

129. WINCKELMANNSPROGRAMM
DER ARCHÄOLOGISCHEN GESELLSCHAFT ZU BERLIN

EIN GRABBILD
DES
ACHILLEUSMALERS

VON

IRMA WEHGARTNER



BERLIN 1985

VERLAG WALTER DE GRUYTER & CO.

129. WINCKELMANNSPROGRAMM
DER ARCHÄOLOGISCHEN GESELLSCHAFT ZU BERLIN

EIN GRABBILD
DES
ACHILLEUSMALERS

VON

IRMA WEHGARTNER

BERLIN 1985

VERLAG WALTER DE GRUYTER & CO.

Mit 51 Seiten und 31 Abbildungen

CIP-Kurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Wehgartner, Irma:

Ein Grabbild des Achilleusmalers / von Irma Wehgartner. –
Berlin: de Gruyter, 1985. Mit 51 Seiten und 31 Abbildungen
(... Winkelmannsprogramm der Archäologischen Gesellschaft
zu Berlin; 129)
NE: Archäologische Gesellschaft (Berlin, West):
... Winkelmannsprogramm der Archäologischen ...
ISBN 3-11-010690-6

ISSN 0178-1154
ISBN 3-11-010690-6

© 1985 Archäologische Gesellschaft zu Berlin
Satz und Druck: Druckerei Hellmich KG
Lithos: JUP Industrie- und Presseklischee

Adolf Greifenhagen
zum 80. Geburtstag am 31. Dezember 1985

Ein alter weißhaariger Mann im Profil, den Rücken leicht gebeugt, die rechte Hand klagend zur Stirn geführt, die Linke um einen Stock geklammert. Das Gesicht von Leid gezeichnet, zerfurcht, den Mund halb offen, das Auge leicht verhangen, als verschleierte Tränen den Blick. Ihm gegenüber, einer Statue gleich, ein schlanker hochgewachsener Krieger, nackt mit muskulösem Oberkörper, das bärtige Gesicht von einem großen Helm umrahmt. Ein Schwert an der Hüfte, in der rechten Hand die Lanze, am linken Arm den Schild. Ein ruhiger ernster Blick auf den alten Mann, nur den Kopf ihm noch zugewandt, den Körper bereits von ihm weg nach vorne gedreht, im Begriff sich abzuwenden, zu gehen. Es hätte der monumentalen Grabstele zwischen beiden Gestalten nicht bedurft, um den Sinn dieser Szene, das Leid und die Klage eines Vaters um seinen im Kampf gefallenen Sohn zu verstehen (*Abb. 1–4.6.19.29*).

Das eben beschriebene Bild befindet sich auf einer weißgrundigen attischen Lekythos im Antikenmuseum Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, die 1983 aus Schweizer Privatbesitz erworben wurde¹. Es stellt in der Eindeutigkeit seiner Aussage, im leidenschaftlichen Ausdruck einer Gefühlsbewegung, in der Darstellung physiognomischer Züge im Gesicht des alten Mannes und nicht zuletzt in der Feinheit und Genauigkeit der Zeichnung ein einzigartiges Zeugnis weißgrundiger Lekythenmalerei dar, das neues Licht auf die ikonographische Entwicklung der Lekythenbilder und auf einen ihrer Hauptmeister werfen kann.

Die aus vielen Scherben zusammengesetzte, behutsam restaurierte und an einigen wenigen Stellen ergänzte Lekythos hat die beachtliche Größe von 46,0 cm². Die Gefäßwandung ist nahezu zylindrisch mit einer kleinen Einziehung zur Schulter, die in sanfter Schwingung nach oben zum Halsansatz geführt ist (*Abb. 5–6*). Der Hals, der im Verhältnis zur Größe des Gefäßkörpers auffällig kurz ist, besitzt eine leicht konkave Biegung und ist von der Schulter durch eine kleine Stufe, von der glockenförmigen Mündung durch eine scharfe Einkerbung abgesetzt. Nach unten zum Fuß hin verläuft die Wandung zunächst in leicht konvexem Bogen, um dann mit kurzem flach-konkaven Schwung in den zwischen Wandung und Fußscheibe befindlichen Ringwulst einzumünden. Das Profil der dicken Fußscheibe ist gerundet mit einer leichten Abschrägung; die sonst meist unterhalb der Oberkante umlaufende Rille fehlt. Die Unterseite ist konisch eingetieft mit einer kegelförmigen Erhebung in der Mitte. Die Lekythos hat einen schmalen Bandhenkel mit leicht gewölbter Oberseite.

Im Inneren der Lekythos befindet sich ein sackförmiger Einsatz von 9,4 cm Höhe, der am unteren Ende nicht rund, sondern zugespitzt ist (*Abb. 7*). Auf der Rückseite der Lekythos im schwarz bemalten Teil der Wandung ist ein Luftloch zu sehen (*Abb. 6*).

Das Gefäß zeigt das traditionelle Dekorationssystem der Lekythen der Hauptform: die Oberseite des Fußes, der Ringwulst, das untere Viertel der Wandung, der Hals und die Außen- sowie Innenseite der Mündung sind oder waren mit schwarzem Glanzton bedeckt. Er ist weitgehend abgeblättert, so daß die rotbraune Tonfarbe zum Vorschein kommt. Der größte Teil der Wandung und die Schulter sind mit einem hellen, beige-gelben Überzug versehen, dessen oberste Schicht jedoch nur noch an wenigen Stellen intakt ist und dessen Färbung von Scherbe zu Scherbe variiert. Fußkante und Fußunterseite sind ebenso wie die Mündungsoberseite tongrundig belassen. Die Schulter ist mit einem Palmetten-Lotosblüten-Ornament dekoriert, wobei die Lotosblüten in Umriß, die Palmettenblätter in Silhouette gegeben sind (*Abb. 8–9*). Das Ornament wird in der Mitte vertikal durch die große Grabstele geteilt, die aus dem Bildfeld über das Mäanderband und das Schulterbild hinweg bis zum Eierstab unterhalb des Halsansatzes reicht.

Lekythen sind im allgemeinen nicht allseitig bemalt, d. h. die Darstellung ist auf die Vorderseite der Wandung beschränkt, so auch hier³. Gleiches gilt für die Mäanderbänder, die das Bildfeld nach oben und unten begrenzen. Dagegen sind die horizontalen Glanztonlinien, zwischen denen sie eingeschlossen sind, stets um den ganzen Gefäßkörper geführt, da sie auf der rotierenden Töpferscheibe gezogen wurden. Sie überschneiden auch die Grabstele und den in das Mäanderband reichenden Helm des Kriegers, sind also erst nach Fertigstellung des Bildes angebracht worden. Daraus ergibt sich für den Arbeitsgang, daß zunächst das Figurenwerk und dann erst die Ornamentierung geschaffen wurde. Dies läßt sich auch gut am Helm des Kriegers beobachten, der die Linien des Mäanders nicht überschneidet. Diese sind mehr oder weniger sorgfältig bis zur bereits vorhandenen Konturlinie des Helmes herangeführt und hören dann auf. Dadurch wird ein räumlicher Effekt erzielt, der allerdings von den überschneidenden Glanztonlinien wieder gestört wird.

Die Darstellung wurde in Umrißzeichnung mit Glanzton ausgeführt, doch blieben nicht alle Teile des Bildes in reiner Umrißzeichnung stehen. Die Grabstele und der obere Basisblock wurden mit Deckweiß bemalt, ebenso zwei der Binden, deren eine lose über den unteren Basisblock gelegt ist, während die andere zu einem Kranz geformt an ihm hängt. Die Musterung der Binden wurde mit verdünntem gelbbraunen Glanzton auf dem Deckweiß ausgeführt, ist heute aber nur noch in geringen Resten erhalten. Eine dritte Tänie, mit braunem Glanzton gemalt, hängt über der Vorderseite des unteren Blockes. Deckweiß wurde außerdem zur Darstellung von Haar, Bart und Augenbraue des alten Mannes verwendet sowie für den Schwertgriff, der an der linken Hüfte des Kriegers zu sehen ist. Der Lanzenschuh und der Armbügel des Schildes sind mit Deckrot gegeben. Obwohl an Chiton und Himation des alten Mannes keine Farbspuren erhalten sind, werden diese Gewänder wohl ursprünglich farbig gewesen sein. Dafür sprechen die nicht ganz durchgeführten Konturen, z. B. am Saum des Chitons, und die spärlichen Faltenangaben, die in der Vorzeichnung reicher ausgefallen sind (*Abb. 10*). Überhaupt sind mehr Vorzeichnungslinien an der Figur des alten Mannes zu entdecken als an der Kriegerfigur⁴. Auch dies könnte mit der Verwendung von Mattfarben zu erklären sein. Chiton und Himation des alten Mannes werden also mit unbeständigen nichtkeramischen Mattfarben gemalt gewesen sein, wie sie seit dem letzten Jahrzehnt vor der Mitte des 5. Jhs. v. Chr. von den Lekythenmalern verwendet wurden⁵. Die nur in der Vorzeichnung sichtbaren Faltenzüge des Himations waren vermutlich gleichfalls mit einer Mattfarbe angegeben.

Wir müssen uns das Bild der Lekythos demnach erheblich bunter vorstellen als es heute erscheint. Auch die blaß wirkende Zeichnung war ursprünglich kräftiger. Die Konturlinien der Körper, des Schildes und des Helmes waren, wie an einzelnen Stellen noch gut zu erkennen ist, schwarz und nicht wie jetzt matt

