigeren Ausführung sind es zwei Amazonen, die gegen zwei Greifen kämpfen, wobei die Reitende und die Greifen ganz ähnlich gestaltet sind (*Abb. 10*).²³ Mit einfachen Änderungen der Figuren konnte man das Bild erweitern, verkürzen, variieren. Im Vergleich zwischen der

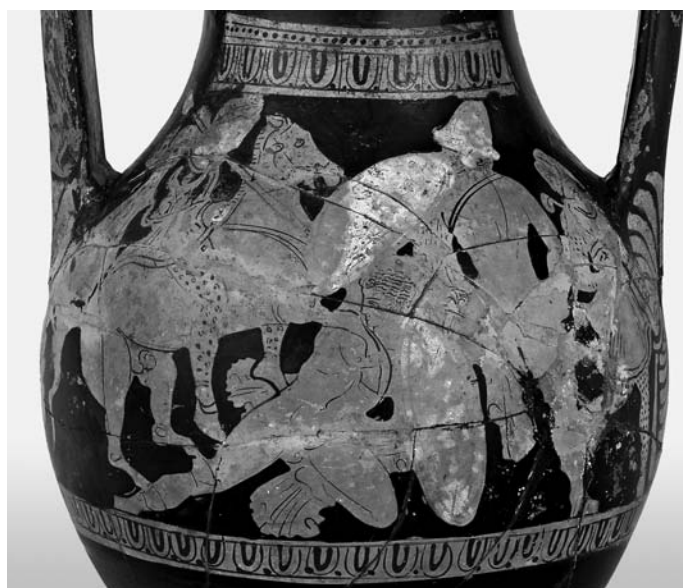


Abb. 5 Pelike der Gruppe G, drittes Viertel des 4. Jhs. v. Chr.: Amazonomachie. Kerč, Historisches Reservat KMAK 48.

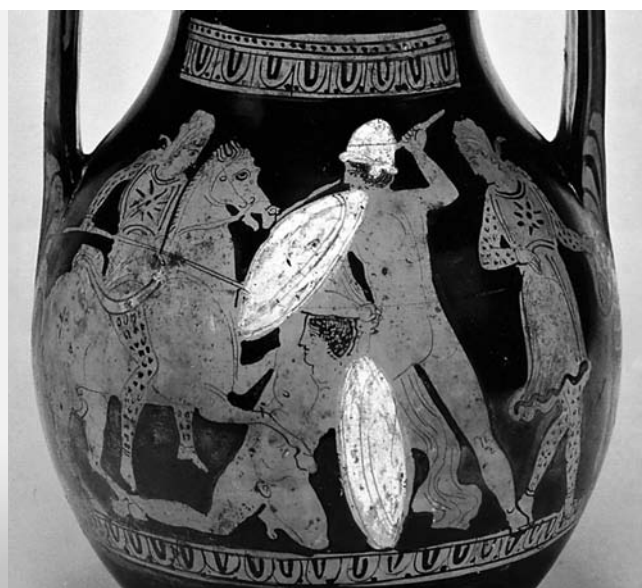


Abb. 6 Pelike der Gruppe G, drittes Viertel des 4. Jhs. v. Chr.: Amazonomachie. St. Petersburg, Eremitage P1840.45.

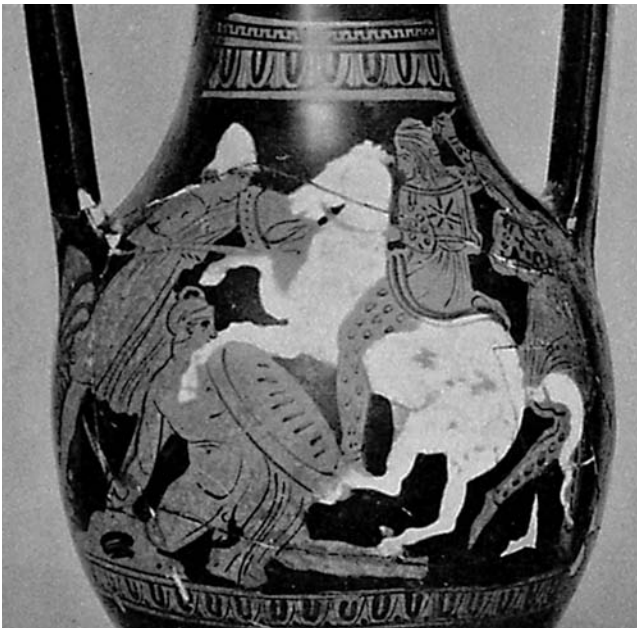


Abb. 7 Pelike der Gruppe G, drittes Viertel des 4. Jhs. v. Chr.: Amazonomachie. Athen, Nationalmuseum 1145.

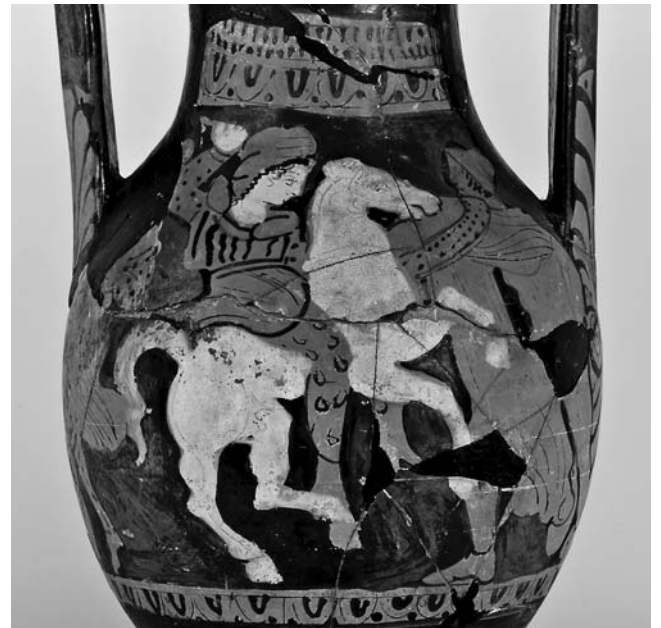


Abb. 8 Pelike der Gruppe G, mittleres 4. Jh. v. Chr.: Amazonomachie. Kerč, Historisches Reservat KMAK 49.

Pelike in Kerč (Abb. 10) und einer in St. Petersburg fallen weitgehende Ähnlichkeiten der Komposition und des Stils auf, was wieder auf eine Serienproduktion schließen lässt.²⁴

Die dritte Gruppe entspricht der einfachsten Version der Amazonenbilder. Die flüchtige Ausführung der Malerei, die simple Komposition der Motive und die weite Verbreitung weisen auf eine Massenware hin. Auf der Vorderseite dieser meist in das spätere 4. Jh. v. Chr. datierten Peliken erscheinen die kriegerischen Frauen jeweils auf ihre Protome verkürzt, meist zusammen mit Pferd und Greif, oft auch nur mit einem von beiden (Abb. 11, 12).²⁵ Die Handlung, der Kampf, wird vollständig ausgeblendet. Die Figur der Amazone erfährt dabei eine neue Interpretation: Ihr kämpferischer Aspekt geht zusam-

men mit der Handlung verloren. Sie tritt nun als schöne Frau auf, mit goldenen Haaren, die unter der Haube hervorquellen; sie trägt Schmuck und erinnert fast an Aphrodite, die auf mehreren spätrotfigurigen Vasen als Protome, meist mit Eroten, Satyrn oder anderen Gestalten erscheint.²⁶

In der Forschung wurden diese Vasen oft als Darstellungen gelesen, die in der lokalen, skythischen oder skythisch beeinflussten Kultur des Bosporanischen Reiches eine eigene, neue Bedeutung erlangt hätten, wie zwei kurze Textauschnitte beispielhaft illustrieren. Der erste stammt von K. Schefold:²⁷

«Eine ganz sichere Deutung dieser Bilder ist einstweilen ohne bestimmte Parallelen auf anderen Monumenten nicht möglich. Doch gibt die Analogie der Frauenköpfe



Abb. 9 Pelike der Gruppe G, drittes Viertel des 4. Jhs. v. Chr.: Grypomachie. Kerč, Historisches Reservat KMAK 17.



Abb. 10 Pelike der Gruppe G, mittleres 4. Jh. v. Chr.: Grypomachie. Kerč, Historisches Reservat KMAK 47.



Abb. 11 Pelike des Amazonen-Malers, drittes Viertel des 4. Jhs. v. Chr.: Amazone und Pferd. Kerč, Historisches Reservat KMAK 16.

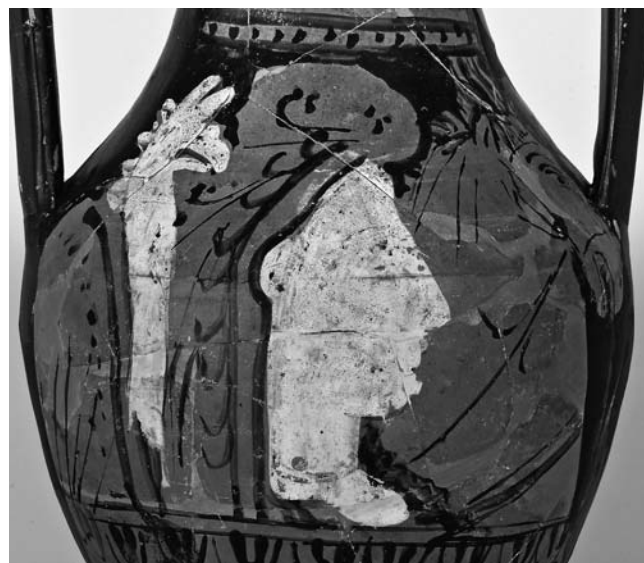


Abb. 12 Pelike des Amazonen-Malers, drittes Viertel des 4. Jhs. v. Chr.: Amazone, Pferd und Greif. Kerč, Historisches Reservat KMAK 10.

mit griechischen Hauben auf anderen Vasen, die bestimmt Aphrodite darstellen, Anlass zur Vermutung, dass auch die «Amazonenköpfe» – wir ziehen vor, diesen Namen beizubehalten – eine Göttin darstellen, vielleicht die Große Göttin, wie sie in Südrussland bald als Artemis, bald als Aphrodite oder einfach als Große Göttin verehrt wurde, und hier wohl als Herrin der Unterwelt gemeint ist.»

An dieser Deutung von K. Schefold knüpft N. Jijina in einem Ausstellungskatalog von 2007 an. Den Amazonenkopf interpretiert sie als eine aus der Erde auftauchende Gestalt mit chthonisch-funerärer Bedeutung. Die Bosporaner hätten demnach in den Amazonen Göttinnen ihrer eigenen Religion gesehen: «The specific character of northern Black Sea coast, especially in the Bosphorus area, is distinguished by the image of the women warrior – the Amazon – who takes the place of the traditional image of the goddess. In all the likelihood, within the context of local mythical – epic notions, the horse and the griffin can be seen as representing *mystides*, participants in mysteries associated with conducting the souls of the dead to the afterworld.»²⁸

N. Jijina rezipiert dabei K. Schefold und I. Štal, die in den achtziger Jahren eine Monographie zu den Peliken in russischen Museen verfasst hat. Ihrer Meinung nach erfüllten die Peliken ausschließlich einen sepulkralen Zweck, weshalb die Gesamtheit der darauf präsentierten Szenen auf das Jenseits bezogen seien. Figuren wie Arimaspen und Amazonen deutet sie als mystisch-chthonische Gestalten der Unterwelt, die mit Dionysos-Apollyon-Hades assoziiert waren.²⁹ Schefold, Štal und Jijina gehen von einer *lecture barbare* aus: Die lokalen Käufer hätten die griechischen Vasenbilder nicht gemäß deren ursprünglicher Bedeutung verstanden, sondern mit einer

neuen Interpretation gemäß eigener religiöser Traditionen, über die wir freilich aus Mangel an Quellen kaum etwas wissen, belegt. Dies impliziert, dass die Vasen spezifisch für das nördliche Schwarzmeergebiet, für das Bosporanische Reich geschaffen worden wären; die attischen Töpfer hätten Kenntnis gehabt von den Wünschen ihrer Kunden und diese entsprechend zu erfüllen versucht.³⁰

Diese Meinung wurde in der Forschung häufig vertreten. Ein neuerer Ansatz weist diesen Vasen eine Funktion im Kontext einer kulturellen Selbstidentifikation zu. Die lokale Kundschaft hätte bestimmte Vasenformen und Motive bevorzugt. So wären denn die Kämpfe von Amazonen gegen Griechen oder Greifen oft unentschieden, ohne besondere Parteinahme dargestellt, so dass sie für alle möglichen Deutungen seitens der gemischten Bevölkerung des Bosporanischen Reiches offen gewesen wären.³¹ Die attischen Maler müssten somit auf die Besonderheit der gemischten Bevölkerung im Bosporanischen Reich mit einer spezifischen, zumindest angepassten Produktion für diesen Raum reagiert haben.

Zunächst stellt sich die Frage, ob die Verteilung von Formen und Motiven Hinweise für eine spezifische Produktion für diesen Raum liefert.³² Die im folgenden verwendete Statistik basiert unter anderem auf einer provisorischen Erhebung von A. Petrakova (Abb. 13). Die grünen Balken repräsentieren eine Gruppe von 535 Vasen in der Eremitage, die eine genaue Herkunftsangabe, nämlich die Nekropolen von Pantikapaion besitzen. Die blauen stehen für alle bisher vom Autor ausgezählten Vasen in Kerč, Moskau und St. Petersburg mit der Herkunft Pantikapaion, was auch die Siedlung mit einschließt. Demnach gehören Peliken und Lekythen zu den in Gräbern am häufigsten dokumentierten Formen, gefolgt von

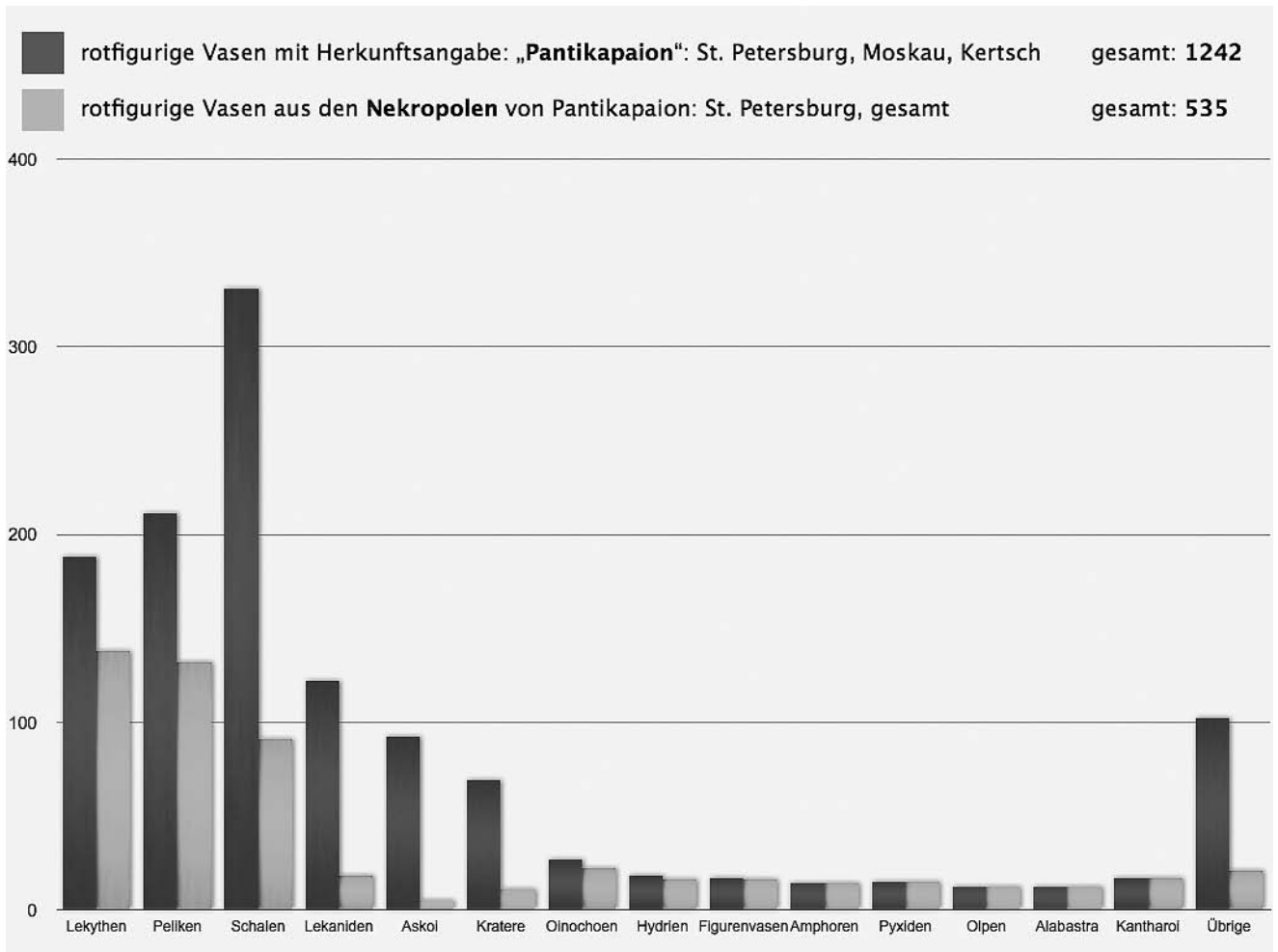


Abb. 13 Statistische Erhebung: Vasen aus Kerč in St. Petersburg, Moskau und Kerč: Verteilung der Formen.

Schalen. Schließt man alle Vasen mit ein, dann führen allerdings die Schalen. Die großen Lücken in der Dokumentation, die besonders das Fundmaterial in der Eremitage betreffen, verzerren aber diese Statistiken. So ist nach einem Durchgang durch die Magazine des Museums vermutlich von deutlich mehr Krateren auszugehen.

Obwohl also höchstens Annäherungswerte vorliegen, sei dennoch auch die Verteilung der Motive in den Nekropolen angesprochen (Abb. 14): Alle drei Darstellungsformen von Amazonen zusammengenommen führen vor dionysischen Motiven oder solchen mit Eros und vor Frauenbildern. Die statistische Erhebung verleitet allerdings zu einem Trugschluss: Die ungleiche Verteilung der Motive in den ausgezählten Vasen bedeutet nicht, dass Peliken mit Amazonen die am meisten geschätzten Importvasen im Raum von Pantikapaion waren, denn in den reichen Nekropolen treten sie kaum auf, keine einzige stammt aus den aristokratischen Kurganen von Yuz Oba.³³ Somit gehörten sie nicht zu den allgemein beliebtesten Objekten, da gerade diejenigen, die sich Alles leisten konnten, auf sie verzichteten. Von wenigen Ausnahmen abgesehen sind die Vasen aus den Nekropolen um Pantikapaion von mittlerer bis minderer Qualität. Es

handelt sich oft um Massenware, die zu günstigeren Preisen als die exklusiven Gefäße des Marsyas-Malers, die häufig in Yuz Oba vertereten sind, verkauft wurden. Somit zeigt der Vergleich zwischen Yuz Oba und Pantikapaion, dass die einzelnen Nekropolen ihren eigenen Maßstäben folgen und dabei soziale Unterschiede reflektieren. Es macht also eigentlich wenig Sinn, übergreifende Statistiken für die gesamte Region aufzustellen.

Trotz dieser Bedenken und ihrer Unvollständigkeit seien diese regionalen Statistiken dennoch in einen größeren Kontext gestellt. Attische Töpferware wurde im 4. Jh. v. Chr. in die meisten Gebiete rund um das Mittelmeer und am Schwarzen Meer exportiert. Fundplätze mit einer großen Anzahl von Peliken, die den Funden der Region Kerč entsprechen, verdichten sich am östlichen Mittelmeer und im Raum der nördlichen Ägäis. Als ein Beispiel seien die Vasen aus der Sammlung Frank Calvert genannt, die in der Troas zusammengestellt wurde,³⁴ woher viele noch unpublizierte Stücke stammen.³⁵

Einige Gebiete weichen aber mit einer eigenen Verteilung von Formen, Qualitäten, Werkstätten und Motiven deutlich ab wie die Iberische Halbinsel, wo generell gesehen unter den importierten Vasen die Trinkformen

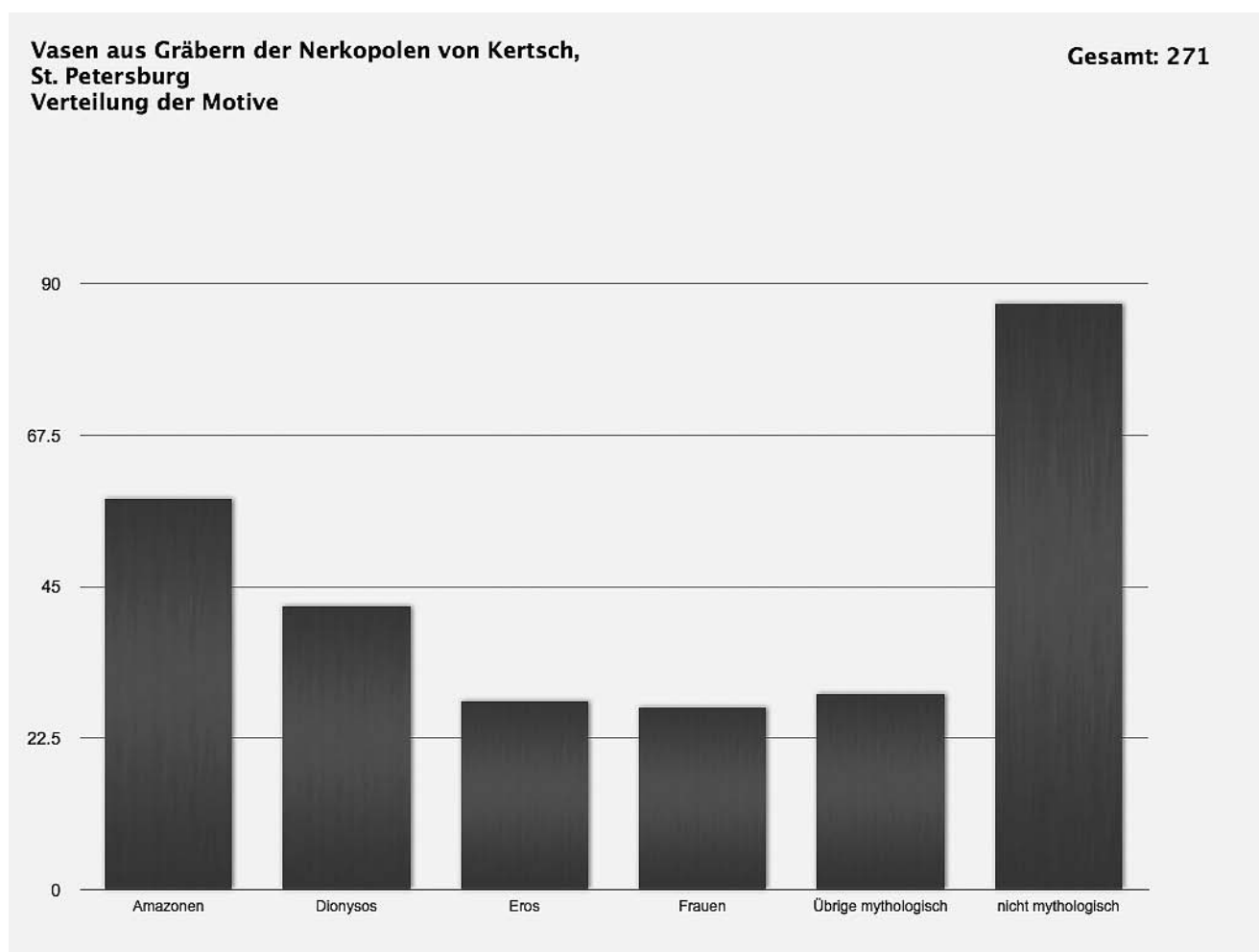


Abb. 14 Statistische Erhebung: Vasen aus Gräbern der Nekropolen von Kerč in St. Petersburg, Verteilung der Motive.

dominieren und in den Nekropolen die Kratere, die meistens dionysische Motive präsentieren.³⁶ Als Beispiele sei auf Kratere aus den Nekropolen La Toya in der Provinz Jaén, Cerro del Santuario bei Baza in der Provinz Granada und Loma del Escorial bei der Ortschaft Los Nietos bei Cartagena verwiesen.³⁷ Der größte Teil der attischen Vasen der Iberischen Halbinsel datiert in die erste Hälfte des 4. Jhs. v. Chr. Es gab kaum Direkthandel zwischen Griechenland und Spanien, vielmehr verhandelten punische Händler die griechischen Vasen in den äußersten Westen, worauf unter anderem auch das punische Wrack von El Sec verweist.³⁸ Es ist von einer Kette von Zwischenhändlern auszugehen, die jeweils eine Auswahl trafen. Das mag erklären, warum bisher keine Gefäße der höchsten Qualität, etwa des Marsyas-Malers, in Spanien gefunden wurden. Der punische Handel mit griechischen Waren erlebte in der Mitte des 4. Jhs. v. Chr. einen deutlichen Einbruch,³⁹ was eine mögliche Erklärung gibt, weshalb kaum Peliken, die vor allem in der Folgezeit produziert wurden, nach Spanien verschifft wurden. Es ist also der Handel, der im Westen die Auswahl der Vasen bestimmte, nicht der Kreis der Töpfer in Athen. Die Käufer vor Ort nahmen offenbar die gelieferten Wa-

ren dennoch in großen Quantitäten ab. Der Binnenhandel ins Landesinnere hinein traf eine weitere Auswahl, so dass in der Regel in Küstennähe mehr Keramiksorten und meist auch bessere Qualitäten zu finden sind.

Pantikapaion unterhielt während des gesamten 4. Jhs. v. Chr. einen intensiven Handelskontakt mit Athen und erhielt dadurch ohne Einschränkungen einen Querschnitt durch die Produktion der attischen Töpferwerkstätten.⁴⁰ Die Verteilung von Formen und Motiven gibt dabei kein eindeutiges Indiz für eine spezifische Produktion für dieses Gebiet, auch wenn Produzenten und Händler in Athen beim Zusammenstellen der Warensendungen auf Vorlieben ihrer Kundschaft reagiert haben mochten.⁴¹ Auch wenn nicht von einer spezifischen Produktion auszugehen ist, schließt dies besondere Formen der Identifikation der lokalen Käufer mit importierten Vasen oder deren Motiven nicht aus. Sowohl die *lecture barbare* griechischer Bilder als auch die Konstruktion von Identität unter anderem mit Hilfe der Vasen erscheinen *a priori* möglich. Doch lassen sich keine eindeutigen Indizien dafür aus der Vasenstatistik ableiten.

Die meisten Thesen zur lokalen Rezeption berühren das Problem der Identitäten in Pantikapaion: Seit dem

19. Jh. sieht die Forschung in ihnen Griechen und Skythen, wobei diese Namen offenbar klar umrissene Identitäten bezeichnen oder schaffen, die einander gegenübergestellt werden.⁴² Gerade im Bosporanischen Reich gelingt aber die Unterscheidung von Griechen und Skythen, etwa in Nekropolen, kaum; die moderne Fragestellung greift nicht. Zudem sind Aspekte wie Sprache, Religion, Mythen und Geschichte der so genannten Skythen nur ungenügend bekannt. Dennoch setzen Interpretationen wie jene von K. Schefold von 1934 oder von N. Jijina von 2007 mit religiösen Ansätzen eine Kenntnis der Identität der einheimischen Vasenkäufer und ihrer geistigen Welt voraus, ja dringen sogar in unterbewusste, tiefenpsychologische Sphären vor. Es fragt sich aber, inwiefern es überhaupt möglich ist, die geistige Welt, die Psyche von Personen zu verstehen, die vor zweieinhalb Jahrtausenden in Pantikapaion gelebt haben und von denen wir so gut wie keine schriftlichen Zeugnisse besitzen. Es drängt sich das Bild eines Zirkelschlusses auf, da die Forschung diese ganzen Identitäten offenbar selber konstruiert und dabei zum Teil komplexe psychologische Wesen geschaffen hat.

Der Beitrag von A. Petrakova zeigt, dass es unmöglich ist, die Gräber von Yuz Oba einer bestimmten kulturellen Identität zuzuschreiben. Wir wissen aber immerhin, dass die dort Bestatteten die griechischen Mythen kannten, die Vasen sorgfältig aussuchten, einige davon jahrzehntelang besaßen, bevor sie sie in die Gräber gaben. Die Idee einer *lecture barbare* basiert ja lediglich auf der Annahme, dass es Barbaren gab, die die griechische Kultur nicht gut kannten, also auf einer modern konstruierten Identität. Wir können aber diese Barbaren, sofern es sie in dieser Form gegeben hat, offenbar nicht von den lokalen Griechen unterscheiden, und somit auch die möglichen *lectures barbares* griechischer Bilder nicht greifen.

Umso mehr drängt sich die Frage nach der Bedeutung von Amazonen im 4. Jh. v. Chr. im griechischen Raum auf. T. Hölscher sieht in diesen Figuren in der Kunst des 4. Jhs. v. Chr. weniger eine Gegenwelt, sondern eine Fantasiewelt, die in unbestimmter Weise im Orient angesiedelt und zunehmend dionysisch konnotiert wurde.⁴³ So schmücken Kämpfe zwischen Amazonen und Greifen beispielsweise das bekannte Andron der Maison aux Mosaïques in Eretria, datiert um 350 v. Chr.⁴⁴ Diese Figuren zeigen deutlich weibliche Körper, weshalb die Bezeichnung als weibliche Arimaspen⁴⁵ nicht überzeugt: Es handelt sich um Amazonen, die auch mit ihren Pferden, die auf den anderen Seiten des Mosaiks gegen Löwen kämpfen, auftreten.

Viele Vasen vereinen auf ihren beiden Seiten oder unterschiedlichen Registern die Welt des Dionysos mit der Grypomachie und anderen Amazonenmotiven, wie zwei Kratere im Louvre illustrieren, die leider keine genauen

Herkunftsangaben besitzen.⁴⁶ Die Vorderseite des einen Kraters präsentiert Dionysos zusammen mit seinem Gefolge von Satyrn und Mänaden, darüber kämpfen im kleinen Fries Amazonen gegen Greifen. Dasselbe Motiv erscheint auch im großen Format auf der Rückseite, und zwar in einer Version, die weitgehend einem Vasenbild aus Kerč entspricht (*Abb. 10*).