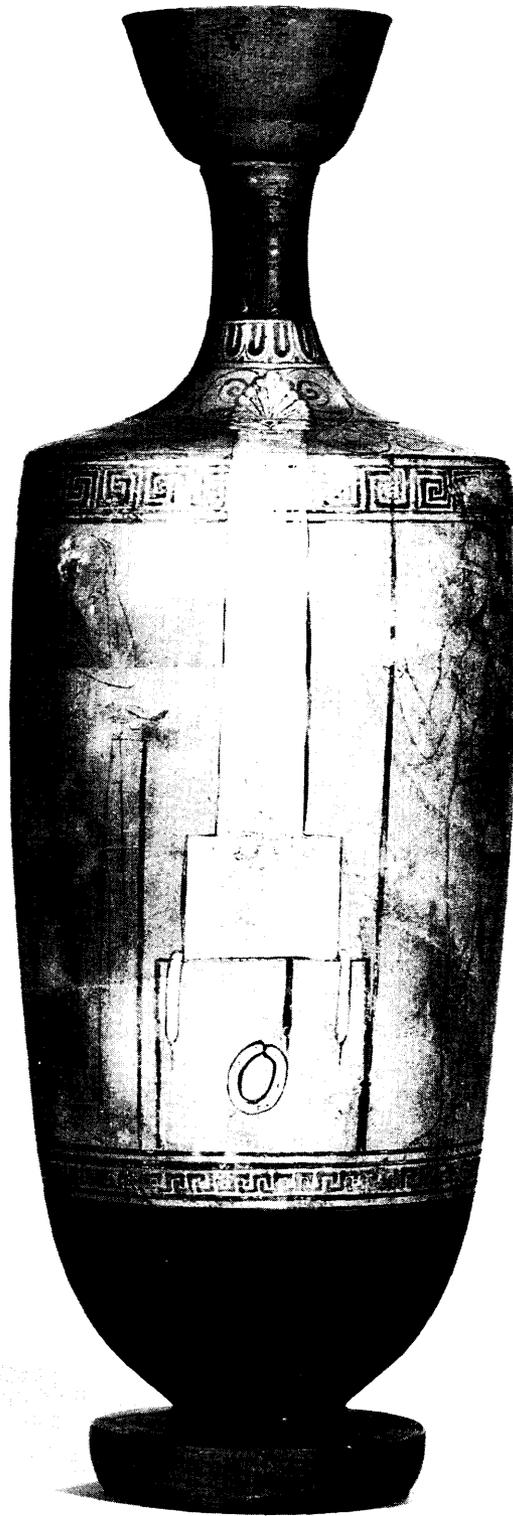


Abb. 1. Lekythos des Achilleusmalers, Berlin, Antikenmuseum 1983,1



Abb. 2. Lekythos, Berlin 1983,1



Abb. 3. Lekythos, Berlin 1983,1

hellbraun, d. h. die oberste Schicht der Bemalung ist, vermutlich in einem Sekundärbrand, abgesprungen⁶. Auch die Lanze, der Schwertriemen des Kriegers und die Ornamente waren schwarz. Auf der Schulter sind an Lotosblüten und Ranken noch Reste von Relieflinien zu erkennen. Diese lassen sich im Bildfeld nicht mehr nachweisen, doch die extreme Feinheit und die graphische Härte vieler Linien – besonders gut an den Körperkonturen des Kriegers zu sehen – entsprechen dem Charakter von Relieflinien. Sie unterscheiden sich deutlich von den weicheren, etwas breiteren gelbbraunen Linien aus verdünntem Glanzton, mit denen die Gewänder des alten Mannes, die Grabstele und die Binden umrissen sind. Die gelbbraunen Linien glänzen leicht, und dies zeigt deutlich, daß bei ihnen die originale Oberfläche noch erhalten ist. Die unterschiedlich ausgeführte Konturzeichnung ist ein weiterer indirekter Beweis für die farbige Gestaltung der Gewänder, denn es läßt sich immer wieder feststellen, daß bei farbiger Bemalung die Relieflinien durch Linien aus verdünntem Glanzton ersetzt wurden⁷. Die Linien der Binnenzeichnung beim Krieger und am Gesicht des alten Mannes haben zum Teil den gleichen Charakter wie die Linien der Körperkonturen. Daneben gibt es gelbe Linien aus verdünntem Glanzton, die teilweise mit dem bloßen Auge kaum sichtbar sind. Bei Rippenbogen und Bauchmuskulatur des Kriegers begleiten gelborange Linien die dunkleren „Relieflinien“. Auch die Brustwarzen sind als dunkler Ring gegeben, um den ein orangefarbener aus verdünntem Glanzton gelegt ist. Das Neben- und teilweise Übereinander von schwarzer Relieflinie und orangegelber Linie aus verdünntem Glanzton ist eine Besonderheit der Zeichenweise einiger frühklassischer Vasenmaler, etwa des Penthesileamalers oder des Niobidenmalers, und ist sowohl bei weißgrundigen als auch bei rotfigurigen Werken zu beobachten⁸. Es war ein freilich aufwendiges Mittel, die graphische Härte der Relieflinien zu mildern und eine stärkere Plastizität der Linien zu erreichen.

Die Besonderheiten der Zeichenweise, die auf der Lekythos festzustellen sind, sowie die Verwendung von Deckweiß für die Darstellung von Grabstele, Binden und Schwertgriff sowie von unbeständigen Mattfarben zur Gewandwiedergabe geben unabhängig von stilistischen und inhaltlichen Kriterien bereits einen eindeutigen Datierungsanhalt. Ein kurzer Überblick über die Entwicklung weißgrundiger Lekythenbemalung im 5. Jh. v. Chr. soll dies verdeutlichen.

Weißgrundig bemalte Lekythen gab es seit dem Ende des 6. Jhs. v. Chr., also bald nach dem Auftauchen weißgrundiger Keramik in attischen Werkstätten⁹. Sie wurden sehr schnell zu einer der beliebtesten Formen für weißgrundig-schwarzfigurige Bemalung und blieben dies bis ins 2. Viertel des 5. Jhs. v. Chr.. Mit weißgrundiger Umrißzeichnung wurden sie dagegen zunächst nur relativ selten verziert¹⁰. Dies mag mit der gegenüber schwarzfiguriger Bemalung geringeren optischen Wirkung reiner Umrißzeichnung zusammenhängen. Eine Zeichnung, die nur aus dünnen Linien besteht, verliert naturgemäß auf die Entfernung an Sichtbarkeit. Sie ist deshalb mehr für kleine Gefäße geeignet, die für die Betrachtung aus der Nähe geschaffen sind. So finden sich auch auf den kleinen Lekythen der Nebenform wesentlich häufiger Bilder in reiner Umrißzeichnung als auf den größeren Lekythen der Hauptform¹¹.

Die offensichtliche Beliebtheit weißgrundiger Lekythen bei den Käufern attischer Keramik scheint jedoch einige Maler veranlaßt zu haben, Methoden zur optischen Aufwertung weißgrundiger Umrißzeichnung zu suchen. Das waren zunächst gelbliche Kolorierung einzelner Flächen mit verdünntem Glanzton, wie es gelegentlich auch in der rotfigurigen Malerei praktiziert wurde¹², und die Kombination von Umrißzeichnung und schwarzfiguriger Bemalung – die sogenannte Semi-outline-Technik –, wobei das Mischungsverhältnis der beiden Dekorationsweisen in den einzelnen Werkstätten stark variierte¹³. Einen anderen Versuch wagte der Panmaler auf einer in Leningrad befindlichen Lekythos mit einer Darstellung der

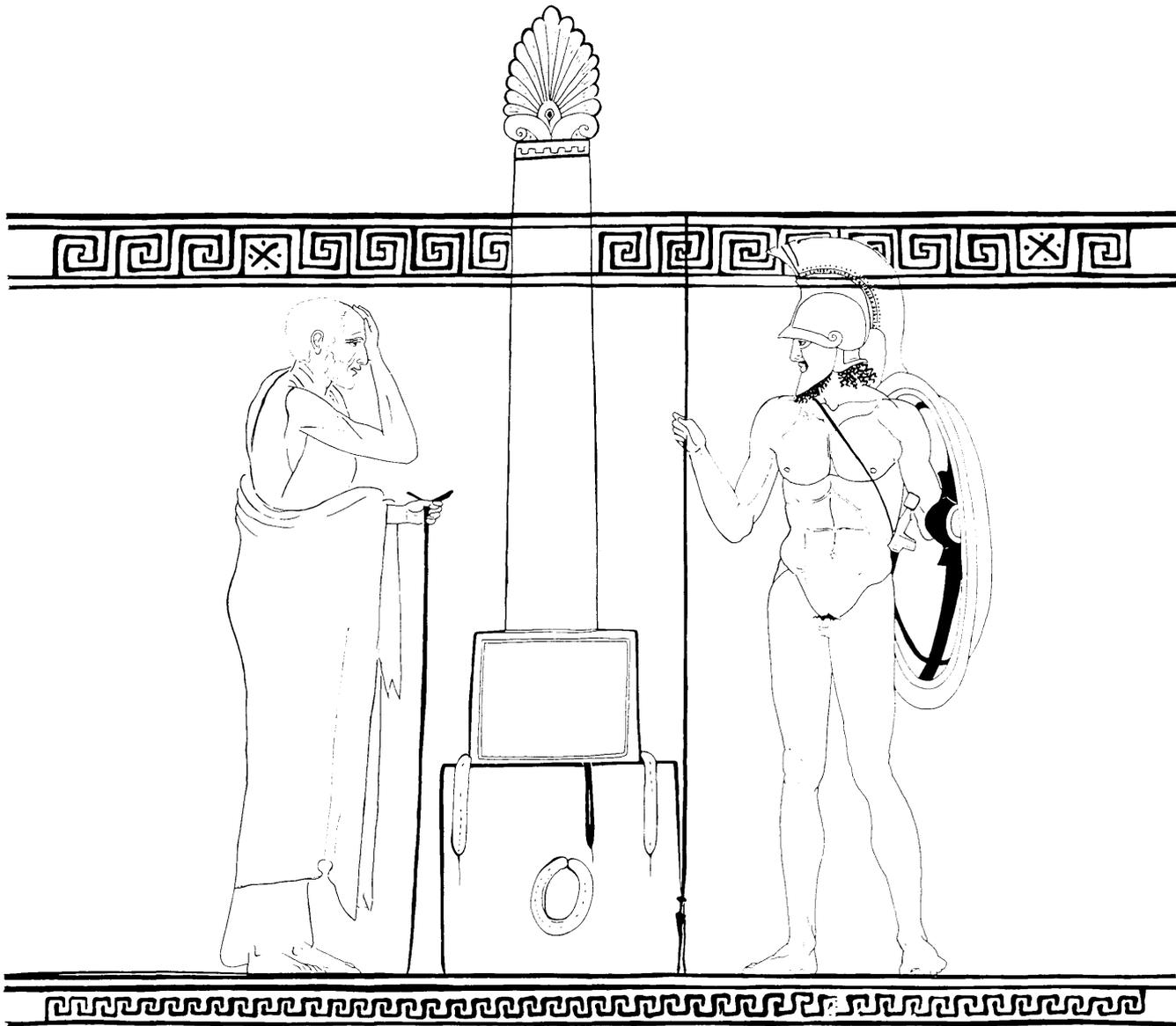


Abb. 4. Lekythos, Berlin 1983,1

Göttin Artemis mit Schwan¹⁴. Auf dem ockerfarbenen Überzug sind die nicht vom Gewand bedeckten Körperpartien der Göttin sowie der Schwan mit Deckweiß bemalt, während Chiton und Himation in reinem Umriß mit Relieflinien gegeben sind. Die Idee, Deckweiß für das Inkarnat einer Frauenfigur zu verwenden, kam sicher aus der noch lebendigen Tradition schwarzfiguriger Malerei, führte jedoch in der Verbindung mit reiner Umrißzeichnung zu keinem optisch und ästhetisch befriedigenden Ergebnis. Die Figur hebt sich in ihrer Gesamtheit zu wenig vom Hintergrund ab und die weiß gedeckten Körperteile wirken plump und allzu massiv im Vergleich zur Transparenz der in feinen Linien ausgeführten Gewänder. So hat das Experiment des Panmalers aus den Jahren 490/480 auch keine Nachahmer gefunden.

Erst durch die Verbindung mit farbigen und schwarz gemalten Flächen, wie dies dann im 2. Viertel des 5. Jhs. v. Chr. geschah, wurde die Verwendung von Deckweiß für das Inkarnat weiblicher Figuren

sinnvoll. Es entstand nun eine Dekorationsweise, in der die Bilder weitgehend aus farbigen Flächen aufgebaut waren und reine Umrißzeichnung nach Möglichkeit vermieden wurde. Sie war damit auch zur Bemalung größerer weißgrundiger Gefäße geeignet, blieb jedoch fast ausschließlich auf Lekythen der Hauptform und die Zeit der Frühklassik beschränkt¹⁵. Für diese besondere Art der frühklassischen Lekythenbemalung sind charakteristisch: starke Farbkontraste, der schon erwähnte flächige Auftrag von Deckweiß, schwarze Glanztonflächen mit Binnenzeichnung in Deckrot, seltener in Deckweiß, stumpfe Erdfarben in verschiedenen Rot- und Brauntönen, bunte nichtkeramische Mattfarben von geringer Haltbarkeit sowie das Bemühen, Gegenstände in ihrer natürlichen Materialfarbe wiederzugeben, z. B. Marmor mit Deckweiß.

Der Auftrag von Deckweiß brachte jedoch eine Reihe von Nachteilen mit sich. So bedeutete er den Verzicht auf einen rein weißen Untergrund, auf dem die bunten Mattfarben eine größere Leuchtkraft besessen hätten, und er ließ eine differenzierte und sensible Konturzeichnung nicht zu. Auch die Binnenzeichnung mit verdünntem Glanzton war auf dem Deckweiß schwieriger auszuführen als auf der glatteren Fläche des weißen Untergrundes. Zudem haftete sie schlechter, wie dies gut auf der neuen Berliner Lekythos zu sehen ist. Die Qualität der Zeichnung litt also. Gleichzeitig war das Darstellungsrepertoire eingeschränkt, wenn man ein optisch ausgewogenes Bild erzielen wollte, denn Männerkörper wurden ja auch weiterhin in reinem Umriß gegeben, so daß in der Zusammenstellung mit weißgemalten Frauenkörpern letztere im Bild optisch dominierten. Braunroter Farbauftrag für das Inkarnat der Männer wie in der großen Malerei wurde kaum versucht, offensichtlich weil es nicht gelang, darauf eine gut sichtbare Binnenzeichnung aufzutragen¹⁶. Das sprunghafte Ansteigen von Darstellungen männlicher Gestalten auf weißgrundigen Lekythen nach dem Verzicht auf das Deckweiß, bzw. die weißgemalte Frauenhaut, um die Mitte des Jahrhunderts zeigt deutlich den Zusammenhang zwischen Malweise und Ikonographie¹⁷.