Natürlich ließen sich Darstellungen von Amazonen auf die halbmythischen Berichte über die Steppenbewohner beziehen, wie sie Herodot überliefert, demgemäß ja die Kriegerinnen, einäugige Arimaspen und Greifen in den Weiten der Steppen hinter Pantikapaion lebten. Aber Amazonen sind in der Kunst des 4. Jhs. v. Chr. ein omnipräsentes Phänomen in der gesamten mediterranen und angrenzenden Welt, weshalb die Meinung von T. Hölscher, nach der diese Figuren auf eine nicht weiter lokalisierbare Fantasiesphäre anspielen, wohl das Richtige trifft. Zudem besitzen wir künstlerische Darstellungen von «Skythen» oder Steppenbewohnern in der griechischen Kunst, die an direkte Kontakte und Beobachtungen vor Ort denken lassen, weil alltägliche Handlungen, Ausrüstung und Kleidung sehr präzise beobachtet wirken, wie besonders auf einigen Goldgefäßen und Schmuckstücken zu beobachten ist. Ein bekanntes Beispiel gibt ein kleines Gefäß von Kul Oba, auf dem Skythen unter anderem beim Bogenspannen und Zähneziehen wiedergegeben sind.⁴⁷

Selbstverständlich handelt es sich hier um stilisierte und sich wiederholende, also topische Bildmotive, wie auch die rundplastisch gearbeiteten Figürchen auf einem Schmuckstück von Kul Oba zeigen.⁴⁸ Die Gegenüberstellung mit den Vasenbildern offenbart aber den Unterschied. Die Motive auf den Vasen entsprechen Phantasiefiguren, die im 4. Jh. v. Chr. offenbar mit dem dionysischen Umkreis assoziiert wurden und entsprechend oft Trink- und Weingefäße dekorieren. Die «Skythen» auf den Schmuckstücken wirken hingegen wie der Versuch einer genaueren Charakterisierung der Steppenbewohner, womit diese sich auch identifizieren sollten oder konnten. Viele der Beispiele stammen auch aus einheimischen, zum Teil weit im Landesinneren gelegenen Gräbern und wurden wohl für lokale Kundschaft, möglicherweise auf Bestellung hin, angefertigt.⁴⁹

Im Kurgan von Kul Oba wurden zwar keine Vasen gefunden, aber es gibt dennoch eine Darstellung des Kampfes von Amazonen und Greifen auf einem bemalten Holzsarkophag, der mehrere Figurenregister zeigt:⁵⁰ Unten schreiten Greifen und Panther, dionysisch assoziierte Figuren,⁵¹ und darüber kämpfen eine Wagenlenkerin und eine Amazone zu Fuß gegen einen Greifen. Das oberste Register führt eine Frauenraubszene vor: Ein geflügelter Jüngling, vielleicht Eros, hält den Wagen bereit, wahrscheinlich für den Mann, der daneben eine Frau ergreift. Vielleicht handelt es sich um die Entführung der

Helena durch Paris, was wiederum zu den berühmten Elfenbeinplatten von Kul Oba als Programm passen würde, die das Parisurteil zeigen.⁵² Darüber hinaus erinnert dies an die Krypta 48 von Yuz Oba, wo Bilder auf verschiedenen Objekten ebenfalls ein kohärentes Programm ergeben.⁵³ Die Amazone erscheint auf dem hölzernen Sarkophag jedenfalls zwischen dionysischen Figuren und einer wohl erotisch konnotierten Szene. Dies könnte einen Hinweis darauf geben, dass Amazonen auch in Pantikapaion in ihrer dionysischen, also griechischen Bedeutung rezipiert wurden.

Als Schlussfolgerung lässt sich festhalten, dass Pantikapaion in einem engen Handelskontakt zu Athen stand und alle Arten von Waren erhielt, insbesondere Keramik, die dort für den Export hergestellt wurden, ohne dass sich eine exklusive, spezifische Produktion für dieses Gebiet erkennen ließe. Die Einwohner des Bosporianischen Reiches konnten auf lokalen Märkten und aus einer reichen Palette an importierten Waren wählen. Sie kannten die Mythen und konnten griechische Bilder problemlos verstehen. Es gibt daher keine Notwendigkeit, eine *lecture barbare* anzunehmen.

Die kulturellen Identitäten der Bewohner von Pantikapaion wurden mehrfach in der Forschung diskutiert. Oft wurde dabei ein Gegensatz zwischen Griechen und Skythen impliziert. Diese Identitäten lassen sich aber schwer fassen, zumindest nicht anhand der Nekropolen und ihrer Inventare. Es handelt sich bei Pantikapaion und seiner Region offenkundig um eine griechisch dominierte Kultur mit einheimischen Elementen, die in regem Austausch mit ihrer Umgebung stand. Vor diesem Hintergrund scheint die Notwendigkeit einer Manifestation kultureller Identität, zum Beispiel als Abgrenzung zu anderen Kulturen innerhalb dieses Gebietes, fraglich. Wenn eine solche Abgrenzung ein Bedürfnis gewesen wäre, wäre die Manifestation wohl eindeutig gewesen. Es gibt solche Beispiele, wie die durch Stelen markierten Gräber, auf denen die Inschrift Namen und Familienzugehörigkeit nannte.⁵⁴ Aber die meisten Gräber verzichteten offenbar auf eine solche äußerliche, eindeutige Zuweisung.

Viel eindeutiger als die Manifestation kultureller Identität fällt die Repräsentation der sozialen Zugehörigkeit aus: Die großen aristokratischen Kurgane liegen auf Hügeln in einer gewissen Distanz zur Stadt, beziehen sich dabei in ihrer Form und Lage aufeinander und optisch gleichzeitig auf die Stadt: Hier lagen offenbar die Eliten von Pantikapaion begraben, wobei es keiner ethno-kulturellen Identifizierung bedarf. Die Größe der Kurgane, die griechische Architektur der Grabkammern und ihre aufwendigen Inventare sind eine Demonstration von Status und Macht. Der Vergleich zwischen Yuz Oba und den bescheideneren Nekropolen um Pantikapaion herum zeigt eine stark abweichende

Verteilung und Auswahl von Vasen, ihren Motiven und Qualitäten.

Es gibt dennoch einen allgemeinen kulturellen Rahmen, der dieses Gebiet charakterisiert, so sind viele der Gräber ähnlich ausgestattet. Neben anderen Faktoren ist massive Präsenz attisch rotfiguriger Vasen ein prägender Faktor dieses kulturellen Rahmens. Einige Gräber fallen aber aus dem allgemeinen Rahmen heraus, insbesondere in der Nekropole von Yuz Oba, wie zum Beispiel der Pavlovskii Kurgan mit der Amazonenidentifizierung der bestatteten Frau illustriert. Diese Phänomene bezeichnen individuelle Sphären, die sich praktisch in jeder Nekropole manifestieren. Mit Recht sieht A. Petrakova in bestimmten Komplexen eine persönliche Wahl der Bestatteten oder ihrer Familien. Einige Vasen befanden sich offenbar lange im Besitz der Bestatteten, es bestanden persönliche Vorlieben oder Identifikationen mit bestimmten Bildern und Figuren, aber nicht als Grieche oder Barbar, sondern vielleicht als Amazone oder Neos Dionysos.

Was die Fragestellung des Kongresses anbelangt, ergibt sich daraus eher ein Negativresultat. Denn die importierten Vasen dokumentieren eigentlich keinen Kulturtransfer, da sowohl die attischen Produzenten als auch die Abnehmer im Bosporianischen Reich dem griechischen Kulturkreis angehörten. Verschiebungen gibt es hingegen bei der Verwendung, die auf lokal geprägte Riten schließen lassen⁵⁵, und vor allem bei den individuellen Momenten, die bei einigen aristokratischen Gräbern zu beobachten sind, wie die sorgfältig zusammengestellten Vasen und Komplexe einiger Gräber von Yuz Oba zeigen.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1 nach: АГСП 117 Taf. XIX, 4–6

Abb. 2 Foto und Abrollung: O. Jaeggi (© Museum und OJ)

Abb. 6 nach: *Greeks on the Black Sea 2007*, 160.

Abb. 7 nach: UKV Nr. 343 Taf. 24.4.

Abb. 3–5, 8–12 Fotos: O. Jaeggi. Die Abbildungen entstanden im Rahmen eines gemeinsamen Projektes mit dem Museum und der Demetra Foundation in Kerč zur Publikation der attisch rotfigurigen Vasen in Kerč.

Abb. 13–14 O. Jaeggi und A. Petrakova.

ABKÜRZUNGEN

АГСП	Античные государства Северного Причерноморья, Очерки истории и культуры [Ancient States of the Northern Black Sea, Studies on History and Culture] (Moskau – St. Petersburg 1955).
CR	Compte-rendu de la Commission impériale archéologique.
Fless 2002	F. Fless, Rotfigurige Keramik als Handelsware. Erwerb und Gebrauch attischer Vasen im mediterranen und pontischen Raum während des 4. Jhs. v. Chr. (Rahden 2002).

- Greeks on the Black Sea 2007 A. A. Trofimova (Hrsg.), *Greeks on the Black Sea. Ancient Art from the Hermitage* (Los Angeles 2007).
- Langner 2005 M. Langner, *Barbaren griechischer Sprache? – Die Bilderwelt des Bosporianischen Reiches und das Selbstverständnis seiner Bewohner, in: F. Fless – M. Treister (Hrsg.), Bilder und Objekte als Träger kultureller Identität und interkultureller Kommunikation im Schwarzmeergebiet, Kolloquium in Zschortau/Sachsen 2003 (Rahden 2005) 53–66.*
- Rouillard 1991 P. Rouillard, *Les grecs et la péninsule ibérique du VIII^e au IV^e siècle avant Jésus-Christ* (Paris 1991).
- Schiltz 1994 V. Schiltz, *Die Skythen und andere Steppenvölker, Universum der Kunst* (München 1994).
- Štal 2000 И. В. Шталь, *Свод мифо-эпических сюжетов античной вазовой росписи по музеям Российской Федерации и стран СНГ (пелики IV в до н. э., керченский стиль) [Corpus of Mythological-Epic Subjects of Ancient Vase-Painting in Museums of the Russian Federation and Countries of the CIS (pelikai of the 4th century BC, Kerch style)]* (Moskau 2000).
- UKV K. Schefold, *Untersuchungen zu den Kertscher Vasen* (Berlin 1934).
- Vdovichenko 2003 И. И. Вдовиченко, *Керченские вазы // Боспорские исследования. Вып. III [Kerch Vases, Bosphoran Studies, Vol. III]* (Simferopol 2003).
- росписи краснофигурных ваз из коллекции Керченского государственного историко-культурного заповедника: ваза Мастера Марсия // *Пантикапей – Боспор – Керчь – 26 в еков древней столице. Материалы международной конференции [L. M. Lazenkova, Depictions of ancient myths on red-figure vases from the collection of Kerch museum: vases by Marsias Painter, in: Pantikapaion – Bospor – Kerch – 26 centuries to the ancient capital. Proceedings of the international conference] (Kerč 2003) 72–75; Vdovichenko 2003, 466 Nr. 514. 523 рис. 39. Zum Marsyas-Maler und der Chronologie: Π. Βαλαβάνης, Παναθηναϊκοί αμφορείς από την Ερέτρια. Συμβολή στην αττική αγγειογραφία του 4ου π.Χ. αι. (Athen 1991) passim und bes. 269 Nr. 3; 280.*
- 8 Zum Motiv der Badenden vgl. R. F. Sutton, *Female Bathers in the Emergence of the Female Nude in Greek Art*, in: C. Kosso – A. Scott (Hrsg.), *The Nature and Function of Water, Baths, Bathing and Hygiene from Antiquity through Renaissance* (Leiden 2009) 61–86; ders., *The Invention of the Female Nude: Zeuxis, Vase Painting and the Kneeling Bather*, in: J. Oakley – O. Palagia (Hrsg.), *Athenian Potters and Painters II* (Oxford 2009) 270–279.
- 9 Kerč, *Historisches Reservat ΚΜΑΚ 7025*: unpubl.
- 10 Kerč, *Historisches Reservat ΚΜΑΚ 406: LIMC VII (1994) s.v. Peirithoos Nr. 71 Taf. 176 (E. Manakidou); s.v. Theseus Nr. 297 (J. Neils); Štal 2000, 100–101 Nr. 218; Vdovichenko 2003, 425–426. 446. 507 Nr. 49 рис. 7; A. Boltounova, Une péliké du style de Kertch représentant la scène de la délivrance de Thésée par Héraclès*, in: W. Y. Adams (u. a.), *Mélanges offerts à Kazimierz Michałowski* (Warschau 1966) 287–292.
- 11 Boltounova a. O. (Anm. 10).
- 12 Zu den Lekythen s. И. В. Шталь, *Свод мифо-эпических сюжетов античной вазовой росписи по музеям Российской Федерации и стран СНГ (леканы, аски, лекифы, ойноχοи, IV в до н. э., керченский стиль) [I. V. Štal, Corpus of mytho-epic subjects of ancient vase painting in the museums of Russian Federation and countries of the Commonwealth of Independent states (lekanides, askoi, lekythoi, oinochoai, IVth century BC, Kerch style)]* (Moskau 2004) passim.
- 13 Vgl.: В. Н. Боровкова, *Керченское собрание краснофигурных пелик IV в. до Р.Х. // Античные коллекции из раскопок Северного Причерноморья [V. N. Borovkova, Kerch collection of red-figure pelikai of the IVth century BC // Ancient collections from the excavations in the Northern Black Sea]* (Moskau 1994) passim; Кобылина а. О. (Anm. 6); Štal 2000, 12–15. 38–61 Nr. 38–97; 66–84 Nr. 105–162.; Fless 2002, 84–93; Langner 2005 passim.
- 14 Zu Ikonographie und Überlieferung der Amazonen: D. von Bothmer, *Amazons in Greek Art* (Oxford 1957); LIMC I (1981) s.v. Amazones (P. Devambez – A. Kaufmann-Samaras); W. B. Tyrell, *Amazones: A Study in Athenian Mythmaking* (Baltimore 1984); J. Fornasier (Hrsg.), *Amazonen. Frauen, Kämpferinnen und Städtegründerinnen* (Mainz 2007); J. Bologne u. a. (Hrsg.), *Amazones et déesses guerrières: actes de la journée d'étude «Amazones et déesses guerrières»*, Université Charles-de-Gaulle Lille 3, 2006, *Cahiers de recherches de l'Institut de Papyrologie et d'Égyptologie de Lille* 27 (Lille 2008); R. Wünsche (Hrsg.), *Starke Frauen: Staatliche Antikensammlungen München (München 2008) 46–99; Historisches Museum der Pfalz Speyer (Hrsg.), Amazonen: geheimnisvolle Kriegerinnen* (München 2010) 36–95.
- 15 Kerč, *Historisches Reservat ΚΜΑΚ 48: Borovkova a. O. (oben Anm. 13) 79; K. В. Петренко, Опыт уточнения классификации пелик керченского стиля по мастерам и маст терским // Античные коллекции из раскопок Северного Причерноморья [K. V. Petrenko, Study on an exact classification of pelikai of Kerch style according to painters and workshops, Ancient collections from the excavations in the Northern Black Sea]* (Moskau 1994) 127; Štal 2000, 54 Nr. 8; Vdovichenko 2003, 444 Nr. 11. – St. Petersburg, *Eremitage P1840.45: Greeks on the Black Sea 2007, 160–162 Nr. 65.*

ANMERKUNGEN

- 1 Übersicht nach АГСП 117 Taf. XIX, 4–6; 314 Taf. CXXIV. Diese Zeichnungen stellen nur eine Auswahl der Möglichkeiten dar, die auch gleichzeitig und in derselben Nekropole vorkommen konnten. Zu den Bestattungssitten im Bosporianischen Raum s. ebd. passim.
- 2 F. Fless – A. Lorenz, *Die Nekropolen Pantikapaions im 4. Jh. v. Chr.*, in: F. Fless – M. Treister (Hrsg.), *Bilder und Objekte als Träger kultureller Identität und interkultureller Kommunikation im Schwarzmeergebiet, Kolloquium in Zschortau/Sachsen 2003 (Rahden 2005) 17–25 Taf. 1–3. 6; s. auch Fless 2002, 77–4. Zur Topographie von Pantikapaion vgl. auch als Überblick: V. P. Tolstikov, Pantikapion. Ein archäologisches Porträt der Hauptstadt des Kimmerischen Bosphorus*, in: J. Fornasier – B. Böttger (Hrsg.), *Das Bosporianische Reich. Der Norden des Schwarzen Meeres in der Antike* (Mainz 2002) 39–68.
- 3 N. Sidorova – O. Tugusheva, *CVA Moscow, Pushkin State Museum of Fine Arts 5 (Rom 2001); O. Tugusheva, CVA Moscow, Pushkin State Museum of Fine Arts 6 (Rom 2003).*
- 4 Sieht man von den in UVK publizierten und den in verschiedenen Ausstellungskatalogen vorgestellten Vasen ab. Die Mehrheit der Vasen in den Magazinen ist bisher aber unpuliziert.
- 5 Projekt des Autors in Zusammenarbeit mit dem Historischen Reservat von Kerč.
- 6 Die Vasensammlung des Kerč Museums wurden noch nicht vollständig publiziert. Folgende Arbeiten haben aber größere Gruppen vorgestellt: M. M. Кобылина, *Поздние боспорские пелики // МИА, Вып. 19 [M. M. Kobilina, Late bosphoran pelikae, Materials and studies on archaeology of the USSR, vol. 19]* (Moskau 1951); Štal 2000; Vdovichenko 2003. Zu den früheren Ausgrabungen vgl. V. Škorpil, *Compte-rendu des fouilles à Kertsch et dans ses environs en 1901* (St. Petersburg 1902).
- 7 Kerč, *Historisches Reservat ΚΜΑΚ 501: В. П. Азарова, Редкая находка // «Курортная газета» от 17. 1961. [V. P. Azorova, A rare find, Kurort magazin, the 17th of March 1961]; Л. М. Лазенкова, *Изобразительные воплощения античных мифов в**

- 16 Weitere Beispiele: Athen, Nationalmuseum 1145: ARV² 1464, 56; UKV Nr. 343 Taf. 24, 4. Berlin, Humboldt Universität, Winckelmann-Institut 230248: ARV² 1464, 42. Ensérune, Musée National 11204: CVA Collection Mouret (Fouilles d'Ensérune) (France 6) III I e Taf. 10, 1–3; UKV Nr. 67; I. Lebedynsky, *Les Amazones, Myth et realite des femmes guerrieres chez les anciens nomads de la steppe* (Paris 2009) 16. St. Petersburg, Eremitage St.1866 (KAB 42): UKV Nr. 377 Taf. 24, 3.
- 17 Wie oft wiederholt, vgl. Vdovichenko 2003, 434–436 und *Greeks on the Black Sea 2007*, 160–162. Ἀλώπηξ bezeichnet ein Fuchsfell oder eine Kopfbedeckung aus Fuchsfell, in keinem Fall eine gewickelte Stoffhaube.
- 18 Vgl. als Beispiel einige Figuren auf einem Volutenkrater in München, Antikensammlungen 1740: K. Vierneisel – B. Kaeser (Hrsg.), *Kunst der Schale, Kultur des Trinkens* (München 1990) 190 Abb. 30.8; 470; von Bothmer a. O. (Anm. 15) Taf. 59.1; 63.5; *Starke Frauen a. O.* (Anm. 14) 83 Abb. 6.12; 376 Nr. 6. Im weiteren dazu *Starke Frauen a. O.* 46–90.
- 19 Athen, Nationalmuseum 1145: ARV² 1464, 56; UKV Nr. 343 Taf. 24, 4.
- 20 Kerč, Historisches Reservat KMAK 49: Štal 2000, 55–56 Nr. 83; Vdovichenko 2003, 444 Nr. 12.
- 21 Vgl. Brüssel, Musées Royaux d'Art et d'Histoire A1908: ARV² 1464, 61; CVA Brüssel 3 Taf. 4, 13A. 13B. Kerč, Historisches Reservat KMAK 423: Štal 2000, 57–58 Nr. 87; Vdovichenko 2003, 445 Nr. 26; M. Treister – A. Lorenz (Hrsg.), *Die Drei-Brüder-Kurgane: Katalog und Analyse der Befunde und Funde einer Grabhügelgruppe auf der östlichen Krim aus der Zeit des 4. bis 3. Jhs. v. Chr. [Трехбратние курганы. Курганныя группа второй половины IV–III вв. до н.э. в Восточном]* (Bonn – Simferopol 2007) 75–76 Taf. 111. London, British Museum F14: ARV² 1464, 62. Moskau, Puškin Museum II 16 205. 377. 1548. 1378: CVA Puškin 6 Taf. 7–10. Odessa, Archäologisches Museum 24982. 21 549: Štal 2000, 60 Nr. 92. 93. Rhodos, Archäologisches Museum II 21272: K. Μπαϊράμη, Πελίκες ρυθμού Κερτς με παράσταση Αμαζονομαχίας από τη Ρόδο, Αρχαιολογικόν Δελτίον 55 A, 2000, 193–211; 200–202 Abb. 13–16. Rostov, Historisches Museum КΠ 1118: Štal 2000, 57 Nr. 86. Woronesch, Kramskoi Kunstmuseum Воронеж 156 Ip (Tartu III/153): I. Kukk u. a. (Hrsg.), *Dorpat-Yuryev-Tartu and Voronezh: the Fate of the University Collection I* (Tartu 2006) 150 Nr. 179.
- 22 Kerč, Historisches Reservat KMAK 17: Štal 2000, 46 Nr. 59; Vdovichenko 2003, 434. 445 Nr. 19; Langner (2005) 65 Taf. 22, 4. Odessa, Archäologisches Museum 22682: Štal 2000, 46 Nr. 61. Manchmal werden die Amazonen auch als Arimaspen bezeichnet – vgl. Štal 2000, 13–15. 38–50 Nr. 38–77; LIMC VIII S (1997) s. v. Arimaspoi Nr. 31–41 (X. Gorbounova) –, die nach Herodot (4, 13–14, für weitere Quellen s. LIMC a. O. 529) gegen Greifen kämpfen. Allerdings ist die Ikonographie dieser Figuren genau die gleiche, wie bei den Kämpfen zwischen Amazonen und Griechen.
- 23 Kerč, Historisches Reservat KMAK 47: Štal 2000, 40–41 Nr. 44; Vdovichenko 2003, 444 Nr. 8; 511 ρικ. 15.
- 24 St. Petersburg, Eremitage B6820: LIMC VIII S (1997) s. v. Arimaspoi 31 Taf. 343 (X. Gorbounova).
- 25 Kerč, Historisches Reservat KMAK 16: Štal 2000, 77 Nr. 138. Kerč, Historisches Reservat KMAK 10: Štal 2000, 72–73 Nr. 124; Vdovichenko 2003, 445 Nr. 38; 515 ρικ. 23.
- 26 Vgl. Brüssel, Musées Royaux d'Art et d'Histoire R 286: ARV² 1472, 4; CVA Brüssel 2 Taf. 2. 4; C. Bérard, *Anodoi: essai sur l'imagerie des passages chthoniens* (Rom 1974) 67 Abb. 25 Taf. 7; LIMC II (1984) s. v. Aphrodite Nr. 1166 Taf. 116 (A. Delivorrias); J. Boardman, *Athenian Red Figure Vases, The Classical Period* (London 1989) Abb. 377; B. Cohen (Hrsg.), *The Colours of Clay, Special Techniques in Athenian Vases* (Los Angeles 2006) 330 Nr. 101. – Kerč, Historisches Reservat KMAK 480: Štal 2000, 84–85 Nr. 163; Vdovichenko 2003, 425. 446. 507 Nr. 50 ρικ. 6.
- 27 UKV 148.
- 28 *Greeks on the Black Sea 2007*, 162–164.
- 29 Štal 2000, 14–15.
- 30 Eine oft vertretene Meinung, vgl.: Г.И. Соколов, *Искусство Боспорского царства* [G. I. Sokolov, *Art of the Bosphoran Kingdom*] (Moskau 1999) 167.
- 31 Fless 2002, 86–88; Langner 2005, 61–66.
- 32 Zur Verteilung von Formen s. insbesondere auch Fless 2002, 84–86. 96–98 Anhang V.
- 33 s. Beitrag Petrakova
- 34 Vgl. die Objekte 403271, 403267, 403266, 402911, in: <http://www.arachne.uni-koeln.de>.
- 35 Für den Hinweis danke ich Nurettin Arslan von der Universität Çanakkale.
- 36 Zur attischen Keramik auf der Iberischen Halbinsel s. Fless 2002, 41–63; A. J. Domínguez – C. Sánchez, *Greek Pottery from the Iberian Peninsula. Archaic and Classical Periods* (Leiden – Boston – Köln 2001); O. Jaeggi, *Der Hellenismus auf der Iberischen Halbinsel. Studien zur iberischen Kunst und Kultur: Das Beispiel eines Rezeptionsvorgangs* (Mainz 1999) 17–18 Karte 9; Rouillard 1991, passim.
- 37 Zu den Krateren aus diesen Nekropolen: M. Blech u. a., *Hispania Antiqua. Denkmäler der Frühzeit* (Mainz 2001) 434–434 507 Abb. 178 Farbtafel 63; P. Kruse (Hrsg.), *Die Iberer, Bonn: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik* (Bonn 1998) 54 f. 137–139. 312 Nr. 192. 193; P. Cabrera – C. Sánchez (Hrsg.), *Οι αρχαίοι Έλληνες στην Ισπανία: στα ίχνη του Ηρακλή – Los griegos en España: Tras las huellas de Heracles* (Madrid 1998) 320–321 Nr. 60. 61; C. García Cano – J. M. García Cano, *Cerámica ática del poblado ibérico de La Loma del Escorial (los Nietos, Cartagena)*, *AEspA* 65, 1992, 3–32; Rouillard 1991, *Inventaire raisonné*: Nr. 607. 673. 828; J. M. García Cano, *Cerámicas griegas de la región de Murcia* (Murcia 1982).
- 38 Zu El Sec s. Jaeggi a. O. 39; V. M. Guerrero Ayuso, *Navíos y navegantes en las rutas Baleares durante la prehistoria* (Mallorca, 1993) 170 ff.; Rouillard, 1991, 178–179 mit Anm. 100; A. Arribas – G. D. J. Trias de Arribas u. a., *El barco de El Sec (Calvià, Mallorca): Estudio de los materiales* (Mallorca, 1987) 654–655 und Falblatt.
- 39 Rouillard 1991, 110–112 Tableau 3 Graphique 1. 2.
- 40 Vgl. als Übersicht: Fless 2002, 77–95 Anhang V. Zu Handel und Wirtschaft: V. F. Gajdukevič, *Das Bosphoranische Reich* (Berlin 1971) 97–110.
- 41 Vgl. Beitrag Langner.
- 42 Zur frühen Forschung vgl. diesbezüglich: S. Reinach, *Antiquités du Bosphore Cimmérien*, 2 vols (Paris 1892); A. Ашик, *Боспорское царство* [The Bosphoran Kingdom] (Odessa 1848–49); E. H. Minns, *Scythians and Greeks: A survey of ancient history and archaeology on the North coast of the Euxine from the Danube to the Caucasus* (Cambridge 1913).
- 43 T. Hölscher, *Feindwelten, Glückswelten. Perser, Kentauren und Amazonen*, in: T. Hölscher (Hrsg.), *Gegenwelten zu den Kulturen Griechenlands und Roms in der Antike* (München – Leipzig 2000) 287–320. Vgl. dazu auch Štal 2000, 15.
- 44 P. Ducrey (u. a.), *Le quartier de la Maison aux mosaïques, Eretria VIII* (Lausanne 1993) passim und bes. 85–96.
- 45 Ducrey a. O. 89–91. Oft werden auch Amazonen, die auf Vasenbildern gegen Greifen kämpfen, als Arimaspen bezeichnet, vgl. oben Anm. 22.
- 46 Paris, Louvre CA 229 (G 529). CA 228 (G 530): ARV² 1469, 161; 1470, 162; CVA Louvre 5 III I e Taf. 7. 8; S. Drougou, *Ein neuer Krater aus Athen. Die Gruppe «Falaieff»*, *AA* 1979, 265–282, bes. 268. 270. 274–276 Nr. 2. 3; LIMC VIII S (1997) s. v. Arimaspoi 39. 40 Taf. 343–345 (X. Gorbounova); J. Boardman, *Athenian Red Figure Vases, The Classical Period* (London 1989) Abb. 414; I. McPhee, *Falaieff Bell-Kraters from Ancient Corinth*, *Hesperia* 69, 2000, 453–486; 454. 460–461 Nr. A2. A3.
- 47 St. Petersburg, Eremitage KO 11: *Greeks on the Black Sea 2007*, 239 Nr. 138; Schiltz 1994, 170–179 Abb. 124–127; A. Ca-

- hen-Delhaye, *L'Or des Scythes. Trésors de l'Ermitage*, Leningrad (Bruxelles 1991) 111–116 Nr. 57.
- 48 St. Petersburg, Eremitage KO 17: Schiltz 1994, Abb. 120; D. Williams – J. Ogden, *Greek gold: jewellery of the classical world* (London 1994) 137–139 Nr. 81.
- 49 Wie etwa die berühmte Pektorele aus dem Kurgan Tolstaja Mogila bei Ordonikidze, *Museum für historische Kostbarkeiten der Ukraine MDF-4*: W. Seipel (Hrsg.), *Gold der Steppe: Fürstenschätze jenseits des Alexanderreichs* (Wien 2009) 192–195 Nr. 61; O. Dalli, *Skythische und graeco-skythische Bildelemente im nördlichen Schwarzmeerraum*, in: M. Nawroth (u. a.), *Im Zeichen des goldenen Greifen: Königgräber der Skythen* (Berlin – München – New York 2007) 291–298; Schiltz 1994, Abb. 145–149; W. Seipel (Hrsg.), *Gold aus Kiew: Ausstellung des Kunsthistorischen Museums* (Wien 1993) 199–211 Nr. 59.
- 50 L. Stefani in: CR 1860, Taf. VI, 2.
- 51 Vgl. dazu eine bemalte Grabkline aus Potidaia im Archäologischen Museum von Thessaloniki: H. Brécoulaki, *La peinture funéraire de Macédoine. Emplois et fonctions de la couleur. IV^e–II^e s. av. J.-C.*, *Μελετήματα* 48 (Athen 2006) 349–370 Taf. 118–123.
- 52 St. Petersburg, Eremitage KO 116: K. Schefold – F. Jung, *Die Sagen von den Argonauten, von Theben und Troia in der klassischen und hellenistischen Kunst* (München 1989) 107 Abb. 87–88; LIMC II (1984) s. v. Aphrodite 1419 Taf. 140 (A. Delivorrias); LIMC VII (1994) s. v. *Paridis iudicium* 63 Taf. 121 (A. Kossatz-Deissmann); M. Artamonow, *Goldschatz der Skythen in der Eremitage* (Prag 1970) Taf. 257–262.
- 53 s. Beitrag Petrakova.
- 54 Vgl. dazu P.-A. Kreuz, *Norm und Sonderweg: Grabstelen klassischer und frühhellenistischer Zeit aus den Städten des Bosporanischen Reichs und das Relief aus dem Drei-Brüder-Kurgan bei Nymphaion*, in: F. Fless – M. Treister (Hrsg.), *Bilder und Objekte als Träger kultureller Identität und interkultureller Kommunikation im Schwarzmeergebiet*, *Kolloquium in Zschortau/Sachsen 2003* (Rahden 2005) 43–52.
- 55 Vgl. Fless – Lorenz a. O. (Anm. 2) 21.