Mit diesem Verzicht wurden Charakter und Farbgebung der Lekythenbemalung entscheidend verändert. Die reine Linie rückte als Ausdrucksmittel wieder stärker in den Vordergrund. Nicht nur Männer- und Frauenkörper wurden jetzt unterschiedslos in reinem Umriß dargestellt, sondern auch viele Gegenstände, wie etwa die Grabstelen. Nur Kleidungsstücke wurden auch weiterhin farbig ausgemalt¹⁸. Nach dem Deckweiß verschwand auch das stumpfe Rosabraun von der Farbpalette der Lekythenmaler und schwarzer Glanzton wurde innerhalb des Bildfeldes, wenn überhaupt, nur noch äußerst zurückhaltend zur Bemalung eingesetzt. Die Konturzeichnung wurde zunächst einheitlich mit verdünntem Glanzton ausgeführt, doch ging man schon bald dazu über, dafür rote oder schwarzgraue Mattfarbe zu verwenden. Initiator dieser neuen Maltechnik, die bis ans Ende der weißgrundigen Lekythenbemalung gegen 400 bestehen blieb, war wohl der Sabouroffmaler¹⁹. Relieflinienzeichnung findet sich nach 450 nicht mehr auf weißgrundigen Lekythen. Mit diesen Veränderungen in Malweise und Farbgebung läßt sich ein Bestreben nach Harmonisierung erkennen, das auch im Darstellungsstil vieler Bilder zum Ausdruck kommt und dem realistische Züge, wie etwa die materialabhängige Farbgebung von Objekten, geopfert wurden. Dies entspricht jedoch nur den allgemeinen Tendenzen in der attischen Kunst nach der Jahrhundertmitte.

Die neue Berliner Lekythos steht vor oder vielleicht genauer an dieser Wende. Realismen in der Darstellung sind die ausgeprägten Alters- und Leidenszüge des Vaters, wobei nicht nur Haar und Bart, sondern sogar die Augenbraue mit Deckweiß zwischen den Konturlinien gemalt ist, ferner die Wiedergabe der Grabstele mit Deckweiß und die verschiedenfarbige Darstellung von Lanzenchaft und Lanzenschuh, die ja aus unterschiedlichen Stoffen, nämlich Holz und Metall, gefertigt waren. Der Schwertgriff ist mit Deckweiß von der Klinge abgesetzt, die nach dem noch sichtbaren Ansatz braun oder schwarz gegeben

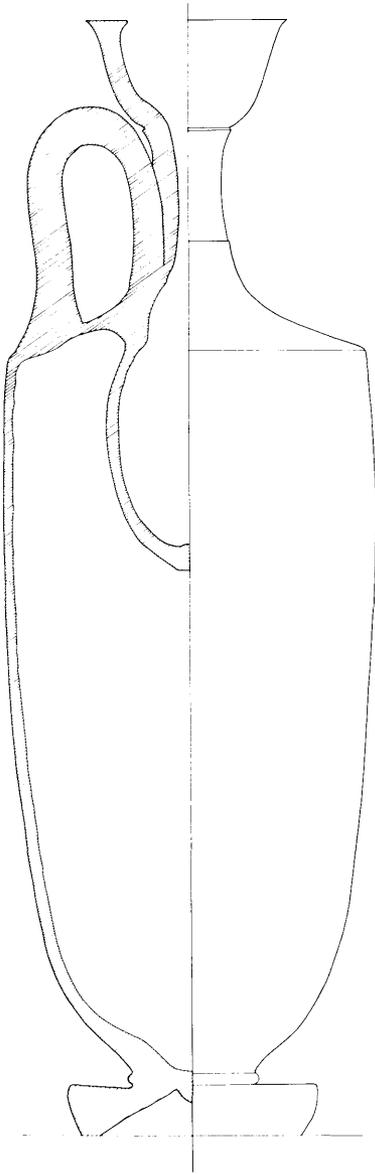


Abb. 5. Lekythos, Berlin 1983,1. Schnitt

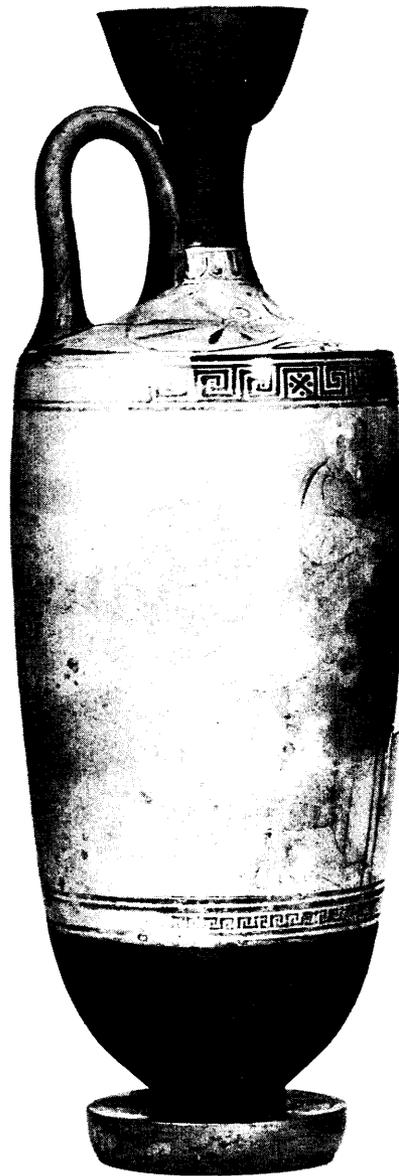


Abb. 6. Lekythos, Berlin 1983,1

war. Möglicherweise war hier ein mit Silberblech überzogener Griff das Vorbild. Das Prinzip der farbspezifischen Materialangabe wurde jedoch nicht konsequent durchgeführt. So sind Helm und Helmbusch, obwohl in Wirklichkeit jeweils aus verschiedenen Werkstoffen zusammengesetzt, einheitlich in reinem Umriß dargestellt. Auch der Schild ist nur in Umriß gegeben²⁰, der Armbügel dagegen mit roter Deckfarbe, wodurch die räumliche Wirkung des Schildes erhöht wird. Von den beiden Blöcken, auf denen die Stele ruht, ist nur der obere wie die Stele weiß gemalt, der untere mit Binden geschmückte ist in Umriß gezeichnet, wahrscheinlich um die Wirkung des Bindenschmucks nicht zu beeinträchtigen. Der Maler scheint die Farben also teilweise ganz bewußt mit Blick auf eine Verdeutlichung der Komposition und

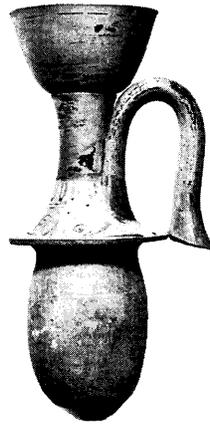


Abb. 7. Lekythos, Berlin 1983,1. Mündung mit Einsatz

eine Erzielung räumlicher Effekte eingesetzt zu haben, wobei das Interesse an realistischer Darstellung zurücktrat. Insgesamt läßt sich auf der Berliner Lekythos eine Reduzierung des Gebrauchs von Deckweiß und eine wieder stärkere Anwendung der reinen Umrißzeichnung feststellen, letzteres besonders deutlich in der Aktfigur des Kriegers.

Bei einem Werk, das an einer Stilwende steht, hat man zwei Möglichkeiten, nach dem Künstler zu suchen, eine retrospektive und eine prospektive: Haben wir hier das reife Werk eines frühklassischen oder das frühe Werk eines klassischen Malers vor uns?

Sehen wir uns zunächst bei jenen frühklassischen Malern um, denen weißgrundige Lekythen mit Deckweißbemalung zugeschrieben werden. Dabei stößt man sofort auf Schwierigkeiten, denn unter den publizierten weißgrundigen Lekythenbildern der Frühklassik findet man keines, das in der Feinheit und Genauigkeit der Zeichnung und in der Intensität des Ausdrucks auch nur annähernd an das Bild der Berliner Lekythos reicht, auch nicht unter den frühklassischen Lekythenbildern des Achilleusmalers. Eine Gegenüberstellung mit der bekannten Lekythos F 2443 im Berliner Antikemuseum (*Abb. 17*) zeigt dies deutlich. Der Ort der Handlung ist das Frauengemach, wie auf sämtlichen weißgrundigen Lekythen des Malers aus frühklassischer Zeit; wie stets sind nur Frauen und Kleinkinder mit weiß gemalter Haut dargestellt²¹, wobei der flächige Auftrag von Deckweiß, wie oben dargelegt, Charakter und Qualität von Kontur- und Binnenzeichnung erheblich beeinflusste. So können diese Lekythenbilder des Achilleusmalers weder in thematischer, noch in stilistischer oder qualitativer Hinsicht Vergleichbares bieten.

Von einigen anderen frühklassischen Malern, dem Timokrates- und dem Vouinimaler sowie dem Maler von Athen 1826 sind Lekythen in der geschilderten Malweise mit Darstellungen männlicher Personen bekannt, allerdings immer in Verbindung mit farbig gemalten Gewändern, nie als Aktfigur wie der Krieger der Berliner Lekythos²². Vom Timokratesmaler, dem wohl ältesten der drei²³, sind bis jetzt keine Bilder mit Grabszenen überliefert. Von den beiden anderen Malern sind Grabszenen bekannt, sogar mit ähnlich großen, das Bildfeld sprengenden Stelen wie auf der Berliner Lekythos (*Abb. 11–12*)²⁴. Doch unabhängig davon, daß zwischen der eckigen, etwas groben und gleichzeitig routiniert wirkenden Kontur- und Binnenzeichnung beider Maler und der Zeichnung auf der Berliner Lekythos ein kaum zu überbrückender Qualitätsabstand besteht, findet man in all diesen frühklassischen Lekythenbildern weder einen

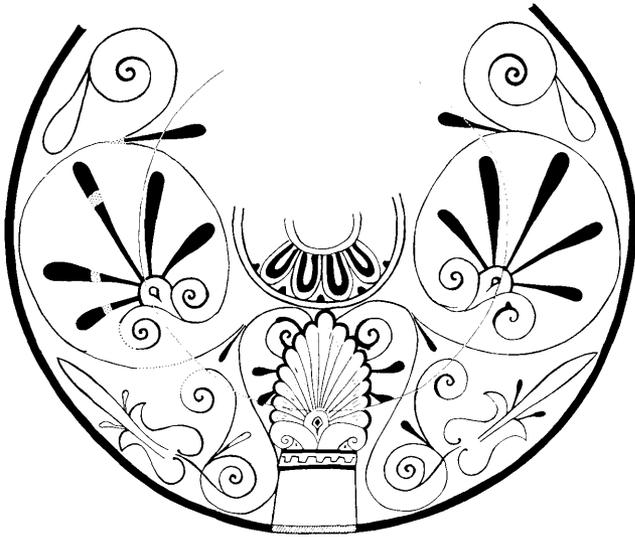


Abb. 8. Lekythos, Berlin 1983,1.
Schulterornament



Abb. 9. Lekythos, Berlin 1983,1

eindeutig bestimmbarer Ausdruck der Trauer oder des Leids, noch einen Klagegestus²⁵. Die neben den Stelen dargestellten Personen zeigen keine heftigen Gemütsbewegungen, ihr Gesichtsausdruck hat etwas Unverbindliches, und nur manchmal liegt in dem Neigen eines Hauptes verhaltene Trauer²⁶. Die Frage, wer der Tote, wer der Hinterbliebene ist, oder ob es sich um zwei Besucher am Grab handelt, ist oft müßig und bleibt der Phantasie des Betrachters überlassen. Denkt man sich die Stele aus den Bildern weg, so bekommt ihre Aussage etwas Indifferentes, wie auf dem Bild einer Lekythos des Malers von Athen 1826 in Neapel, wo ein alter Mann und ein Krieger sich gegenüberstehen, ohne daß eine Geste oder ein Attribut die Bedeutung der Szene erklärt²⁷. Das Bild der Berliner Lekythos geht also in der Bestimmtheit seiner Aussage über die frühklassischen Lekythenbilder hinaus. Es muß am Endpunkt jener Entwicklung stehen, die aus dem Ölgefäß des Frauengemachs ein reines Grabgefäß werden ließ.