Polysemy and its Limits: Controlling the Interpretation of Greek Vases in Changing Cultural Contexts

Robin Osborne

Greek pots aren't what they used to be. It is easy for us to forget what odd sorts of objects Greek pots were. Now Greek pots are all the same. For modern scholars they are all part of the Corpus Vasorum, all belong to the world that, had E. Pottier's original vision prevailed, would have encompassed all, but only, ancient pottery.¹ That's not what they once were. More particularly, for many of us, the best part of Greek pottery is contained in J. D. Beazley's Attic Black Figure Vase Painting and Attic Red Figure Vase Painting, that is, belongs to a classifiable world of artistic production sorted into broad families by painting style and painter's hand. That's not what they once were, either. For modern viewers outside the academy Greek vases come into the class of things seen only in museums. For some, they are no doubt just more old pots. For others they are exotic specimens carrying messages from a past world, objects which carry secrets that can be unlocked only by people whose long and abstruse training has given them the specialised knowledge shown off in museum labels. That too is not what they once were.

Of course, we know all that. At least we ought to.² For a generation now we have been repeatedly told that we should talk of pots, not vases, since vases carry quite the wrong overtone, the overtone of the mantelpiece and cut flowers. For a generation now we have been told that treating pots as if they were paintings and privileging the study of artists' hands serves only the interests of dealers by inflating prices, and that it distorts our understanding of the material itself (not least by rendering invisible such pots as Beazley failed to ascribe). And for a generation we have been told that pots were so cheap in antiquity, so under-valued by comparison to metalware, that to honour them by displaying them in museum cases is to render the Greek world incomprehensible to museum visitors before they even enter, by displaying their value system topsy-turvy.

For a generation now what we have been told is that what Greek pots once were is carriers of a world of images, a world where the original Athenian user read

what he saw on a pot in terms of his knowledge of other images, rather than as a reflection of reality. So C. Bérard says explicitly in chapter 2 of the book that changed what Greek pots were, *La Cité des images*: "L'imagerie construit son image par rapport à l'imagerie et non en obéissant fidèlement aux lois de la reproduction quasi photographique de la vie quotidienne."³ The images on Athenian pots were themselves what was responsible for producing the images on pots. To quote the conclusion to C. Bron and F. Lissarrague's opening chapter in that book: "Le spectateur athénien ne se déplace pas à l'intérieur d'un espace figuré, il est mis en présence d'objets qui circulent, d'images qu'il prend en main et qu'il peut associer à d'autres. Le vase, porteur d'images, est omniprésent dans la cité grecque, surtout à Athènes, principale productrice de cet artisanat. Cité des images: à travers une céramique prodigieusement variée, elle se donne elle-même en spectacle et met en scène son propre imaginaire."⁴

The theoretical assumptions behind *La cité des images* are brought out most explicitly by Bérard in the Postface. "The scene on a Greek vase" he writes (I quote now Deborah Lyons' translation) "reveals its full meaning only in the framework of an indirect connection, established by the reader's memory, with the scenes figured on other vases" (Bérard does, apparently unconsciously, use 'lecteur', 'reader'). He goes on, "The image-maker, whatever his technical and stylistic virtuosity, is more or less prisoner of a repertoire of grammatical and syntactic elements, figures, and relations out of which he can only make a kind of bricolage."⁵

Behind *La Cité des Images* stands R. Barthes' *Mythologies*.⁶ In the Preface to the 1970 re-edition, Barthes stated that semiological analysis was initiated, for him, in the final essay of *Mythologies* (published in 1957), and if for him, then certainly for the rest of us. It is no accident that this founding text of semiotics was a work on popular culture, that its opening essay was on wrestling and the two cases given centre stage in the final essay were the "Negro giving the salute" from the cover of Paris Match and a sentence from a school grammar.

Barthes was interested in myth because myth is “constructed from a semiological chain which existed before it: it is a second-order semiological system. That which is a sign (namely the associative total of a concept and an image) in the first system, becomes a mere signifier in the second.”⁷ So the image of the saluting Negro signifies “that France is a great Empire, that all her sons without any colour discrimination faithfully serve under her flag.”⁸ But the sign becomes a signifier only at a cost: “one must put the biography of the Negro in parentheses if one wants to free the picture, and prepared to receive its signified.”⁹ The costs are indeed what Barthes is interested in. Furthermore, there are conditions for mythologisation: “the fundamental character of the mythical concept is to be appropriated: ... French imperialism must appeal to such and such group of readers and not another”; “the myth exists from the precise moment when French imperialism achieves the natural state”; “some myths ripen better in some social strata: for myth also, there are micro-climates.”¹⁰

Barthes develops these views in “Rhetoric of the image”, first published in 1964, in terms of denotation (reference to the world) and connotation (symbolic meaning). There he explicitly addresses the question of polysemy. He admits that when it comes to connotation “the number of readings of the same lexical unit of lexia (of the same image) varies according to individuals”, but he insists that “the variation of readings is not, however, anarchic; it depends on the different kinds of knowledge – practical, national, cultural, aesthetic – invested in the image and these can be classified, brought into a typology.”¹¹ Individuals, Barthes suggests, have various lexicons which form their “idiolect”. The elements of an image denote a coherent story, and this story naturalizes the discontinuous symbolic messages which are connoted.¹²

It is a feature of ‘myth’, in Barthes’ sense, that it, like ideology, does not admit of polysemy.¹³ While every interpreter has to scrutinise the relationship between signifier and the signified to determine the meaning then a variety of meanings may be arrived at. But when “the associative total of a concept and an image” has been reduced to being itself a sign, polysemy has been excluded.¹⁴ My question, therefore, about the limits of polysemy in Greek vase painting is a question about myth, in Barthes’ sense of myth. Do Greek pots show myths? Or, in the language of the conclusion to *Mythologies*, do the images on Greek pots “posit a reality which is entirely permeable to history, and ideologize” or do they “posit a reality which is ultimately impenetrable, irreducible, and ... poeticize?”¹⁵

The answer to this question matters for us. It matters in terms of the question posed and answered by the Lausanne exhibition of 1984: should we think that Athenian painted pottery constitutes a theoretically ‘closed’

system, that it constructs a single ‘city’? And it matters too in terms of the reception of Athenian pottery. Were, say, Etruscan purchasers of Athenian pottery like English or German or Italian readers of *Paris Match*? Were they facing an ideology that was no doubt in some sense international, as the language of patriotism and multiculturalism is in some sense international, but that was also in some sense distinctly Athenian? Or were they like the readers of Baudelaire, less fluent, maybe, in appreciating the many ways in which a given line might point, but starting from the same position of trying to understand a representation that emphasised individuality and luxuriating in the features of the misfit?

“Myth can reach everything, corrupt everything”, Barthes claims – while also admitting that different languages resist myth more or less strongly.¹⁶ But the majority of Barthes’ examples in the first half of the book are drawn from advertising, from mass media, and from rituals – he discusses “Soap-powders and Detergents”, “Operation Margarine”, “The New Citroën”. His concern is with expressions and patterns that are widely repeated, with the implications of practices and images that no one has thought to question, with what is familiar to all. Often with the banal. Barthes’ texts make for good reading precisely because they analyse, compellingly, behaviours that no one normally bothers to analyse (consumption of “Wine and Milk”, “Steak and Chips”, “The Jet Man”). As he puts it in the preface, “I wanted to track down, in the decorative display of what-goes-without-saying, the ideological abuse which, in my view, is hidden there”. Barthes is, indeed, the father of a certain sort of (usually left-of centre) journalism.

The belief that a certain ‘goes-without-saying’-ness is true of the images on Athenian painted pottery is embedded in *La Cité des images*. It is most clearly explicit in Bérard’s insistence that we are dealing with the products of the “imagier”, imprisoned within a visual repertoire, not the “artiste”, who is capable of escaping “cet univers précontraint”.¹⁷ But it is implicit in the way in which all suggestions of the possibility of conflicting reactions to a scene are banished from the volume. J.-L. Durand’s statement can stand for the general assumption: “the images are based on choices from the continuum of gestures that inform social existence. These choices present the moments and situations in which, in the eyes of contemporary Greeks, the values of their own society are most clearly seen and expressed.”¹⁸

Much of the ‘goes-without-saying’-ness of Barthes’ examples comes from his living in a world of mechanical reproduction. The readability of the cover of *Paris Match* is directly related to the mass dissemination of that magazine. The African soldier speaks not to a particular context but is all over France and belongs to everyone; he is a type, not an individual. Were the same image to be in

a painting hung in a particular location, then the force of the salute might well not overpower the colour of the soldier's skin. The question of whether we were looking at a portrait, which does not arise for the magazine cover, would be unavoidable. Similarly, the significant penury of "my name is lion" (Barthes' other main example in the theoretical section) comes from its appearance in a grammar book for schools. The significance of the electoral photograph ("Photography and Electoral Appeal") rests entirely with its dissemination, the power of the Citroën D.S. 19 is inseparable from its mass production, the rhetoric of the Blue Guide acquires ideological force because every reader of *Mythologies* has one on their shelves.

Quite a lot of people in the central Mediterranean in the sixth and fifth century B.C. had an Athenian pot on their shelves. But no two of them had the same pot. A. Steiner has recently made much of what she calls 'repetition' on Athenian pottery.¹⁹ But in truth there are virtually no repetitions, virtually no identical images repeated across different pots, or even on different sides of the same pot. If one were looking for a repeated scene, then it would have to be the three figures standing side by side on the 'B' side of so many Athenian pots of the middle of the fifth century. Yet the 'B side', space-filler, nature of these, and their limited date range, suggests that these images work differently from the rest of the images on pots, not that they are simply the most obvious example of how all imagery behaves.

Two different aspects to this non-repetition are important. The first is that there was no image that every household had. Nor even every barber's shop. No image that every drinker could be reckoned to have met at some point or another. The only images that had remotely that sort of currency were the images on coins, and, with the partial exception of Athens' own owls with their extremely limited iconography, even coins had a narrower distribution than Athenian pottery in the sixth and fifth centuries. Was there any image that one could expect to have instant recognition across the whole of the Athenian-pottery-consuming area? Not even of prevalent image types of gods could one be certain that that was true. To revert to the black soldier giving the salute, there can be no doubt that all viewers could recognise a soldier, but it is much less clear that there was any single thing a soldier stood for or did c. 500 B.C. which went without saying.

The second aspect is that there was no attempt by painters to fill this image-gap. Not only are there no repeated identical images as a whole, there are no repeated identical elements. There are many heavily-armed soldiers on Athenian pottery, and many naked young athletes, but there is no single repeated heavily armed soldier pose or single repeated athlete pose. In as far as there is any repeated military pose it is the pose of the Skythian

archer when the archer is a background figure, and that figure is indeed, in important ways, a figure of myth.²⁰ There is, it is true, a narrower range of poses for both heavily armed soldiers and for athletes as we move into the middle of the fifth century, and I will discuss that later.

Why does non-repetition matter? Because mythologisation, in Barthes' sense, depends upon the viewer taking the sign constituted by signifier and signified together as a new signifier. For this to happen there must be no reason for the viewer to deconstruct the sign, to inquire into whether this signifier and this signified really do combine into this sign. Taking the D.S. 19 or $E=mc^2$ as signs depends upon the frequency in which we have seen them in identical form (add a particular painted pattern, such as the word 'Police', to the D.S. 19 – or the noise of a diesel engine – and the D.S. 19 ceases to be a single signifier, it must be reconstructed as sign again with these new clues taken into account).

Far from the images on Athenian pottery encouraging taken-for-granted-ness, they refuse to let us take them for-granted. Take the scene to which La Cité des images devoted a whole page, the scene of Aias carrying the dead body of Achilles from the battlefield.²¹ When this scene appears on both handles of the François vase (*Fig. 1*), Aias is shown with a spear on one handle and with no spear on the other and grasps the body of Achilles differently in the two cases.²² When Exekias has one nameless warrior carrying off the corpse of another on both sides of a single amphora, he turns the scene around and has the dead soldier lie diagonally across the carrier's back, gives the warriors shields with different motifs, different garments, and relates their heads differently.²³ Another version by



Fig. 1 Scene from one handle of an Athenian black-figure volute krater signed by Kleitias and Ergotimos, from Chiusi, Florence, Archaeological Museum 4209.



Fig. 2 Athenian black-figure amphora from Chiusi, attributed to Exekias, Berlin, Staatliche Museen F 1718.



Fig. 3 Athenian black-figure hydria, attributed to the Leagros Group, from Vulci, London, British Museum B 323.

Exekias adds a woman spectator, and other artists flank the pair with both a woman and a warrior (Fig. 2).²⁴ Then a hydria attributed to the Leagros group employs the composition used by Kleitias on the François vase to show a bearded male warrior carrying off the corpse of a woman (normally taken to be Penthesileia carried by Achilles), attention being drawn to the woman by the backward glance of an accompanying soldier (Fig. 3).²⁵

Even scholars keen to identify all warriors carried off the battlefield as Achilles carried by Aias are brought up sharp by this female corpse. But it is as much of an error, in my view, for Lissarrague, who realises that the absence of names of heroes is significant, to see all these images as equally heroising all war dead.²⁶ The different juxtapositions raise questions about what one can expect when one goes into battle, what the effect of death in battle is on fellow soldiers, what the effect of death in battle is on relatives, and, when it is a woman who is carried back, not only whether only those who are not adequately manly die but whether recovery of corpses is something owed as much to enemy dead as to one's own. For all that scholars have tried to make this a mythological image, in Barthes' sense, the variations resist. They insist that we do not simply take this as a symbol, that we unpack the sign, look closer at the signifiers, add up again signifier and signified. These scenes do exactly what Barthes notes that contemporary poetry tries to do, "to regain an infra-signification, a pre-semiological state of language; ... to transform the sign back into meaning: its ideal, ultimately, would be to reach not the meaning of words, but the meaning of things themselves."²⁷

Lissarrague stresses that the images of the dead warrior being taken from battle do not correspond to Athe-

nian practice; the Athenians brought the bones of dead soldiers, not their bodies, back from the battlefield.²⁸ But he nevertheless sees these images as crucially Athenian: in art as in life the war-dead are anonymous.²⁹ Epic conventions that do not belong in Athens are taken over, in Lissarrague's view, to make the heroic death a metaphor for death in battle. The images are turned into ideology and all tension between representation and reality or between different representations is dissolved in an interpretation that puts enormous weight on whether or not the warriors are named, and no weight at all on any visual variant. Connotation is not sensitive to slight variants in denotation.