Wenn auf der Suche nach dem Maler unsererer Lekythos der Blick zurück erfolglos ist, dann kann vielleicht der Blick nach vorn zu den Lekythenmalern der frühen Parthenonzeit weiterhelfen. Und in der Tat kann man hier im Bereich der Motive rasch oberflächlich Vergleichbares finden, das man auf frühklassischen Lekythenbildern vergeblich gesucht hat: männliche Aktfiguren im Kontrapost sowie Gebärden ganz ähnlich derjenigen des Vaters. Auf Lekythenbildern des Bosanquet- und des Thanatosmalers (*Abb. 13–14*) stehen Jünglinge in völliger Nacktheit oder nur mit einem Mäntelchen um den Arm geschlungen an einer Grabstele in der Haltung des Kriegers der Berliner Lekythos: Kopf und Standbein im Profil, Rumpf und Spielbein frontal, die Hüfte auf der Standbeinseite leicht nach außen verschoben, auf der Spielbeinseite etwas tiefer liegend, das Spielbein leicht abgewinkelt und schräg nach außen gesetzt, den Boden nur mit einigen Zehen des Fußes berührend²⁸. Der Thanatosmaler hat auch Männer verschiedenen Alters dargestellt, die eine Hand zur Stirn führen, eine Gebärde, deren Bedeutung allerdings, wie wir gleich sehen werden, von der Art und Weise der Ausführung abhängig und somit veränderbar ist. Sie darf auch nicht mit den rituellen Klagegesten der Frauen, dem sich auf das Haupt Schlagen und die Haare Rau-



Abb. 10. Lekythos, Berlin 1983,1. Vorzeichnung und Ausführung

fen verwechselt werden, Armbewegungen, die dynamischer und raumgreifender sind und sich ebenfalls in den Bildern des Thanatosmalers finden²⁹.

Bei Profilfiguren wird in der Regel die Hand der vom Betrachter abgewandten Seite an den Kopf oder die Stirn geführt, da so die dem Betrachter zugekehrte Gesichtshälfte unverdeckt und der Gesichtsausdruck erkennbar bleibt³⁰. Auf der Lekythos Athen 1993 des Thanatosmalers (*Abb. 15–16*)³¹ hat nun ein Jüngling genau wie der alte Mann der Berliner Lekythos die Hand der dem Betrachter zugewandten Seite fest an die Stirn gelegt, allerdings so, daß trotzdem die dem Betrachter zugekehrte Gesichtshälfte sichtbar bleibt. Nur auf den ersten Blick ähneln sich freilich die Gebärden auf beiden Lekythen, bei näherem Hinsehen kann man Unterschiede in der Ausführung erkennen, die ihre Bedeutung verändern. Der Jüngling hat die Hand so hoch oben an den Kopf gelegt, daß nur der Handballen die Stirn noch berührt und das Gesicht daher ganz frei ist. Beim alten Mann dagegen liegt die rechte Hand ungewöhnlicherweise auf einem Teil der linken Gesichtshälfte, sie scheint das linke Auge zu bedecken. Der Kopf des Jünglings ist stark geneigt und sein Blick fällt zu Boden. Die schräge Nackenlinie bildet zusammen mit dem abgewinkelten Arm ein Dreieck, in dem das Gesicht fest eingeschlossen ist. Das ‚Fürsichsein‘ der Person, ihr Abgeriegeltsein von der Umwelt, von dem Mann auf der anderen Seite der Grabstele, dessen Gegenwart sie gar nicht wahrnimmt, kommt auf diese Weise exemplarisch zur Geltung. Die Führung der dem Betrachter zugewandten Hand zur Stirn dürfte somit ein bewußt eingesetztes Ausdrucksmittel sein.

Die Gebärde des Jünglings verdeutlicht einen Zustand, Versunkenheit in das eigene Leid³². Die ‚Schwere der Gedanken‘ wird betont durch das doppelte Lasten des abgewinkelten Ellbogens auf der Hand des zweiten Arms, die wiederum auf einem Stock ruht. Die Bewegung des alten Mannes ist dagegen als Momentangebärde zu verstehen, als impulsiver Ausdruck einer heftigen Erregung. Bei ihm ist der Arm frei zum Kopf geführt, der Kopf nicht aufgestützt, sondern erhoben, der Blick nicht gesenkt, und der Mund geöffnet. Im Ausdruck, nicht aber in der Intensität vergleichbar, ist die Gebärde eines alten Mannes auf einer weiteren Lekythos des Thanatosmalers in London (*Abb. 18*), auch wenn sie mit der Hand der abgewandten Körperseite ausgeführt ist und die Finger nicht senkrecht, sondern waagrecht die Stirn berüh-



Abb. 11. Lekythos des Vouinimalers,
New York 35.11.5

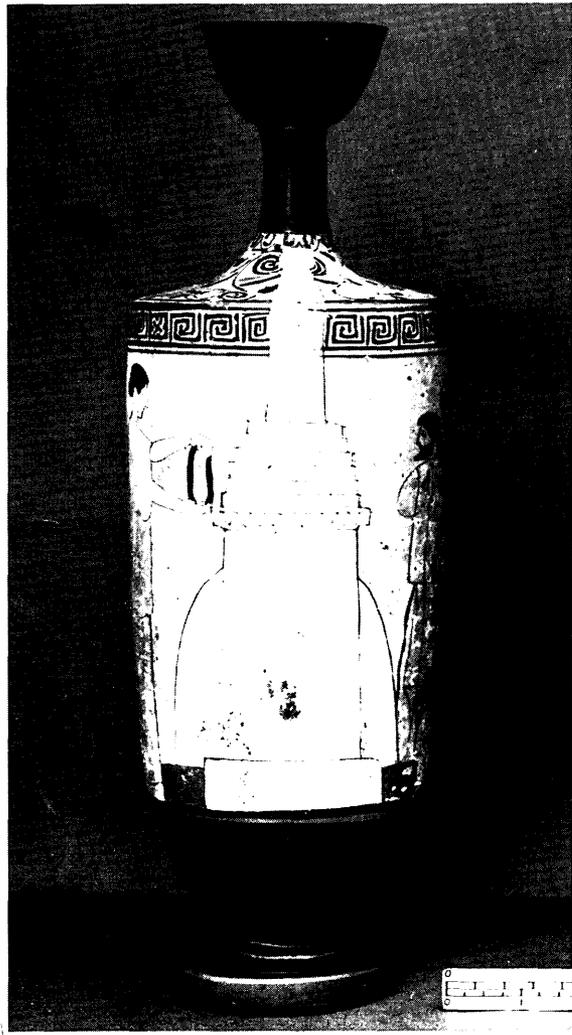


Abb. 12. Lekythos des Malers von Athen 1826,
London 1928.2-13.1

ren³³. Entscheidend ist jedoch, daß auch hier der Kopf nicht geneigt und der Blick nicht abwärts gerichtet ist, während Gebärden ähnlicher Art sonst meist mit einem Neigen des Kopfes und häufig noch mit einem Verhüllen des Hauptes verbunden sind, gleich ob sie nun einen Zustand der Versunkenheit zeigen oder wie bei Darstellungen des zürnenden Achilleus oder Aias ein Ausdruck des Grollens sind³⁴. Durch den erhobenen Kopf und den geöffneten Mund bekommt die Gebärde etwas Expressives, den Klagegesten der Frauen Verwandtes, und findet sich folgerichtig dann auch als Klagegebärde von Männern in den Prothesisszenen zweier Lekythen des Sabouroffmalers wieder³⁵, doch bleibt sie in der attischen Sepulkralkunst des 5. Jhs. v. Chr., in der seelische Regungen von Männern eher gedämpft wiedergegeben werden, selten³⁶.

Der Krieger der Berliner Lekythos (*Abb. 3*) erinnert mit seinem kompakten, in straffer Kontur gezeichneten Oberkörper, den gespannten, klar abgesetzten Muskeln, den mächtigen eckigen Schultern, die den darunterliegenden Rumpf schmal erscheinen lassen, der dreieckigen Anordnung der Schamhaare und der Lockenfülle der langen Haare an den stilistisch älteren der beiden Riace-Krieger³⁷. Er ist in seinem

ganzen Erscheinungsbild noch eindeutig frühklassisch geprägt. Demgegenüber sind die Körperformen bei den Figuren des Thanatosmalers weicher, fülliger, und die Einzelformen mehr verschliffen (*Abb. 13*). Die Muskeln sind weniger gespannt und die Haltung wirkt durch die abfallenden Schultern und den stärkeren Hüftknick lässig. Der Stand ist labil; mit zwei Zehen nur berührt der Fuß des Spielbeins noch den Boden. Da Einzelheiten der Binnenzeichnung aber ähnlich sind, wie die Zeichnung der Schlüsselbeine, der Brustlinie, des Rippenbogens, der Bauchmuskulatur, der Kniescheiben und -muskeln, könnten die Unterschiede nur Ausdruck der allgemeinen Stilentwicklung von der Frühklassik zur Hochklassik sein³⁸. Daß die Berliner Lekythos dennoch kein Frühwerk des Thanatosmalers sein kann, lehrt ein genauer Blick auf die Gesichter.

Die Handschrift des Thanatosmalers verrät sich dem Betrachter durch ein ganz charakteristisches Gesichtsprüfil, das auf allen seinen Lekythen zu beobachten ist: eine lange schmale, aber stumpf endende Nase, eine gegenüber der Oberlippe betonte volle Unterlippe, ein energisch eckig abgesetztes Kinn (*Abb. 13, 15 und 20*). Die Augenbrauen und Lider sind fein geschwungen, die Wimpern häufig durch einen kleinen zusätzlichen Strich oder Haken am oberen Lid betont. Der Haken, der den Nasenflügel angibt, ist an seiner Krümmung stets deutlich unterbrochen. Die Mundwinkel sind oft leicht herabgezogen, was den kapriziösen Gesichtern etwas Blasiertes verleiht. Die Ohren, wenn sichtbar, sind groß und von einfacher, wenig differenzierter Form. Da die Gesichter des Bosanquetmalers in ihren Einzelformen sehr ähnlich sind, nur insgesamt voller, auch derber, hat die schon von Ernst Buschor und zuletzt von Florens Felten angenommene Identität dieser beiden Maler viel für sich³⁹. Die Figuren des Bosanquetmalers (*Abb. 14*) haben dabei wie der Berliner Krieger noch die betont breiten Schultern, die stark abgesetzte Leistenpartie und gegenüber den Figuren des Thanatosmalers einen festeren Stand. Sie dürften also etwa zeitgleich sein. Im Gegensatz zum Krieger sind sie jedoch weniger gut proportioniert und wirken leicht hölzern in ihrer etwas eckigen und groben Konturzeichnung, die deutlich eine andere Hand verrät.

Das Gesicht des Kriegers auf der Berliner Lekythos (*Abb. 29*) wird zu großen Teilen vom Helm und den Wangenklappen verdeckt, so daß nur wenig Vergleichbares zur Verfügung steht. Doch es genügt, um zu sehen, daß die Nase nicht die für den Thanatosmaler charakteristische Form besitzt und der Haken des Nasenflügels keine deutliche Unterbrechung an der Krümmung zeigt. Gleiches ist beim alten Mann zu beobachten (*Abb. 19*). Trotz seines Bartes läßt sich erkennen, daß das Kinn weniger scharf abgesetzt und die Unterlippe nicht wie bei den Gesichtern des Thanatosmalers voller als die Oberlippe ist. In der Zeichnung des Ohrs sind Ohrmuschel und Ohr läppchen stärker differenziert. Insgesamt ist die Gesichtsbildung feiner; das Verhältnis der einzelnen Formen zueinander ist stärker ausgewogen, und dies nicht nur beim Krieger, sondern auch bei dem alten Mann, dessen Gesichtszüge zwar von Alter und Leid gezeichnet, bei allem Realismus aber nicht verzerrt oder gar in Richtung Karikatur entstellt sind. Diese Beobachtungen lassen nun wieder an den Achilleusmaler denken, neben dem Sabouroffmaler der einzige bedeutende Lekythensmaler, dessen Wirken von der Frühklassik bis weit in die Klassik hinein verfolgt werden kann. Sein Menschenbild ist, wie immer wieder festgestellt wurde, von Harmonie bestimmt und dabei von ernstem Ausdruck erfüllt⁴⁰. Bei ihm ist nie jene etwas äußerlich wirkende Exaltiertheit zu finden, die manchen Figuren des Thanatosmalers eigen ist. Der Sabouroffmaler wiederum scheidet als Schöpfer der Berliner Lekythos aus. Seine mit wenigen geraden Linien umrissenen Figuren, die immer, auch bei heftiger Bewegung, etwas steif wirken, sind leicht zu erkennen⁴¹.

Betrachten wir nun eines der berühmtesten und schönsten Bilder des Achilleusmalers, eine Lekythos in Athen mit der Darstellung eines jungen Kriegers und einer Frau, wohl seiner Gattin (*Abb. 21–22*)⁴².

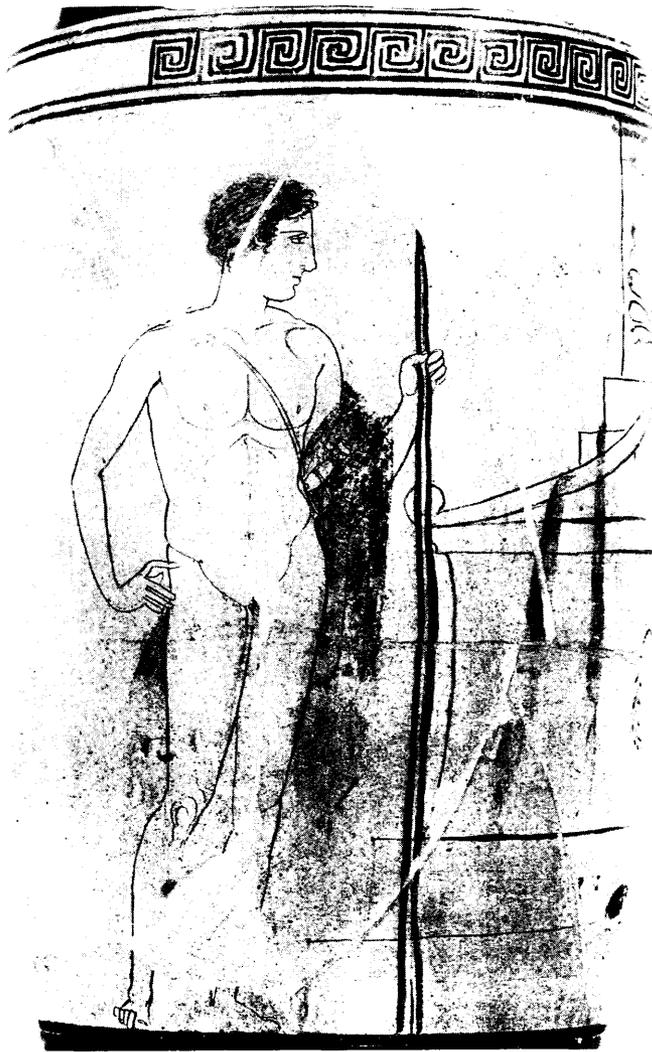


Abb. 13. Lekythos des Thanatosmalers, Boston 00.359



Abb. 14. Lekythos des Bosanquetmalers, New York 23.160.39

Der Krieger, nur mit einem dünnen Chiton bekleidet, steht abschiednehmend vor der Frau. Er hält in der linken Hand Lanze und Schild und in der vorgestreckten Rechten den Helm, den er von ihr empfangen hat⁴³. Die Frau ist nicht stehend dargestellt mit Kanne und Phiale für die Abschiedsspende oder mit Waffen für die Rüstung, wie sonst in solchen Szenen üblich⁴⁴, sie sitzt vielmehr in entspannter Haltung auf einem Stuhl. Ihr nachdenklicher Blick fällt nicht auf den Abschiednehmenden, er geht durch ihn hindurch ins Unbestimmte. Dieses ruhige Sitzen der Frau und die Art ihres sinnenden Blickes haben das traditionelle Bild eines in den Krieg ziehenden und sich von seinen Angehörigen verabschiedenden Mannes entscheidend verändert, haben ihm eine andere Dimension gegeben. Der Abschied ist bereits Vergangenheit, der Mann ist im Krieg gefallen. Im Gedenken an den Toten entsteht vor dem inneren Auge der Frau das Bild ihres Gatten, wie sie ihn zum letzten Mal gesehen hat.

Nach Stil und Technik gehört die Athener Lekythos in die frühe Parthenonzeit und ist demnach später als die Berliner Lekythos entstanden, die wie bereits ausgeführt um 450 zu datieren ist. In der Feinheit

der Zeichnung sind jedoch beide Bilder vergleichbar, und in beiden Fällen ist auch die gleiche Grundsituation dargestellt: Ein Hinterbliebener denkt an einen im Kampf gefallenen nächsten Angehörigen. Doch wie grundverschieden sind beide Bilder in Stimmung und Ausdruck und wie verschieden ist die Geisteshaltung, die dahinter steht. Nur aus der Haltung und den Blicken der Menschen ist auf der Athener Lekythos die Bedeutung zu erschließen, jeder direkte Hinweis auf den Tod ist vermieden. Keine Klage wird laut. Die Stimmung ist nachdenklich, wehmütig, – nicht mehr. Der Tod ist als unabänderliches Schicksal begriffen und angenommen. Gleichzeitig wird die innere, über den Tod hinaus reichende Verbundenheit der Lebenden mit dem Toten in der gemeinsam erlebten Vergangenheit gezeigt, das Vereinende also über das Trennende gestellt. Diese idealistische, den Tod verklärende Darstellungsweise ist ein Wesenszug der weißgrundigen Lekythenbilder des Achilleusmalers, der späten wie auch der frühen⁴⁵. Sie steht im Gegensatz zum Bild der Berliner Lekythos, in dem die leidenschaftliche Klage des Vaters um seinen gefallenen Sohn und der Schmerz der Trennung einen unverhüllten, nichts beschönigenden Ausdruck findet, in dem weniger das über den Tod hinaus Vereinende, als das Trennende im Vordergrund steht. Auch wenn die Blicke sich noch treffen, die Kluft noch zu überbrücken scheinen, die große weiße Stele spricht eine deutliche Sprache. Und als wäre das nicht genug, halten beide Figuren auf der einander zugewandten Seite den Stock bzw. die Lanze, so die Trennung optisch noch verstärkend. Dieses Bild ist unmittelbarer und erschütternder als alles, was wir vom Achilleusmaler kennen, und es hat wenig mit „wundervoller Abklärung“ und „stiller Größe“ zu tun, Begriffen, mit denen Ernst Buschor das Wesen der Kunst des Achilleusmalers umrissen hat⁴⁶.

Man muß sich nun fragen: Kann man trotz dieses fundamentalen Unterschiedes in der Darstellung von Gefühlen und in der Einstellung zum Tod das Bild der Berliner Lekythos dem Achilleusmaler zuschreiben, oder muß man den Künstler, und um einen solchen handelt es sich hier wirklich, unter den frühklassischen und klassischen Malern suchen, die uns bisher nicht durch das Bemalen weißgrundiger Lekythen bekannt geworden sind? Oder muß man überhaupt auf eine Zuschreibung verzichten⁴⁷? Um diese Fragen zu klären, soll nun eine genaue Analyse von Form, Ornamentik, Ikonographie und Stil folgen.

Die neue Berliner Lekythos gehört zur großen Klasse der Haupt- oder Standardform attischer Zylinderlekythen, über die bis heute keine detaillierte Untersuchung vorliegt, die ihre Entwicklung von der Frühklassik an darlegt und ihre verschiedenen werkstattbedingten Varianten klärt⁴⁸. Erschwerend für eine Einordnung kommt hinzu, daß von vielen weißgrundigen Lekythen nur das Bildfeld und nicht das ganze Gefäß publiziert ist⁴⁹. Trotzdem läßt sich feststellen, daß die Berliner Lekythos (*Abb. 5*) weder der typischen Form der Lekythen des Achilleusmalers noch derjenigen des Bosanquet- bzw. des Thanatosmalers entspricht, soweit letztere nicht auch aus der Werkstatt des Achilleusmalers kommen⁵⁰. Die Lekythen des Achilleusmalers sind im allgemeinen schlanker, der Hals ist im Verhältnis zum übrigen Körper länger und die konkave Einziehung der Wandung zum Fuß hin – ein typisches Merkmal der Werkstatt – ist stärker ausgeprägt als bei der Berliner Lekythos. Dies gilt auch für die frühklassischen Lekythen des Achilleusmalers (*Abb. 17*)⁵¹. Die Lekythen des Bosanquet- und des frühen Thanatosmalers wiederum haben zwar den kurzen Hals der Berliner Lekythos, sie wirken aber insgesamt in ihren Proportionen gedrungener, schwerer. Ihre Wandung mündet statt in konkavem in eindeutig konvexem Bogen in den zwischen Wandung und Fuß sitzenden Ringwulst (*Abb. 14*)⁵². Ähnliches trifft auch für die Lekythen des Vouini- und des Timokratesmalers zu sowie für einige Lekythen des Malers von Athen 1826, während andere Lekythen desselben Malers mehr die schlanke Form und die konkave Einziehung zum Fuß hin wie die Lekythen des



Abb. 15–16. Lekythes des Thanatosmalers, Athen 1993

Achilleusmalers haben⁵³. Die Lekythen des Malers von Athen 1826 sind jedoch durchweg wesentlich kleiner, selten über 30 cm hoch. Auch die Lekythen des Sabouroffmalers sind häufig kaum größer, und auch bei ihm findet man neben gedrungenen Formen schlankere, die deutlich von den Lekythen des Achilleusmalers beeinflusst sind⁵⁴.

Die leichte Einziehung der Wandung am Knick zur Schulter ist ein Merkmal vieler spätarchaischer und frühklassischer Lekythen (*Abb. 11–12*)⁵⁵, ist aber auch noch in späterer Zeit, wenngleich meist weniger ausgeprägt, zu beobachten, und zwar sowohl bei einzelnen Lekythen des Bosanquet- und des Thanatosmalers als auch bei Lekythen des Achilleusmalers⁵⁶. Ein weiteres, eher altertümliches Formdetail bei der Berliner Lekythes ist das Fehlen einer Rille oder eines Absatzes unterhalb der Oberkante des Fußes⁵⁷. Dies ist sehr auffällig, weil sie nur noch selten bei einer Lekythes aus der Jahrhundertmitte fehlen. Doch gerade dafür gibt es einige Beispiele unter den Lekythen des Achilleusmalers (*Abb. 17*), und sogar noch bei seinem Schüler, dem Phialemler⁵⁸. Weitere Details der Formgebung, die man bei Lekythen des Achilleusmalers wiederfindet, sind die prononcierte Einkerbung zwischen Hals und Mündung und das gerundete Profil des Wulstes zwischen Wandung und Fuß, beides Details, die in dieser Form bei Lekythen aus ande-

ren Werkstätten kaum zu entdecken sind⁵⁹. Von formalen Einzelheiten her betrachtet, steht die Berliner Lekythos also den Lekythen des Achilleusmalers näher als das Gesamtbild zunächst vermuten ließ. Es mag sein, daß in der ungewöhnlichen Größe der Lekythos die Ursache für die etwas veränderte Formgebung liegt⁶⁰.