Lissarrague's interpretation is problematic even in Athenian terms, for there is good reason to think that the anonymity of the war dead was a product of practices introduced in the fifth century, long after almost all these images were painted.³⁰ But it is all the more bizarre because not one of the pots that I have mentioned and not one of those listed in LIMC comes from Attica. Rather they come from Vulci, Chiusi, Cerveteri, Orvieto and Tarquinia, with just one from Thebes. As B. D'Agostino has detailed, Etruria lacked hoplites and lacked hoplite ideology: the social structure, he writes, "bore heavily upon the structure of the army, and prevented the birth of a hoplite ethos based on the premises that everyone had the same political standing, and that each man was risking his life for his own land", and this situation only began to change at the end of the sixth century, particularly in Southern Etruria.³¹ If we take seriously the possibility of having variants in denotation – sex changes – that were anything but slight, the details of Etruscan hoplite practice become rather less important.

If we ask what Etruscan users will have made of these scenes, one thing that we can be sure of is that they will not have made of them what Lissarrague made of them. If these scenes were ‘mythological’ in Barthes’ sense of ‘mythology’, then the Etruscans did not share that mythology, just as Chinese in the 1950s did not share the French mythology of steak and chips or wine and milk. Yet manifestly the Etruscans were consumers of discourse about the bringing back of the dead warrior, and for all that their consumption of Athenian visual discourse seems to have been indiscriminating, there can be little doubt that they made some sense of these images.³² If we insist that these scenes are, in Barthes’ sense, myths then the Etruscans will have understood these scenes quite differently from the Athenians. But if we insist that, far from being ideological, these are images which variously put pressure on the viewer’s expectations, then there is no reason for not expecting Etruscan users too, who came upon one or more of these images, to have enjoyed the implicit discussion about death in war and who death in war impacts upon. Only if we think that there was something that went without saying about these images do we face the problem that different things went without saying in Athens and Etruria.

The point that I have made over the carrying off of the dead warrior could be repeated for scenes of all sorts. Where *La Cité des images* seeks to establish unchallenged regularities, I suggest that we see expectations put under pressure. Take the discussion of “spatial variations” in the chapter “Entering the Imagery”, at the end of which Bérard concludes: “This game of signs may seem difficult to decipher, but only at first glance. Contact with these images tends to create a familiarity with the system, which allows one to move with relative ease into this pictorial world. The examples we have given show that figurative elements combine in an almost mechanical fashion to produce a meaning as devoid of ambiguity as possi-

ble.”³³ Bérard shows a series of scenes from cup tondos and reads the spatial indicators. The column and the chair on a cup by the Briseis Painter indicate private space, outside a house (Fig. 4).³⁴ An altar in front of a door on a cup by the Painter of London E80 is outside a house. But in a cup by the Painter of the Yale cup (Fig. 5),³⁵ we see a door from the inside, because there is a stool and a mirror hanging on the wall. But the stools on cups by the Providence Painter (Fig. 6)³⁶ and the Painter of Agora P 42 have to be outside because combined with a column and an altar respectively (even though the latter has a strigil and sponge hanging behind the stool). Without altars or indoor furniture Bérard thinks that one cannot tell which side of the door one is on in the tondo of the name vase of the Painter of Louvre G265.

Where Bérard sees answers I see questions, and questions that only get more puzzling the more closely one looks. Rather than feeling momentary embarrassment when we see a man embracing a boy outside a building with a column, in case this might be happening in a sanctuary, and then breathing a sigh of relief when we see the chair and realise this is a domestic setting, surely what this cup does is raise the question of whether this is behaviour appropriate for any outside setting? The chair is not at home outside, it belongs to interior space. Is the same true of this degree of intimacy? Rather than seeing chair and column combine to confirm that this is somewhere private, not public, we should see the chair and the column in tension, as to whether the action we see is appropriate inside or outside.

So too the point with doors is surely not to make us look for other features that settle which side of the door we are, but to draw attention to the meeting point of inside and outside. It is hardly identifying the space that is at issue when the woman approaching an altar with a large basket looks back at a doorway, but the relationship between the household and the gods. So too the woman



Fig. 4 Tondo of an Athenian red-figure cup attributed to the Briseis Painter, Paris, Louvre G 278.



Fig. 5 Tondo of an Athenian red-figure cup attributed to the Painter of the Yale Cup, Paris, Louvre G 332.



Fig. 6 Tondo of an Athenian red-figure cup attributed to the Providence Painter, Rome, Villa Giulia 3590.

coming through the door to put down (or pick up) her sakkos on a stool attracts attention not because of the space she enters but because of the narrative that this act of (un)dressing that is involved. Has she just used the mirror and is she about to put on the sakkos to venture out? If so, for whom? Or has she just been out and is coming home, about to put the mirror to use as she prepares for her next encounter? The door is crucial here, but it is the movement between inside and outside, again, that demands attention. It really doesn't matter whether the couple by the door have just come in or just gone out, what matters is raising the question of whether marriage makes it appropriate to display similar intimacy on both sides of the door.

The column and stool on the Providence Painter's cup certainly raise an inside/outside issue, but again as a question. Here is a youth with a stick next to an altar; they are certainly outside, but also next to a stool which would be more at home inside. The youth holds out his hand in a way that combines with his glance to indicate the presence of an unseen further person. Will they stay outside, or will they go inside? More complex are the questions raised by the cup showing a bearded man with a sceptre by an altar. This is a scene sending very mixed signals indeed: the bearded figure stands by an altar but makes no ritual action (contrast the same painter's name vase where a hoplite pours a libation from a phiale); the equipment in the field points to athletics but the figure is no athlete; the stool belongs neither to the world of the altar nor to that of the athletic kit (though the exterior of the name vase has a person sitting on a stool by an altar; Simon's identification of the bearded figure as Plouto makes some sense of stool and altar, but little of the whole ensemble).

The door, altar, chair, stool, and column do not determine a real space, nor do they, in my view, determine "un espace investi de valeurs symboliques, produit de l'imaginaire social"; rather they raise questions about what space.³⁷ The point of insisting on this is that there is no code, no particular lexicon, in Barthes' terms, here that a viewer has to know. For sure, a viewer needs to be able to recognise an altar as an altar, a door as a door, and know that columns feature in porticos on the outside of buildings. But far from the viewer being able to take the ensemble of elements as a single signifier ('inside', or 'outside'), every viewer is made to ask again about the relationship of signifiers to signified, to work out afresh what sort of sign this is. There is, in my view, no 'mythology' here; ideology is here subject to question, not to restatement. An Etruscan viewer does not need to share any more with the Athenian artist than a knowledge that inside and outside are considered spaces appropriate for different activities.

The tondos of cups assembled by Bérard provide a good illustration of my insistence that there is no repeti-

tion in Athenian painted pottery. Even within so constrained a field as the round tondo of a cup, painters juggle elements to explore the questions raised by different juxtapositions. However many pots anyone might have seen before, and that number was never going to be very large for anyone outside the Athenian Kerameikos itself, they would never have seen one that was identical. No user of pots brought the same past visual experiences to the table, as so many Frenchmen would have brought to the table sight of that issue of *Paris Match*.

At least, not until the middle of the fifth century. If there is any image that can be held 'mythological' in Barthes' sense it is, I suggest, the image of the hoplite arming in the middle of the fifth century. Black-figure scenes of arming, as Lissarrague illustrated in *L'autre guerrier*, concentrated on the motif of putting on greaves. But greaves were put on in such a variety of company that the significance of the motif arguably never became stable. Then, at the end of the sixth century, when warriors arming are first shown in red-figure, painters explore all the various elements of putting on arms and armour. Greaves continue to be put on, but cuirasses are strapped on, helmets are taken, shields are got out of wrappers or picked up from the ground, swords are hung on a shoulder belt. To arm is never to do one single thing.

By the middle of the fifth century, however, taking one's armour has become a tedious business. It only ever involves taking one element of armour, usually the helmet, from another non-military figure, generally a woman. Although the precise setting still varies, the action is very repetitive: a beardless young man standing, usually naked or wearing a himation, takes or has just taken a helmet from a standing female figure wearing chiton and himation, with sometimes a third figure, usually dressed and equipped as a hunter, on the right-hand side. "War summons young men from the gymnasium to leave their loved-ones and go off to fight" is the invisible slogan. We see this scene repeatedly – on a stamnos ascribed to the Chicago Painter, on Nolan amphoras ascribed to the Phiale Painter (*Fig. 7*), on cups ascribed to the Fauvel Painter (*Fig. 8*).³⁸ The examples that I have listed by the Chicago and Phiale Painters may well come from Italy, but as it happens the cups ascribed to the Fauvel Painter have a solidly Athenian provenance, with similar fragments even being found in the Athenian Agora. Here we surely have a good chance that we are looking at an image that a significant number of Athenians would have been familiar with.

But are we seeing 'mythology' here? Have these signs become 'goes-without-saying' signifiers? The small and undistinguished corpus of the Fauvel Painter (12 cups and skyphoi identified by Beazley) is indeed dominated by the near repetition of this theme (though even this painter tries some other tricks). But that is very far from



Fig. 7 Athenian red-figure Nolan amphora attributed to the Phiale Painter, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Albertinum 313.



Fig. 9 Athenian red-figure Nolan amphora attributed to the Phiale Painter, Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe 1897.222.



Fig. 8 Tondo of an Athenian red-figure cup attributed to the Fauvel Painter, Athens, National Museum 1572.

the case with other painters. The two Nolan amphoras by the Phiale painter with this motif have to be compared to the wide range of two-figure scenes with which he decorates some forty pots of this shape.³⁹ He has young men in armour chasing one another (Fig. 9),⁴⁰ running away from a bearded man, and at the starting of a race, accompanied by Nike. In this company we might wonder whether the young men taking helmets from young women are going to war at all, or just entering an armed race.⁴¹ The other side of the Chicago Painter's stamnos

has a bearded man pouring a libation – a man who carries a sceptre, raising the question of exactly what sort of context we should imagine for the naked youth taking up armour on the other side. When the Kleophon Painter shows a young man offered a helmet by a woman, he puts the man in the centre of a three figure composition, and kits him out both with a fine shield with lion motif and with a fancy Persian ependytes.⁴² Whatever we are to think of what we are presented with here, we are certainly meant to think, not to assume this sign as a simple signifier. So too with what might at first sight seem a trivial variation on the theme on a skyphos ascribed to the Penthesileia Painter (Figs. 10a–b).⁴³ Here we see on one side a youth taking his helmet from not a woman but a bearded man. Already here the change of gender, and the slightly odd appearance of the bearded man, might make us wonder how far we should simply assume that we are looking at a parent sending a son off to war. But turn the skyphos around and we find a young boy not merely taking the helmet from a man, but turning and running away with it, while the man holds out the sword after him. Exactly what we make of this is not the issue: the sheer presence of incident here is enough to provide discussion and to put pressure on the details of the representation.

In this way, even when standardisation becomes greatest and when images seem most bland, the painters work hard to prevent, rather than to promote, 'mythological' readings. The painters grab the attention by the details that they offer, they force the viewer to ask questions, to tell a particular story, not to read off a glib banality. The picture does things to prevent you swallowing it whole, rather than slipping down as a pill to do its ideological work unseen.



Figs. 10 Athenian red-figure skyphos attributed to the Penthesilea Painter, New York, Metropolitan Museum 06.1079.

The Etruscans who consumed Greek pots voraciously knew quite a lot about Greek culture. They certainly knew and manipulated a wide range of Greek mythology. But they lived in a society with a distinct political organisation, a distinct history, and a distinct social life. If Athenian pottery had indeed presented a ‘mythological’ view of Athens, in Barthes’ sense, few Etruscans would have understood. Nor, one suspects, would the numerous other Greeks who found Athenian pottery attractive. But when we look closely at Athenian pottery we find that it is anything but ‘mythological’. At every point the viewer is encouraged to look more closely, to take the different elements of the picture apart before putting them together again. That is why the case for scenes of Herakles introduced to Olympus by Athena as Peisistratid propaganda doesn’t work, and that is why the City of Images is misleading.⁴⁴ This does not, of course, mean that there is nothing about Athenian pot imagery that is peculiarly Athenian – the broad, and sometimes the narrow, choice of motifs seems to me to be very much a product of Athenian history.⁴⁵ But it does mean that Athenian pots raise questions rather than deliver the banal truths that sales pitches always claim to be.

In one sense there was not much for the Etruscans, or any other consumers, to get wrong. If the pot exploited the stories of myth then they could miss or mistake the mythological reference. But if the pot showed the interaction of younger and older men, or of men and women, involving few or no material objects or material objects that were very much the same – or at least recognisable – the Mediterranean over, then Etruscan viewers had at their disposal the same core of data that Athenian viewers had. Once we take seriously the way in which the differences between Athenian pots encourages their close scrutiny, and we realise that it is not the connotations of simply ‘dead warrior’ or ‘warrior arming’ that are in question, but the connotations of figures arranged precisely like this, then we can see how the pots themselves provide the viewer with many of the resources needed

for their interpretation. Of course, elements still had different associations for different viewers, but that would be true of viewers from different social backgrounds in Athens, not simply viewers from different places. These different associations will have led to different ranges of answers being entertained for the questions that the artists posed. But the question would remain recognisably the same.

Suggestions of multiple meanings are often seen as avoiding hard answers – as if we all lived in a world where every view that we took was like viewing the Paris Match cover, where every view yielded an insidious ideological message. But is the whole world made up of Barthes’ myths strung one after another? Does it consist of ritualised actions that we participate in without thinking, and of images subject to mass dissemination that colour every gaze? For every fashion poster that urges upon us a norm of female elegance we have a corrective view of real life in the street. It is the realisation that our own car is not a goddess, not a D.S., that made Citroën’s advertisements so effective.