Einen ziemlich untrüglichen Beweis für die Herkunft aus einer bestimmten Werkstatt liefert die Form des Einsatzes. Weißgrundig bemalte Lekythen mit einem kleinen Einsatz, der statt des ganzen Gefäßes mit Öl gefüllt wurde, also einer Lekythos in der Lekythos, sind im 2. und 3. Viertel des 5. Jhs. v. Chr. häufig⁶¹. Obwohl zunächst auf weißgrundige Lekythen beschränkt, ist der Einsatz im 3. Viertel des 5. Jhs. v. Chr. dann auch in rotfigurig bemalten Lekythen zu entdecken⁶². Dies ist nicht verwunderlich, da diese Lekythen in denselben Werkstätten hergestellt und von denselben Händen bemalt wurden wie die weißgrundigen und zu dieser Zeit, wie die meisten ihrer Bilder eindeutig zeigen, auch nur noch Grabgefäße waren. Die Einsätze haben verschiedene Formen – sackartig, zylindrisch, konisch; ebenso wie die unterschiedliche Anbringung des bei einem solchen Einsatz für den Brand nötigen Luftloches am Gefäßkörper sind sie offensichtlich für bestimmte Werkstätten kennzeichnend. Nach den Untersuchungen Dietrich von Bothmers und Joseph V. Nobles haben Lekythen des Achilleusmalers einen sackförmigen Einsatz, der sich deutlich von dem zylinderförmigen Einsatz der meisten Lekythen des Thanatos- und des Sabouroffmalers unterscheidet⁶³. Ferner sitzt das Luftloch bei Lekythen des Achilleusmalers im schwarzen Teil der Wandung, und zwar entweder direkt unter dem Bildfeld⁶⁴ oder auf der Rückseite⁶⁵, bei Lekythen des Sabouroffmalers, des Bosanquet- und des Thanatosmalers auf der Schulter am Henkelansatz oder etwas seitlich daneben⁶⁶. Nach der Form des Einsatzes (*Abb. 7*) und der Position des Luftloches muß die Berliner Lekythos also in der gleichen Werkstatt entstanden sein wie die Lekythen des Achilleusmalers. Für eine Zuschreibung genügt dies freilich noch nicht, da nachweislich nicht alle Lekythen dieser Werkstatt auch vom Achilleusmaler selbst bemalt worden sind⁶⁷.

Die Funktion des Einsatzes ist in der Forschung umstritten. Da der versteckte Einsatz die Möglichkeit bot, mit wenig Öl den Eindruck zu erwecken, als sei die ganze Lekythos gefüllt, sehen einige Forscher wie J. V. Noble oder Konrad Schauenburg mit dem Einsatz eine betrügerische Absicht verknüpft⁶⁸. Doch auch eine schön bemalte Lekythos des Achilleus- oder Thanatosmalers dürfte ihren Preis gekostet haben, so daß Geldmangel oder Sparsamkeit als Motiv wohl ausscheiden dürften. Zudem wird das Öl in der Zeit der Pentekontaëtie, als Attika von feindlichen Einfällen verschont blieb, nicht knapp gewesen sein. Erika Zwierlein-Diehl sieht, wie vor ihr schon andere, im Einsatz weniger einen versuchten Betrug als eine geschickte Anpassung an ein Verbot, mehr als eine bestimmte Menge Öl zu spenden⁶⁹. Gesetze, die den Aufwand bei Begräbnisfeierlichkeiten und Grabausstattungen in Athen beschränkten, sind literarisch überliefert, nicht jedoch für den in Frage kommenden Zeitraum und nicht in bezug auf Ölspenden.

Man sollte bei der Diskussion über die Einsätze nicht außer acht lassen, daß die Bedeutung der weißgrundig bemalten Lekythen als Grabspende weniger in ihrem Inhalt als in ihren Bildern lag. Diese Lekythen sollten in erster Linie Dokumente der Trauer der Angehörigen und ihrer Verbundenheit mit dem Toten sein. Als Öl- oder Salbgefäße dienten, wie die Bilder der weißgrundigen Lekythen ja anschaulich belegen, neben kleinen schwarz bemalten Lekythen vor allem Alabastra und Exaleiptra, deren Fassungsvermögen gering war. Sie waren meist aus Stein – Marmor oder Alabaster – gefertigt und damit in ihrer Oberfläche weniger empfindlich als weißgrundig bemalte Lekythen⁷⁰. Andererseits waren diese Formen, da sie wenig zusammenhängende Flächen für Bemalung boten, als Träger für repräsentative Bilder zur Aufstellung an der Bahre oder am Grab nicht geeignet, ganz im Gegensatz zu den Lekythen mit ihrer we-

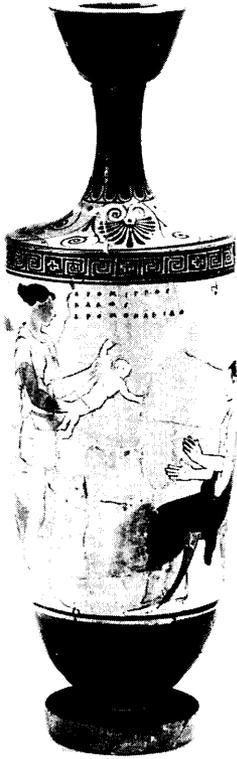


Abb. 17. Lekythos des Achilleusmalers,
Berlin F 2443



Abb. 18. Lekythos des Thanatosmalers,
London D 67

niger stark gekrümmten Wandung und ihrer durch den Henkel bedingten klaren Teilung in Vorder- und Rückseite. Je größer die Lekythos, desto wirkungsvoller konnte man mit großformatigen farbigen Figuren das Bild gestalten. Der Einsatz in der Lekythos reduzierte nun die Ölmenge auf den Inhalt eines Alabastrons und schützte zugleich die empfindliche weiße Oberfläche vor Flecken und Verfärbung durch das Öl. Damit stellten die Lekythen mit Einsatz eine geradezu ideale Verbindung von „Salbgerät und Pinax“ dar, wie es Ernst Buschor einmal formuliert hat⁷¹. Sie bedeuteten jedoch auch einen vermehrten Aufwand bei der Herstellung und verlangten einen Töpfer mit Geschick. Dies war sicher einer der Gründe warum die Einsätze gegen 430 seltener wurden und schließlich verschwanden. Die Lekythos verlor ihre Funktion als Gefäß. Sie wurde ganz zum Pinax, zum Grabmonument, und konnte so in der Folgezeit auch in Stein umgesetzt die Grabstätte zieren.

Die Ornamente auf weißgrundigen Lekythen und die von einzelnen Lekythenmalern bevorzugten Ornamentkompositionen sind durch die Arbeit von Donna Carol Kurtz gut bekannt⁷². Das Schulterornament der Berliner Lekythos (Abb. 8–9) sucht man dort jedoch vergeblich. In der Regel enden die losen Ranken der Mittelpalmette nämlich in einer Volute (Typus I B), von der entweder noch eine Lotosblüte (Typus I) oder eine weitere Volute (Typus II B) ausgehen kann⁷³. Auf der Berliner Lekythos aber ranken sich aus der Volute sowohl eine Lotosblüte als auch eine zweite Volute. Und von den Ranken, die die Seitenpalmetten umschreiben, zweigt nochmals je eine Volute ab, an der ein großes in Umriß gegebenes Blatt

hängt. Wir haben hier also ein recht kunstvoll und aufwendig gestaltetes Schulterornament vor uns, dessen Wirkung aber dann wieder beeinträchtigt wird durch die große in das Schulterbild hineinreichende Grabstele, die die Mittelpalmette fast vollständig verdeckt.

Die typische Schulterverzierung rotfiguriger Lekythen der Hauptform vom ersten Viertel des 5. Jhs. v. Chr. bis zur Jahrhundertmitte besteht aus drei Palmetten, von denen die mittlere von zwei Lotosblüten flankiert wird⁷⁴. Sie erscheint auch bei jenen weißgrundigen Lekythen, die eine rotfigurig bemalte Schulter haben. Bei Malern, deren weißgrundige Lekythen sowohl ein rotfiguriges als auch ein weißgrundiges Schulterornament haben können, hat letzteres die gleiche Komposition aus Palmetten und Lotosblüten, wobei Teile des Ornaments in Umriß gegeben und mit roter Mattfarbe ausgefüllt oder vervollständigt wurden⁷⁵. Auch auf einigen frühen Lekythen des Sabouroffmalers und anderen zeitgleichen, nicht eindeutig zugeschriebenen Lekythen findet sich diese Kombination noch, allerdings jetzt mit schlankeren Blüten, meist in reiner Glanztonsilhouette⁷⁶. Für die weißgrundigen Lekythen des Achilleusmalers, gleich welcher Entstehungszeit, ist sie jedoch bis jetzt nicht nachweisbar, und auch bei seinen rotfigurig bemalten Lekythen bisher nur zweimal⁷⁷.

Der Achilleusmaler hat zwei charakteristische Arten der Schulterverzierung⁷⁸. In beiden Fällen besteht sie aus drei Palmetten, die in verschiedenen Varianten durch Ranken und Voluten miteinander verbunden sind. Typisch sind ferner kleine Blätter, die aus den Zwickeln wachsen, welche durch die Verzweigungen der Ranken gebildet werden; dazu kommen häufig noch eingestreute Punkte. Die wesentlichen Unterschiede zwischen beiden Verzierungsarten liegen in der Maltechnik und der Anzahl der Palmettenblätter. Auf den meisten seiner rotfigurigen Lekythen, aber auch auf der weißgrundigen Lekythos Berlin F 2443 (*Abb. 17*), sind die Ornamente mit schwarzem Glanzton gemalt, und die Palmetten haben eine Vielzahl von Blättern, die eng beieinanderstehen. Auf den meisten weißgrundigen Lekythen sind die Ornamente dagegen mit verdünntem Glanzton gelbbraun gemalt. Die Palmetten bestehen aus fünf schmalen gebogenen Blättern, zwischen denen dann weitere Blätter in roter Mattfarbe liegen können. Beim Schulterornament der neuen Berliner Lekythos erinnern die schlanke Form der fünf Palmettenblätter, die halbrunden Palmettenherzen und die kleinen Blätter in den Zwickeln durchaus an die Schulterornamentik der weißgrundigen Lekythen des Achilleusmalers, jedenfalls stärker als an die Ornamentik anderer zeitgleicher Maler⁷⁹. Die Anwendung der Reliefliointechnik beim Schulterornament der Berliner Lekythos spricht für eine Orientierung an der Schulterornamentik rotfiguriger Lekythen. Und da haben wir ja auch beim Achilleusmaler einen Beleg für die Kombination von Palmetten mit Lotosblüten. Rote Mattfarbe läßt sich auf der Schulter der Berliner Lekythos nicht mehr nachweisen, doch ist anzunehmen, daß zumindest die in Umriß gegebenen Blüten und Blätter analog zu bekannten Beispielen mit roter Mattfarbe ausgefüllt waren⁸⁰.

Es gibt noch einen weiteren Hinweis darauf, daß der Maler der Berliner Lekythos mit der Bemalung rotfiguriger Lekythen vertraut war: das Ornamentband unterhalb des Bildfeldes. Bei rotfigurigen Lekythen hat es den Zweck, das Bildfeld nach unten deutlich abzugrenzen und eine Standleiste für die Figuren zu bilden. Bei weißgrundigen Lekythen, wo die untere Bildfeldgrenze mit dem Ende der weißen Grundierung zusammenfällt, ist es nicht nötig, eher störend, und wurde daher häufig weggelassen, um schließlich nach der Jahrhundertmitte ganz aus der weißgrundigen Lekythenbemalung zu verschwinden, ebenso wie die rotfigurig bemalte Schulter und das Lotosblütenmotiv. Nur auf weißgrundigen Lekythen des Achilleusmalers kann man es noch in der Parthenonzeit gelegentlich entdecken (*Abb. 21–22*)⁸¹. Dies ist nicht überraschend, wenn man bedenkt, daß der gleiche Maler zur selben Zeit Lekythen auch rotfigurig bemalt



Abb. 19. Lekythos des Achilleusmalers,
Berlin 1983,1



Abb. 20. Lekythos des Thanatosmalers, London D 57

hat⁸². Der Achilleusmaler hat für die beiden Ornamentbänder gern unterschiedliche Mäander motive gewählt, oben meist eine regelmäßige Abfolge von zwei oder drei Mäander elementen, abwechselnd links- und rechtsläufig, getrennt durch ein stehendes oder liegendes Kreuz mit Punkten, unten einen einfachen, in der Regel fortlaufenden Schlüsselmäander⁸³. Ähnlich ist auch die Ornamentverteilung bei der Berliner Lekythos (Abb. 1-4). Das obere Band besteht ebenfalls größtenteils aus Mäandergliedern, die entweder an der oberen oder der unteren Begrenzungslinie festgemacht sind. Ihre Abfolge wird außer durch die Grabstele und den Helmbusch noch an zwei Stellen durch liegende Kreuze mit Punkten in den Zwischenräumen durchbrochen. Das obere Ornamentband besitzt also die gleichen Kompositionselemente wie viele Ornamentbänder des Achilleusmalers, nicht aber deren regelmäßige Abfolge. Der Schlüsselmäander im unteren Band wiederum hat eine andere Form als sonst beim Achilleusmaler, er ist zwar fortlaufend, aber in sich gebrochen. Dieses Mäandermotiv hat für die Umrahmung von Schaleninnenbildern eine lange Tradition⁸⁴, ist aber meines Wissens bisher weder für den Achilleusmaler noch sonst auf weißgrundigen Lekythen belegt. Doch auf einer rotfigurigen Lekythos des Providencemalers in New York ist es ebenfalls als unteres Ornamentband zu entdecken, bei einem Maler also, der wie der Achilleusmaler als Schüler des Berliner Malers gilt⁸⁵ und ebenso wie dieser weißgrundige Lekythen mit Deckweißbemalung verziert hat. Es ist somit anzunehmen, daß dieses besondere Ornament auch dem Achilleusmaler vertraut, zumindest in seiner Werkstatt in Gebrauch war.



Abb. 21. Lekythos des Achilleusmalers, Athen 1818

Die Mäanderbänder der Berliner Lekythos sind im Vergleich zu den Figuren und dem Ornament auf der Schulter erstaunlich schlampig gemalt. Ähnliche Qualitätsunterschiede zwischen Mäander- und Figurenzeichnung sind auf Lekythen des Achilleusmalers und anderer Maler häufiger zu beobachten⁸⁶. Sie zeigen, daß man auf Dekorteile, die für die Gesamtwirkung von untergeordneter Bedeutung waren, nicht so viel Sorgfalt verwandte, sie vielleicht sogar von einem noch ungeschickten Gehilfen ausführen ließ. Einem solchen Gehilfen möchte man auch gerne die Ausführung der umlaufenden Begrenzungslinien des oberen Ornamentbandes anlasten, die für unser heutiges Empfinden recht brutal die weiße Stele und den Helm des Kriegers überschneiden. Denn dadurch wird ja die monumentale Wirkung einer alles überragenden, den Blick auf sich ziehenden Stele und der räumliche Effekt eines vor dem Mäander stehenden, gleichsam aus dem Bild tretenden Kriegers wieder beeinträchtigt, um derentwillen der Künstler die Zerschneidung der Ornamentkomposition in Kauf genommen hatte. Jedoch lassen sich solche Begrenzungslinien, die ohne Rücksicht auf die Figurenzeichnung gezogen sind, auch auf vielen anderen weißgrundigen Lekythenbildern entdecken (*Abb. 12*). Dies scheint also den antiken Betrachter nicht wesentlich gestört zu haben. Bei rotfiguriger Bemalung wurden in ähnlichen Fällen diese Überschneidungen allerdings vermieden (*Abb. 25–26*).

Unter den frühklassischen Lekythen der Hauptform gibt es noch nicht viele, deren Bilder Grabmonumente zeigen. Doch wenn sie dargestellt sind, dann beherrschen sie das Bild. Es sind phantasievolle, meist mit Deckweiß gemalte und häufig bis auf die Schulter reichende Gebilde, bei denen eine schlanke Stele mit spitzem oder halbrundem Abschluß oder mit Palmettenbekrönung auf einem gewaltigen, aus



Abb. 22. Lekythos des Achilleusmalers, Athen 1818

mehreren Baugliedern zusammengesetzten Unterbau ruht, manchmal vor einem Tymbos im Hintergrund (*Abb. 11–12*)⁸⁷. Kaum eines dieser Monumente gleicht dem anderen. Diese Variationsbreite der Grabmal-darstellungen in der Frühklassik macht deutlich, daß es kein verbindliches Vorbild für die Maler gab. Das paßt zu der Tatsache, daß aus Athen für diese Zeit keine aufwendigen Grabmäler überliefert sind⁸⁸. In der Forschung wurde zwar immer wieder die Frage nach dem Vorbild für die Vasenmaler aufgeworfen und eine Reihe mehr oder weniger einleuchtender Vorschläge dazu gemacht⁸⁹, doch hat man dabei übersehen, daß diese Lekythenbilder ja gar keine realen Szenen wiedergeben, auch wenn einzelne realistische Züge, etwa die Darstellung der Totengaben, in ihnen enthalten sind. Sie zeigen nicht den Besuch trauernder Angehöriger am Grab, wie er sich tatsächlich abgespielt hat. Deshalb mußte auch die Form der Stele keine Entsprechung in der Realität haben, aber sie mußte als solche erkennbar sein⁹⁰. Die dargestellten Grabstelen waren zunächst einmal dazu bestimmt, den Sinn des Bildes und damit die Funktion des Gefäßes unmißverständlich klarzumachen. Natürlich konnte dies auch mit der Darstellung eines Tymbos erreicht werden, doch war dieser durch seine in die Breite gehende Form für das längliche Format eines großen Lekythenbildes wenig geeignet⁹¹. Die Stele war die beste bildliche Formulierung für ‚Grabstätte‘ und ein allgemein verständliches Symbol für den Tod. Darüber hinaus wird sie auch eine Ehrung für den Toten gewesen sein, der im Bild ein großes Grabmal wie seine Vorfahren erhielt, was in der Realität nicht oder nur in bescheidenem Umfang möglich war. Die Stelen entsprachen damit wohl auch einem allgemeinen Bedürfnis nach einer wieder aufwendigeren Grabausstattung. Die Anregungen zu ihrer Gestaltung mögen die Lekythenmaler von verschiedenen Seiten erhalten und entsprechend ihren dekorativen und inhaltlichen Vorstellungen im Bild umgesetzt haben: Dazu gehören die einfachen Grabpfeiler, die es nachweis-

lich in dieser Zeit gab⁹², die Staatsgräber, über deren Ausgestaltung wir allerdings im fraglichen Zeitraum nichts Genaues wissen⁹³, die außerattischen Grabmäler, die sicher zum Teil bekannt waren⁹⁴ und die noch erhalten gebliebenen Grabstelen der Archaik. Von diesen letzteren, so möchte man annehmen, hat sich – nach der Palmettenbekrönung und den Proportionen der Stele zu urteilen – auch der Maler der Berliner Lekythos anregen lassen. Dies liegt näher als eine Anregung durch ionische Grabstelen⁹⁵.

Nach der Jahrhundertmitte werden die Stelen auf den weißgrundigen Lekythen kleiner und einfacher. In der Regel bleiben sie im 3. Viertel des 5. Jhs. v. Chr. auf das Bildfeld beschränkt und überragen die Figuren kaum noch. Der Unterbau wird niedriger und besteht selten aus mehr als zwei oder drei meist flachen rechteckigen Blöcken. Die Stelen sind ein selbstverständlicher Teil des Lekythenbildes geworden, der in seiner Bedeutung nicht mehr besonders hervorgehoben werden mußte. Daß kein Teil der Bildkomposition mehr über den anderen hinausgehoben wurde, entsprach auch den allgemeinen Harmonisierungstendenzen, doch mögen hinter der Schrumpfung der Stelen mehr als nur ästhetische und inhaltliche Beweggründe stehen. Auf die Dauer wird es nicht opportun gewesen sein, etwas so stark zu betonen und herauszuheben, was es in Wirklichkeit in diesem Umfang gar nicht gab. Es fällt auf, daß zum Zeitpunkt des Wiedereinsetzens großer reliefgeschmückter Stelen in Athen um 430 auch die Grabstelen auf den Lekythenbildern wieder größer und voluminöser werden⁹⁶. Ihre trennende Funktion verlieren sie freilich in den neuen Dreifigurenbildern, in denen der oder die Tote zwischen den trauernden Angehörigen vor dem Grabmal sitzt⁹⁷.

Eine einfache rechteckige Platte ohne jeden ornamentalen Schmuck auf einem dreistufigen Unterbau ist das typische Grabmal des Sabouroffmalers⁹⁸. Diese einfache Pfeilerstele ist auch auf den Lekythen des Bosanquetmalers zu entdecken (*Abb. 14*), neben Stelen mit giebelförmiger Bekrönung, Verzierungen mit Ornamentbändern und sogar einmal mit einer Palmette auf Voluten im Giebfeld⁹⁹. Seine Stelen ragen teilweise noch in das Mäanderband, was bei den Stelen des Thanatosmalers, soweit sie mir bekannt sind, nicht mehr vorkommt. Auf dessen Lekythen kann man aber das ganze Spektrum möglicher Stelenformen finden: Pfeiler mit und ohne profilierter Leiste als oberem Abschluß (*Abb. 15*), Stelen mit bogen- oder giebelförmigem Abschluß und Palmettenbekrönung¹⁰⁰. Auf der Lekythos Athen 1822 entwächst die Palmette einem Blätterbüschel, einer Vorform des später so beliebten Akanthus. Dabei sind die Blattränder mit verdünntem Glanzton fein gestrichelt wie die Palmettenblätter der Berliner Lekythos. Doch von diesem Detail abgesehen sind die beiden Palmettenbekrönungen nicht zu vergleichen. Dies gilt auch für die breite etwas gedrückte Palmette auf Athen 1797, die auf zwei Paar nebeneinander liegender s-förmig verbundener Voluten ruht.

Im umfangreichen Lekythenwerk des Achilleusmalers nehmen Bilder mit Grabdarstellungen einen verhältnismäßig kleinen Teil ein¹⁰¹. Hierin unterscheidet er sich von seinen Kollegen. Er war, wie die Lekythos Athen 1818 (*Abb. 21–22*) zeigt, ein Meister der leisen Anspielung, der vorzugsweise aus Haltung und Blick seiner Gestalten die Bedeutung des Bildes erwachsen ließ, und er hat ganz offensichtlich bis an das Ende seines Wirkens Szenen im Frauengemach bevorzugt. Trotzdem hat auch der Achilleusmaler – aus welchem Grund auch immer – wie seine Kollegen eine Reihe von Grabstelenbildern gemalt und dabei eine besondere, ihm eigene Art der Grabschmückung gefunden. Doch zunächst zur Form seiner Stelen. Auch er hat variiert. Am häufigsten finden wir auf seinen Lekythen Stelen mit Giebeln, auf denen manchmal noch kleine Akrotere sitzen. Daneben gibt es den einfachen Pfeiler, den Pfeiler mit profilierter Leiste als oberem Abschluß (*Abb. 23*) und Stelen mit Palmettenbekrönungen¹⁰². Auch unter diesen gibt es wieder