Athenian pots do not deliver a series of statements about what life is like, or claims about what it should be like. They make us question what life is like. But the questions they pose are very far from covering the whole of life. They are highly selective, and the selection is both ideological and changes over time. The ideological weight comes not from pots presenting us with a simplified world in which values are assumed, connoted, but from pots presenting us with so many quirky individualities that are like the quirky individualities observed in daily life that we fail to notice the many aspects of life which they systematically exclude. They deliver a series of questions about how certain aspects of life work. The ideology comes not in determining the answers to those questions, but in limiting the range of questions raised. An Athenian or Etruscan who picked up one pot after another in the market might well think that there was no limit to the variety or inventiveness of Athenian images. But the enjoy-

ment of the details of what is denoted serves to mask the limits to what types of scenes, and persons, are explored. The variety encourages the viewer to find something different in every image, encourages the thought that polysemy has no limits. The limits of polysemy are the limits of what pot painters are prepared to paint. The miners admitted to Corinthian painting are excluded from Attic; the ploughmen admitted to black-figure painting are excluded from red-figure. The competitive athletes urged on by the aulos of early red-figure are excluded in the second half of the fifth century. And so on. The limit of polysemy or, otherwise put, the ideology of Athenian pot painting, comes not in propounding a single view of the world, it comes in what is excluded from the many views of the world it appears to encourage.

PHOTO CREDITS

- Fig. 1 after P.E. Arias – M. Hirmer, *Tausend Jahre griechische Vasenkunst* (München 1960) pl. 46.
 Fig. 2 Courtesy Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin.
 Fig. 3 Courtesy British Museum.
 Fig. 4 after Bérard et al. 1984 fig. 36.
 Fig. 5 after Bérard et al. 1984 fig. 34.
 Fig. 6 Soprintendenza per i Beni Archeologici dell'Etruria Meridionale.
 Fig. 7 © Skulpturensammlung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden.
 Fig. 8 National Archaeological Museum, Athens, © Hellenic Ministry of Culture and Tourism/Archaeological Receipts Fund.
 Fig. 9 Courtesy Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg.
 Figs. 10 a and b Courtesy The Metropolitan Museum of Art.

BIBLIOGRAPHY

- Barthes 1972
 R. Barthes, *Mythologies* (London 1972) selected and translated from the French by Annette Lavers
- Barthes 1977
 R. Barthes, *Image, Music, Text* (London 1977) selected and translated by Stephen Heath
- Bérard et al. 1984
 C. Bérard – C. Bron – J.-L. Durand – F. Frontisi-Ducroux – F. Lissarrague – A. Schnapp – J.-P. Vernant, *La Cité des Images. Religion et Société en Grèce Antique* (Lausanne 1984) and translated by D. Lyons, *A City of Images. Iconography and Society in Ancient Greece* (Princeton 1989)
- D'Agostino 1990
 B. D'Agostino, *Military organization and social structure in archaic Etruria*, in: O. Murray and S. Price (eds.), *The Greek City from Homer to Alexander* (Oxford 1990) 59–82
- Durand – Lissarrague 1980
 J.-L. Durand – F. Lissarrague, *Un lieu d'images? L'espace du loutier, Hephaistos 2*, 1980, 89–106
- Karouzou 1979
 S. Karouzou, *Vases du peintre de Fauvel au Musée National d'Athènes*, *AAA 12*, 1979, 142–49
- Lissarrague 1990
 F. Lissarrague, *L'autre guerrier. Archers, peltastes, cavaliers dans l'imagerie attique* (Paris 1990)

- Oakley 1990
 J.H. Oakley, *The Phiale Painter* (Mainz 1990)
- Osborne 1984
 R. Osborne, *The myth of propaganda and the propaganda of myth*, *Hephaistos 5/6*, 1984, 62–70
- Osborne 1991
 R. Osborne, *Whose image and superscription is this?* (Review article on Bérard et al. *A City of Images* [Princeton 1989]), *Arion 3*, 1991, (2) 255–275
- Osborne 2001
 R. Osborne, *Why did Athenian pots appeal to the Etruscans?*, *World Archaeology 33*, 2001, 277–95
- Osborne 2004
 R. Osborne, *Images of a warrior. On a group of Athenian vases and their public*, in: C. Marconi (ed.), *Greek Vases, Images and Controversies. Columbia Studies in the Classical Tradition* (Leiden 2004) 41–54
- Osborne 2010
 R. Osborne, *Athens and Athenian Democracy* (Cambridge 2010)
- Osborne forthcoming
 R. Osborne, *The Transformation of Athens* (Princeton forthcoming)
- Reusser 2002
 C. Reusser, *Vasen für Etrurien. Verbreitung und Funktionen attischer Keramik im Etrurien des 6. und 5. Jahrhunderts vor Christus* (Zurich 2002)
- Rouet 2001
 P. Rouet, *Approaches to the Study of Attic Vases: Beazley and Pottier* (Oxford 2001)
- Steiner 2007
 A. Steiner, *Reading Greek Vases* (Cambridge 2007)
- Vickers – Gill 1994
 M.J. Vickers – D.W.J. Gill, *Artful crafts. Ancient Greek silverware and pottery* (Oxford 1994)
- Vos 1963
 M.F. Vos, *Scythian Archers in Archaic Attic Vase-Painting* (Groningen 1963)

NOTES

- 1 Rouet 2001.
- 2 All the following positions are most strongly associated with Michael Vickers and David Gill: see especially Vickers – Gill 1994.
- 3 Bérard et al. 1984, 31 = 1989, 34. “The artist constructs his image with reference to other images rather than by faithfully conforming to the laws of an almost photographic reproduction of daily life.”
- 4 Bérard et al. 1984, 17 = 1989, 21: “The Athenian spectator does not move within a space populated by figures, but rather lives in the presence of circulating objects, of images that he holds in his hand and can associate with other images. The vase, carrier of images, is everywhere in the Greek city, especially in Athens, the principal producer of this art. A city of images: through this tremendously varied ceramic production, the city displays itself and stages its own fantasies.”
- 5 Bérard et al. 1989, 167 and 168 = 1984, 162 and 163: “la scène figurée sur un vase grec ne révèle tout son sens que dans le cadre d'une relation indirecte, établie par la mémoire dans l'esprit du lecteur, avec d'autres scènes figurées sur d'autres vases”, and “L'imagerie, quelle que soit par ailleurs sa virtuosité technique et stylistique, est relativement prisonnier d'un repertoire d'unités, de figures, de relations grammaticales et syntaxiques qui le poussent au bricolage.”

- 6 Barthes further developed his views in other essays, for instance *The Rhetoric of the Image* (reprinted in Barthes 1977), but his basic insights are well expressed in Barthes 1972.
7 Barthes 1972, 114. Barthes offers this in tabular form on p.115:

1. Signifier	2. Signified	
3. Sign I SIGNIFIER		II SIGNIFIED
III SIGN		

- 8 Barthes 1972, 116.
9 Barthes 1972, 118, and cf. 143: "In the case of the soldier-Negro, for instance, what is got rid of is certainly not French imperialism (on the contrary, since what must be actualized is its presence); it is the contingent, historical, in one word: fabricated, quality of colonialism."
10 Barthes 1972, 119. 130. 149.
11 Barthes 1977, 46.
12 Barthes 1977, 51.
13 cf. Barthes 1977, 49: "The common domain of the signifieds of connotation is that of ideology, which cannot but be single for a given society and history, no matter what signifiers of connotation it may use."
14 The phrase is from Barthes 1972, 114.
15 Barthes 1972, 158, from his penultimate paragraph.
16 Barthes 1972, 132–133.
17 Bérard et al. 1984, 163 = 1989, 168. Compare Vernant's 'Preface' (Bérard et al. 1984, 4 = 1989, 7) on "penetrat[ing] the visual code that made these various images immediately readable to contemporary eyes."
18 Bérard et al. 1984, 33 = 1989, 37.
19 Steiner 2007. I find Steiner's use of 'identical' for 'similar' astonishing.
20 The Skythians have been much discussed. See Vos 1963, Lissarrague 1990, and my own take in Osborne 2004.
21 For a discussion of the limits to the City of Images treatment of these scenes from another angle see Osborne 1991, 271–273.
22 Florence 4209: ABV 76, 1; see description in LIMC I (1981) 188 s.v. Achilleus no. 873 (A. Kossatz-Deissmann).
23 Munich 1470: ABV 144, 6; see LIMC s.v. Achilleus no. 876.
24 Exekias, Berlin F 1718: ABV 144, 5, LIMC s.v. Achilleus no. 871; 'Lysippides Painter', Munich SL 458: ABV 259, 18, LIMC s.v. Achilleus no. 875.
25 London, British Museum B 323: ABV 362, 33, LIMC s.v. Achilleus no. 725.
26 As in Bérard et al. 1984, 46–47 = 1989, 50–51 and Lissarrague 1990, 71–96.
27 Barthes 1972, 133.
28 This is surely hypercritical: the bodies must have been gathered from the battlefield for cremation before the bones were available to be collected.
29 Lissarrague 1990, 80–81: "Entre la pratique et la représentation, un seul point commun, en fait, et qui propose une clé du système: l'anonymat du mort."
30 This is an aspect of the way *La Cité des images* ignores change over time, a point I emphasised in my 1991 review.
31 D'Agostino 1990, 81.
32 See Osborne 2001, Reusser 2002.
33 Bérard et al. 1984, 31 = 1989, 34.
34 Paris, Louvre G 278: ARV 407, 16; Bérard et al. 1984 fig. 36.
35 Paris, Louvre G 332: ARV 396, 16; Bérard et al. 1984 fig. 34.
36 Rome, Villa Giulia, 3590: ARV 644, 129; Bérard et al. 1984 fig. 37.
37 I borrow the phrase from Durand – Lissarrague 1980, 103.
38 Chicago Painter, ARV 629, 14; Phiale Painter, ARV 1016, 29 and 30; Fauvel Painter, 1285, 2 and 6 (on which see Karouzou 1979, 142–147 with figs. on pp. 132–133, 138–142, 143–146; and cf. ARV 1285, 1–7).
39 Oakley 1990, 67–73.
40 Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe 1897.222: ARV 1016, 32; Oakley 1990, pl. 18A.
41 We might wonder about that too in the case of the krater ascribed to the Niobid Painter in Ferrara (ARV 599, 6, from Spina) where we see a young man in short chiton and chlamys, with two spears in one hand and a libation bowl in the other, flanked by Nike and by a woman holding helmet and shield; Lissarrague in Bérard et al. 1984, 44 = 1989, 46–48 assumes that victory in war is at issue, but it might as well be victory in an armed race.
42 Kleophon Painter pelike, Boston 03.793: ARV 1145, 37 from Athens.
43 Penthesileia Painter, ARV 889, 159.
44 This is essentially the argument I offered against Peisistratid propaganda many years ago in Osborne 1984, though I discussed this then in less theorised terms.
45 On the narrow front see Osborne 2004. I make the full case for the broad picture in Osborne forthcoming, meanwhile see the brief outline in Osborne 2010, 16–21.

Autoren

Filippo Giudice, Istituto di Archeologia, Università di Catania,
giudice.filippo@gmail.com

Mario Iozzo, Museo Archeologico Nazionale di Firenze, mario.
iozzo@beniculturali.it

Othmar Jaeggi, Departement Altertumswissenschaft, Universität
Basel, Othmar.Jaeggi@unibas.ch

Martin Langner, Institut für Klassische Archäologie, Freie Univer-
sität Berlin, langnerm@zedat.fu-berlin.de

Eleni Manakidou, Department of History and Archaeology, Uni-
versity of Thessaloniki, hmanak@auth.gr

Thomas Mannack, Beazley Archive, University of Oxford, tho-
mas.mannack@beazley.ox.ac.uk

Françoise-Hélène Massa-Pairault, CNRS, fhpm@inwind.it

Jenifer Neils, Case Western Reserve University, Cleveland, OH,
jxn4@case.edu

Robin Osborne, Faculty of Classics, University of Cambridge,
ro225@cam.ac.uk

Anna Petrakova, The State Hermitage Museum, St. Petersburg,
petrakova.anna@gmail.com

Laura Puritani, Archäologisches Seminar, Universität Marburg,
puritanl@staff.uni-marburg.de

Victoria Sabetai, Research Centre for Antiquity, Academy of
Athens, vsabetai@academyofathens.gr

Stefan Schmidt, CVA, Bayerische Akademie der Wissenschaften,
München, schmidt@cva.badw.de

Angelika Schöne-Denkinger, CVA, Staatliche Museen zu Berlin,
schoene-denkinger@web.de

Beat Schweizer, Institut für Klassische Archäologie, Universität
Tübingen, b.schweizer@uni-tuebingen.de

Adrian Stähli, Department of the Classics, Harvard, Cambridge
MA, staehli@fas.harvard.edu

Irma Wehgartner, Martin-von-Wagner-Museum, Universität Würz-
burg, museum.ant@mail.uni-wuerzburg.de

BEIHEFTE ZUM CORPUS VASORUM ANTIQUORUM DEUTSCHLAND BEI C.H.BECK

Hrsg. v. Paul Zanker

Band 1: Vasenforschung und Corpus Vasorum Antiquorum – Standortbestimmung und Perspektiven. Hrsg. von Martin Bentz. 2002. 144 S., 150 Abb. Geb.
ISBN 978-3-406-49043-9

Band 2: Attische Vasen in etruskischem Kontext – Funde aus Häusern und Heiligtümern. Hrsg. von Martin Bentz und Christoph Reusser. 2004. 128 S., 157 Abb. Geb.
ISBN 978-3-406-51904-8

Band 3: Konservieren oder Restaurieren? Restaurierung griechischer Vasen von der Antike bis heute. Hrsg. von Martin Bentz und Ursula Kästner. 2008. 165 S., 181 Abb. im Text, 95 farb. Abb. auf XXII Tafeln. Geb.
ISBN 978-3-406-56482-6

Band 4: Hermeneutik der Bilder. Beiträge zu Ikonographie und Interpretation griechischer Vasenmalerei. Hrsg. von Stefan Schmidt und John H. Oakley. 2009. 187 S., 161 Abb. Geb.
ISBN 978-3-406-59321-5

Band 5: Vasenbilder im Kulturtransfer. Zirkulation und Rezeption griechischer Keramik im Mittelmeerraum. Hrsg. von Stefan Schmidt und Adrian Stähli. 2012. 187 S., 186 Abb. Geb.
ISBN 978-3-406-62567-1

CORPUS VASORUM ANTIQUORUM DEUTSCHLAND BEI C.H.BECK

Im Auftrag der Union Académique Internationale hrsg. v. der Kommission für das Corpus Vasorum Antiquorum bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften.

Die Bände 1–32, 39 u. 80 sind vergriffen.

Band 33 • Berlin
Antiquarium (Berlin, Band 4). Bearb. v. Norbert Kunisch. 1971. 86 S., 39 Abb. u. 56 Tafeln. Halbln.-mappe
ISBN 978-3-406-00933-4

Band 34 • Hannover
Kestner-Museum (Hannover, Band 1). Bearb. v. Anna-Barbara Follmann. 1971. 64 S., 12 Abb. u. 48 Tafeln. Halbln.-mappe
ISBN 978-3-406-00934-1

Band 35 • Kassel
Antikenabteilung der staatlichen Kunstsammlung (Kassel, Band 1). Bearb. v. Reinhard Lullies. 1972. 78 S., 22 Abb. u. 48 Tafeln. Halbln.-mappe
ISBN 978-3-406-00935-8

Band 36 • Tübingen
Antikensammlung des Archäologischen Instituts der Universität Tübingen (Tübingen, Band 1). Bearb. v. Klaus Wallenstein. 1973. 99 S., 53 Abb. u. 52 Tafeln. Halbln.-mappe
ISBN 978-3-406-00936-5

Band 37 • München
Staatliche Antikensammlung, ehemals Museum antiker Klein-kunst (München, Band 8). Bearb. v. Erika Kunze-Götte. 1974. 92 S., 42. Abb., 68 Tafeln u. 5 Beil. Halbln.-mappe
ISBN 978-3-406-00937-2

Band 38 • Kassel
Antikenabteilung der staatlichen Kunstsammlungen (Kassel, Band 2). Bearb. v. Peter Kranz und Reinhard Lullies. 1975. 76 S., 50 Abb. u. 44 Tafeln. Halbln.-mappe
ISBN 978-3-406-00938-9

Band 40 • Bonn
Akademisches Kunstmuseum (Bonn, Band 2). Bearb. v. Bernd Kaiser. 1976. 126 S., 72 Abb. u. 40 Tafeln. Halbln.-mappe
ISBN 978-3-406-06340-4

Band 41 • Hamburg
Museum für Kunst und Gewerbe (Hamburg, Band 1). Bearb. v. Elfriede Brümmer. 1976. 72 S., 41 Abb. u. 48 Tafeln. Halbln.-mappe
ISBN 978-3-406-06341-1

Band 42 • Mainz

Römisch-Germanisches Zentralmuseum (Mainz, Band 1). Bearb. v. Andrea Büsing-Kolbe. 1977. 101 S., 19 Abb. u. 44 Tafeln. Halbln.-mappe
ISBN 978-3-406-06342-8

Band 43 • Mainz

Römisch-Germanisches Zentralmuseum (Mainz, Band 2). Bearb. v. Andrea Büsing-Kolbe. 1978. 93 S., 21 Abb. u. 44 Tafeln. Halbln.-mappe
ISBN 978-3-406-06343-5

Band 44 • Tübingen

Antikensammlung des Archäologischen Instituts der Universität (Tübingen, Band 2). Bearb. v. Klaus Wallenstein. 1979. 63 S., 35 Abb. u. 44 Tafeln. Halbln.-mappe
ISBN 978-3-406-06344-2

Band 45 • Berlin

Antikenmuseum, ehemals Antiquarium (Berlin, Band 5). Bearb. v. Heide Mommsen. 1980. 80 S., 56 Tafeln u. 10 Beil. Halbln.-mappe
ISBN 978-3-406-06345-9

Band 46 • Würzburg

Martin von Wagner Museum (Würzburg, Band 2). Bearb. v. Fernande Hölscher. 1981. 66 S., 43 Abb., 4 Beil. u. 44 Tafeln. Halbln.-mappe
ISBN 978-3-406-07646-6

Band 47 • Tübingen

Antikensammlung des Archäologischen Instituts der Universität (Tübingen, Band 3). Bearb. v. Johannes Burow. 1981. 71 S., 43 Abb. u. 52 Tafeln. Halbln.-mappe
ISBN 978-3-406-07647-3

Band 48 • München

Antikensammlung, ehemals Museum Antiker Kleinkunst (München, Band 9). Bearb. v. Erika Kunze-Götte. 1982. 81 S., 23 Abb., 13 Beil. u. 68 Tafeln. Halbln.-mappe
ISBN 978-3-406-07648-0

Band 49 • Nordrhein-Westfalen

Düsseldorf, Hetjens-Museum; Krefeld, Kaiser-Wilhelm-Museum; Neuss, Clemens-Sels-Museum (Band 1). Bearb. v. Heinrich B. Siedentopf. 1982. 62 S., 21 Abb. u. 48 Tafeln. Halbln.-mappe
ISBN 978-3-406-07649-7

Band 50 • Frankfurt

(Frankfurt, Band 3). Bearb. v. Kurt Deppert. 1982. 41 S. u. 52 Tafeln. Halbln.-mappe
ISBN 978-3-406-07650-3

Band 51 • Würzburg

Martin von Wagner Museum (Würzburg, Band 3). Bearb. v. Irma Wehgartner. 1983. 73 S., 23 Abb. u. 52 Tafeln. Halbln.-mappe
ISBN 978-3-406-09751-5

Band 52 • Tübingen

Antikensammlung des archäologischen Instituts der Universität (Berlin, Band 4). Bearb. v. Elke Böhr. 1984. 118 S., 40 Abb., 2 Beil. u. 52 Tafeln. Halbln.-mappe
ISBN 978-3-406-30181-0

Band 53 • Berlin

Antikenmuseum, ehemals Antiquarium (Berlin, Band 6). Bearb. v. Christiane Dehl-von-Kaenel. 1986. 138 S., 14 Abb. u. 48 Tafeln. Halbln.-mappe
ISBN 978-3-406-31097-3

Band 54 • Tübingen

Antikensammlung des Archäologischen Instituts der Universität (Tübingen, Band 5). Bearb. v. Johannes Burow. 1986. 107 S., 36 Abb., 2 Beil. u. 48 Tafeln. Halbln.-mappe
ISBN 978-3-406-31710-1

Band 55 • Kiel

Kunsthalle (Kiel, Band 1). Bearb. v. Brigitte Freyer-Schaenburg. 1988. 129 S., 58 Abb. u. 56 Tafeln. Halbln.-mappe
ISBN 978-3-406-32830-5

Band 56 • München

Antikensammlung, ehemals Museum Antiker Kleinkunst (München, Band 10). Bearb. v. Berthold Fellmann. 1988. 74 S., 13 Beil. u. 48 Tafeln. Halbln.-mappe
ISBN 978-3-406-33006-3

Band 57 • München

Antikensammlung, ehemals Museum Antiker Kleinkunst (München, Band 11). Bearb. v. Berthold Fellmann. 1989. 75 S., 14 Beil. u. 64 Tafeln. Halbln.-mappe
ISBN 978-3-406-33653-9

Band 58 • Göttingen

Archäologisches Institut der Universität (Göttingen, Band 1). Bearb. v. Martin Bentz und Frank Rumscheid. 1989. 74 S., 7 Abb. u. 48 Tafeln. Halbln.-mappe
ISBN 978-3-406-32992-0

Band 59 • Bonn

Akademisches Kunstmuseum (Bonn, Band 3). Bearb. v. Magdalene Söldner. 1990. 119 S., 41 Abb. u. 64 Tafeln. Halbln.-mappe
ISBN 978-3-406-34390-2

Band 60 • Karlsruhe

Badisches Landesmuseum (Karlsruhe, Band 3). Bearb. v. Carina Weiss. 1990. 98 S., 29 Abb., 2 Beil. u. 48 Tafeln. Halbln.-mappe
ISBN 978-3-406-34689-7

Band 61 • Berlin

Antikenmuseum, ehemals Antiquarium (Berlin, Band 7). Bearb. v. Heide Mommsen. 1991. 64 S., 12 Beil. u. 48 Tafeln. Halbln.-mappe
ISBN 978-3-406-35270-6

Band 62 • Berlin

Antikenmuseum, ehemals Antiquarium (Berlin, Band 8). Bearb. v. Irma Wehgartner. 1991. 76 S., 9 Abb., 22 Beil. u. 48 Tafeln. Halbln.-mappe
ISBN 978-3-406-35237-9

Band 63 • Mainz

Universitätssammlung (Mainz, Band 3). Bearb. v. Elke Böhr. 1993. 79 S., 6 Abb., 20 Beil. u. 52 Tafeln. Halbln.-mappe
ISBN 978-3-406-36544-7

Band 64 • Kiel

Kunsthalle, Antikensammlung (Kiel, Band 2). Bearb. v. Matthias Prange. 1993. 86 S., 12 Abb., 9 Beil. u. 52 Tafeln. Halbln.-mappe
ISBN 978-3-406-37105-9

Band 65 • München

Antikensammlungen, ehemals Museum antiker Kleinkunst (München, Band 12). Bearb. v. Susanne Pfisterer-Haas. Fotos v. Christa Koppermann. 1993. 67 S., 17 Beil. u. 52 Tafeln. Halbln.-mappe
ISBN 978-3-406-37527-9

Band 66 • Frankfurt am Main

Universität und Liebighaus (Frankfurt, Band 4). Bearb. v. Stamatia Mayer-Emmerling u. Ursula Vedder. Fotos v. Jürgen Bahlo u. Amalie von Mettenheim. 1994. 141 S., 9 Beil., 68 Tafeln. Halbln.-mappe
ISBN 978-3-406-38949-8

Band 67 • Erlangen

Antikensammlung der Friedrich-Alexander-Universität (Erlangen, Band 1). Bearb. von Olaf Dräger. Fotos von Georg Pöhlein. 1995. 77 S., 48 Tafeln, 11 Textabb., 13 Beil. Halbln.-mappe
ISBN 978-3-406-40491-7

Band 68 • Tübingen

Antikensammlung des archäologischen Instituts der Universität (Tübingen, Band 6). Bearb. von Birgit Rückert. Fotos von Thomas Zachmann. 1995. 95 S., 9 Abb, 56 Tafeln, 7 Beil. Halbln.-mappe
ISBN 978-3-406-40677-5

Band 69 • Tübingen

Antikensammlung des archäologischen Instituts der Universität (Tübingen, Band 7). Bearb. von Birgit Rückert. Fotos von Thomas Zachmann. 1996. 110 S., 60 Tafeln, 9 Beil. Halbln.-mappe
ISBN 978-3-406-41981-2

Band 70 • Gießen

Antikensammlung der Justus-Liebig-Universität (Gießen, Band 1). Bearb. von Maria Sipsie-Eschbach. 1998. 77 S., 11 Textabb., 11 Beil. u. 48 Tafeln. Halbln.-mappe
ISBN 978-3-406-43599-7

Band 71 • Würzburg

Martin von Wagner Museum (Würzburg, Band 4). Bearb. von Gudrun Güntner. Fotos von Karl Öhrlein. 1999. 67 S., 3 Textabb., 13 Beil. u. 55 Tafeln. Halbln.
ISBN 978-3-406-44650-4

Band 72 • Hannover

Kestner Museum (Hannover, Band 2). Bearb. von Alexander Mlasowsky. 2000. 163 S., 6 Textabb., 13 Beil. u. 63 Tafeln. Halbln.
ISBN 978-3-406-46822-3

Band 73 • Göttingen

Archäologisches Institut der Universität (Göttingen, Band 2). Bearb. von Martin Bentz und Christiane Dehl-von Kaenel. 2001. 83 S., 19 Textabb., 7 Beil. u. 48 Tafeln. Halbln.
ISBN 978-3-406-47450-7

Band 74 • Berlin

Antikemuseum, ehemals Antiquarium, attisch rotfigurige Hydrien (Berlin, Band 9). Bearb. von Elke Böhr. 2002. 98 S., 22 Textabb., 20 Beil. u. 60 Tafeln. Halbln.
ISBN 978-3-406-49044-6

Band 75 • Mannheim

Reiss-Engelhorn-Museen (Mannheim, Band 2). Bearb. von Federico Utili. 2003. 89 S., 15 Textabb., 56 Taf. u. 23 Beil. Halbln.
ISBN 978-3-406-50565-2

Band 76 • Dresden

Staatliche Kunstsammlungen, Skulpturensammlung (Dresden, Band 1). Bearb. von Rolf Hurschmann. Mit einem Beitrag von Kordelia Knoll. 2003. 96 S. mit 54 Tafeln, 7 Textabb. u. 19 Beil. Halbln.
ISBN 978-3-406-51718-1

Band 77 • München

Attisch-Schwarzfigurige Augenschalen. Antikensammlungen, ehemals Museum Antiker Kunst (München, Band 13). Bearb. von Berthold Fellmann. 2005. 139 S. mit 84 Tafeln und 32 Beil. Halbln.
ISBN 978-3-406-51960-4

Band 78 • München

Attisch-Schwarzfigurige Halsamphoren. Antikensammlungen, ehemals Museum Antiker Kunst (München, Band 14). Bearb. von Erika Kunze-Götte. 2005. 192 S. mit 72 Tafeln, 49 Textabb. und 23 Beil. Halbln.
ISBN 978-3-406-53203-0

Band 79 • Bochum

Kunstsammlungen der Ruhr-Universität (Bochum, Band 1). Bearb. von Norbert Kunisch. 2005. 76 S. mit 27 Textabb. und 17 Beil., dazu 59 Tafeln. Halbln.
ISBN 978-3-406-53754-7

Band 81 • Bochum

Kunstsammlungen der Ruhr-Universität (Bochum, Band 2). Bearb. von Norbert Kunisch. 2006. 97 S., 32 Textabb., 76 Tafeln u. 11 Beil. Halbln.
ISBN 978-3-406-54442-2

Band 82 • Bochum

Kunstsammlungen der Ruhr-Universität (Bochum, Band 3). Bearb. von Norbert Kunisch. 2007. 121 S., 23 Textabb., 71 Tafeln u. 9 Beil. Halbln.
ISBN 978-3-406-55854-2

Band 83 • Göttingen

Archäologisches Institut der Universität (Göttingen, Band 3). Bearb. von Norbert Eschbach. 2007. 192 S., 25 Textabb., 86 Tafeln u. 24 Beil. Halbln.
ISBN 978-3-406-55855-9

Band 84 • Erlangen

Antikensammlung der Friedrich-Alexander-Universität (Erlangen, Band 2). Bearb. von Olaf Dräger. 2007. 153 S., 59 Tafeln, 14 Textabb., 12 Beil. Halbln.
ISBN 978-3-406-56481-9

Band 85 • Berlin

Antikensammlung, ehemals Antiquarium, Geometrische Keramik (Berlin, Band 10). Bearb. von Christiane Dehl-von Kaenel. 2009. 152 S., 9 Textabb., 22 Beil. und 56 Tafeln. Halbln.

ISBN 978-3-406-57839-7

Band 86 • Berlin

Antikensammlung, ehemals Antiquarium, Attisch-rotfigurige Mischgefäße (Berlin, Band 11). Bearb. von Angelika Schöne-Denkinger. 2009. Ca. 144 S., 29 Textabb., 23 Beil., 80 Tafeln und 4 Farbtafeln. Halbln.

ISBN 978-3-406-59319-2

Band 87 • München

Antikensammlungen, ehemals Museum Antiker Kleinkunst, Attisch weißgrundige Lekythen (München, Band 15). Bearb. von Erika Kunze-Götte. 2010. 156 S., 57 Textabb., 23 Beil., 85 Farbtafeln. Halbln.

ISBN 978-3-406-60170-5

Band 88 • München

Antikensammlungen, ehemals Museum Antiker Kleinkunst, Attisch rotfigurige Sachalen (München, Band 16). Bearb. von Susanne Pfisterer-Haas. 2010. 92 S., 35 Textabb., 14 Beil., 64 Tafeln. Halbln.

ISBN 978-3-406-60761-5

Band 89 • Berlin

Antikensammlung, ehemals Antiquarium, Attisch weißgrundige Lekythen (Berlin, Band 12). Bearb. von Nina Zimmermann-Elseify. 2011. 76 S., 10 Textabb., 11 Beil., 48 Farbtafeln. Halbln.

ISBN 978-3-406-61493-4

Band 90 • Jena

Sammlung Antiker Kleinkunst der Friedrich-Schiller-Universität (Jena, Band 1), Bearb. von Hadwiga Schörner. 2011. 118 S., 23 Textabb., 17 Beil., 66 Tafeln. Halbln.

ISBN 978-3-406-62560-2