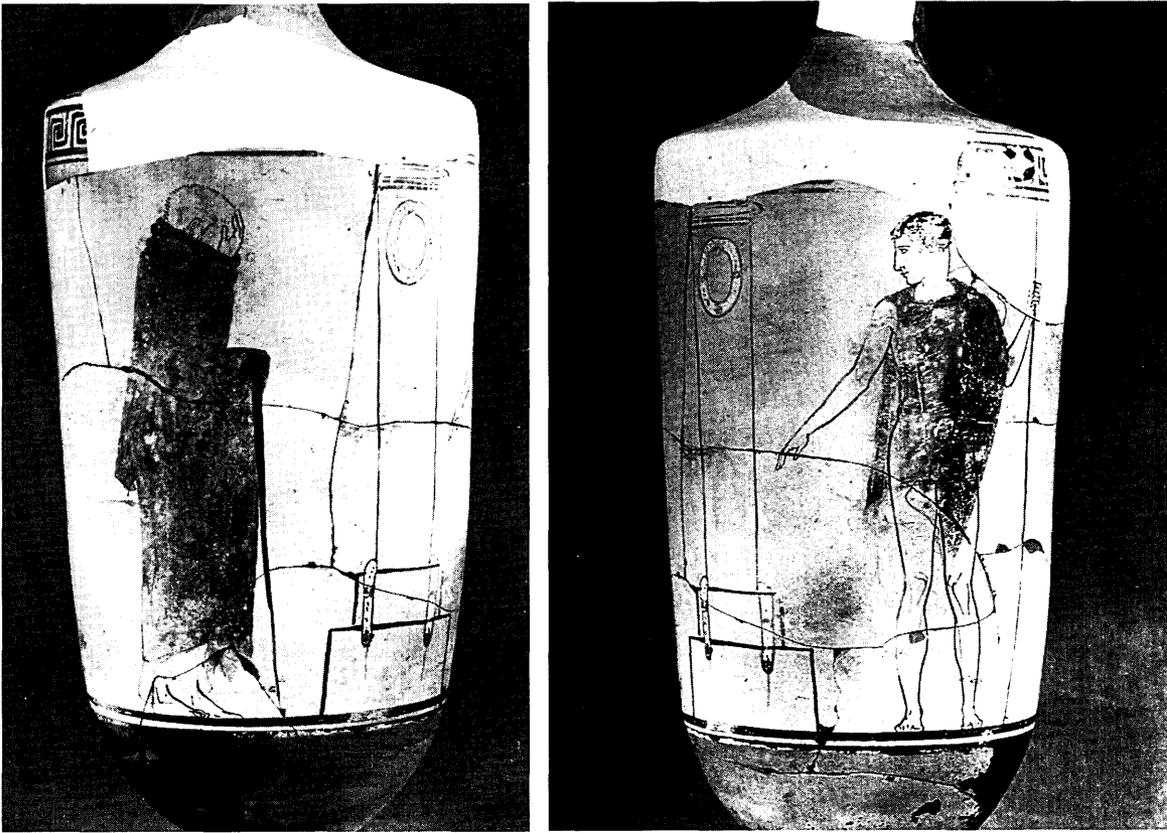


Abb. 23 24. Lekythos des Achilleusmalers, Athen, Akropolis 6473

verschiedene Formen¹⁰³. Am nächsten kommen der Bekrönung auf der Berliner Lekythos die Stelenbekrönungen auf den weißgrundigen Lekythen Athen 12745 und Athen, Sammlung Vlastos sowie auf der rotfigurigen Lekythos Athen 1923, bei denen sich jeweils eine Palmette über einer einfachen Doppelvolute erhebt¹⁰⁴. Zwar ist auf der Berliner Lekythos das Verhältnis von Palmette zu Voluten ein anderes und die Palmette vielblättriger und schlanker, doch gehört dieses Grabmal nach seiner Größe, der Deckweißbemalung und dem hohen Unterbau eindeutig in die Reihe der frühklassischen Grabmaldarstellungen, nächst verwandt den Grabmälern auf der Lekythos des Vouinimalers in New York (*Abb. 11*).

Es ist demnach früher entstanden als sämtliche Grabmaldarstellungen des Achilleusmalers, die wir bis jetzt kennen. Sein Aufbau mit den hohen, nahezu quadratischen Basisblöcken ist jedoch, wenn auch in reduzierter Form, bei den Grabmälern des Achilleusmalers wiederzuerkennen. Denn im Gegensatz zu den Grabmälern des Bosanquet-, des Thanatos- und des Sabouroffmalers, bei denen der Unterbau meist aus flachen breiten Blöcken besteht, die Stufen bilden, ruhen die Stelen des Achilleusmalers auch in klassischer Zeit auf ein oder zwei relativ hohen Blöcken, von denen meist einer annähernd quadratisches Format besitzt (*Abb. 23*).

Ein weiteres auffälliges Detail hat das Grabmal der Berliner Lekythos mit vielen Stelen des Achilleusmalers gemeinsam, nämlich die Art des Bindenschmucks. Eine in Umriß gegebene, gemusterte dicke Binde, die um den Stelenschaft oder einen Basisblock gelegt ist, ohne auf der Vorderseite verknotet zu sein, kombiniert mit einer ebensolchen, aber zu einem Kranz geformten Binde, die in der Mitte der Basis

oder an der Stele hängt, dies ist eine für den Achilleusmaler ganz typische Stelenschmückung (*Abb. 23*)¹⁰⁵. Ein sicheres Zuschreibungskriterium ist sie freilich nicht, wie die Lekythos des Thanatosmalers in der Sammlung Baker in New York mit der gleichen Art der Stelenschmückung belegt¹⁰⁶. Doch in diesem Fall weisen Gefäßform, sackförmiger Einsatz und Ornamentik auf eine Entstehung unter dem Einfluß des Achilleusmalers und in dessen Werkstatt hin. Nur die Lekythos des Achilleusmalers im Akropolismuseum (*Abb. 23–24*) zeigt wie die Berliner Lekythos die Verwendung von Deckweiß für die Binden am Grab. Mit Deckweiß gemalte Binden sind Elemente der frühklassischen Lekythenmalerei und als solche häufig auf den frühklassischen Frauengemachbildern des Achilleus-, des Timokratesmalers und verwandter Meister zu beobachten, wo sie meist aus den breiten Körben der Frauen hängen, die sich zum Grabgang rüsten¹⁰⁷. Daher ist anzunehmen, daß die beiden Lekythen in Berlin und im Akropolismuseum am Beginn jener Reihe von Lekythen mit der oben beschriebenen Grabschmückung stehen. Und dies deutet auf den Achilleusmaler selbst als Schöpfer der Berliner Lekythos, will man nicht annehmen, er hätte seine typische Art der Grabschmückung von einem uns unbekanntem Maler übernommen.

Die Zuschreibung der bereits mehrfach erwähnten Lekythos im Akropolismuseum (*Abb. 23–24*) an den Achilleusmaler kann nach der Figur des Jünglings rechts neben der Stele als gesichert gelten. In der Körperhaltung, dem Stand mit beiden Füßen in Frontalansicht, dem ausgestreckten rechten Arm, in der Wiedergabe der rechten Hand mit dem charakteristischen Doppelbogen zwischen Daumen und Zeigefinger, in der Zeichnung des relativ kleinen Kopfes mit der leicht gebogenen Nackenlinie und dem Profil mit den etwas aufgeworfenen Lippen ist der Jüngling vor allem den Gestalten jener Schaffensperiode des Malers verwandt, die mit den Lieblingsnamen Hygiainon und Axiopeithes verbunden ist¹⁰⁸. Auffälliger und im Hinblick auf die Berliner Lekythos interessanter ist die zweite Figur auf der Lekythos, denn bei ihr hat der Maler zu einem für seine sonst mehr indirekte Darstellungsweise ungewöhnlich starken Ausdruck der Trauer, ja Verzweiflung, gefunden. Entfernt erinnert die in ein Himation gehüllte Gestalt an den Vater auf der Berliner Lekythos, denn wie dieser hält sie in einer Hand einen Stock, während die andere vor das Gesicht geschlagen ist, doch so, daß die Hand zusammen mit dem hochgezogenen Himation das Gesicht vollständig verdeckt. Und dies ist ein für die Aussage des Bildes wichtiger Unterschied. Denn so ausdrucksstark die Gebärde auf der Akropolislekythos an sich ist, durch die Gesichtslosigkeit bekommt die Trauer etwas Namenloses, Unpersönliches. Nicht individuelle Trauer, sondern Trauer schlechthin wurde hier versucht wiederzugeben.

Dieses Bild ist aber ein Beleg dafür, daß der Achilleusmaler in seiner das Todesereignis verklärenden Darstellungsweise nicht so einseitig war, wie man nach der Masse seiner Bilder glauben möchte. Während in vielen seiner Bilder Tote und Lebende aufeinander zuzugehen scheinen, sich begrüßen¹⁰⁹, die über den Tod reichende innere Verbindung zum Ausdruck kommt, sind hier die Personen isoliert; die Sphären sind strikt getrennt, auch jene Beziehung ist nicht mehr spürbar, die auf der Berliner Lekythos durch den Blickkontakt noch gewahrt wird. In dieser Isolierung geht das Bild der Akropolislekythos über die Darstellung auf der Berliner Lekythos hinaus und ist darin eher mit dem bereits besprochenen Lekythenbild des Thanatosmalers in Athen zu vergleichen (*Abb. 15–16*)¹¹⁰.

Was die Detailzeichnung betrifft, so kann man zwischen dem Vater der Berliner Lekythos (*Abb. 2. 19*) und der trauernden Gestalt auf der Akropolislekythos keine Gemeinsamkeiten feststellen, gleich ob man nun Hand, Ohr, Füße oder Umrisse des Mantels betrachtet. Anders verhält es sich mit dem Jüngling und dem Krieger. Der Körper des Jünglings ist zwar zu großen Teilen von einer Chlamys bedeckt, aber die Zeichnung der Beine, der Knie und Füße ist ganz ähnlich wie beim Krieger (*Abb. 3*).



Abb. 25. Stamnos des Achilleusmalers, London E 448 Abb. 26. Lekythos des Achilleusmalers, Louvre G 444

Durch den ausgestreckten rechten Arm und die lockere Art, mit der die Finger der linken Hand die Lanze halten, so daß Daumen und Zeigefinger nicht mehr wie beim Krieger übereinanderliegen, wirkt die Figur des Jünglings insgesamt weniger statuarisch, lebendig-bewegter. Nächste Beispiele finden sich dafür bei den Jünglingen auf den Lekythen London D 54 und D 55¹¹¹. Das Bild der Akropolislekythos steht am Anfang der bisher bekannten Grabstelenbilder des Achilleusmalers, mit denen es in stilistischer und motivischer Hinsicht vieles gemeinsam hat, von denen es sich aber durch die trauernde Gestalt unterscheidet¹¹². Doch könnte das Bild der Akropolislekythos aber eine Brücke sein zwischen diesen und dem noch älteren Bild der Berliner Lekythos; die divergierende Detailzeichnung muß kein Gegenbeweis sein. Sie ließe sich chronologisch erklären, könnte aber auch ein Zeugnis der Variationsbreite in der Formgebung des Künstlers sein. Denn gerade die Akropolislekythos zeigt, wie unterschiedlich der Maler auf einem Gefäß die Ohren seiner Figuren zeichnen konnte.

Das Bild des Vaters auf der Berliner Lekythos (*Abb. 19*) stellt etwas Einzigartiges in der attischen Vasenmalerei dar. Es ist gleich weit entfernt von jenen in die Karikatur abgleitenden Darstellungen alter Männer mit ihren fast zur Fratze verzerrten Gesichtern, wie sie vor allem in Bildern des Strengen Stils und der Frühklassik auftauchen¹¹³, und jenen idealisierten weißhaarigen Greisenköpfen der Parthenonzeit, die etwa der Kleophonmaler gezeichnet hat¹¹⁴. Aus dem Typus des häßlichen alten Mannes wurde durch die Gestaltungskraft eines bedeutenden Künstlers das sprechende Anlitz eines leidenden Menschen, das in seiner unmittelbaren Menschlichkeit auch den modernen Betrachter berührt. Wirft man nun einen aufmerksamen Blick auf die Gesichter auch jüngerer Männer in den Bildern des Achilleusmalers, so wird man einige Beispiele darunter finden, bei denen den wohlgeformten Gesichtern durch dezente Faltenzeichnung ein charaktvoller Ausdruck verliehen ist (*Abb. 22. 31*)¹¹⁵. Hier spürt man auch in den hochklassischen Werken des Malers die frühklassischen Wurzeln seiner Kunst, die nicht nur „durch die Sonne der Parthenonzeit reifte“¹¹⁶, sondern auch durch das „Ethos“ bestimmt wurde, das die Gestalten des großen Malers Polygnot prägte¹¹⁷. Von daher ist die Möglichkeit gegeben, auch den trauernden Vater auf der Berliner Lekythos als eine Schöpfung des Achilleusmalers zu verstehen.

Letzte Zweifel an der Urheberschaft des Achilleusmalers kann die Analyse der Kriegerfigur zerstreuen. Motivisch eng verwandt ist vor allem der Krieger in der Abschiedsszene auf dem rotfigurigen Stamnos London E 448 (*Abb. 25*)¹¹⁸, ähnlich sind auch die Krieger auf den rotfigurigen Gefäßen Louvre G 444 (*Abb. 26*) und New York 17.230.13¹¹⁹. In allen drei Fällen hat der Helm die genau gleiche Form wie



Abb. 27. Bauchamphora des Achilleusmalers, Vatikan 16571

auf der Berliner Lekythos. Überall ragt er in das Mäanderband hinein, quillt lockiges Haupt- und Barthaar unter ihm hervor und lassen die großen Wangenklappen den gleichen Gesichtsausschnitt frei¹²⁰. Auf dem Stamnos in London hängt in gleicher Weise das Schwert an der linken Hüfte des Kriegers und der Schild in der linken Hand ist ebenso leicht nach außen gedreht, so daß das Innere sichtbar wird. Die Haltung ist bei allen Beispielen ähnlich, nur daß bei den rotfigurigen Bildern anders als bei der Berliner Lekythos das Standbein in Frontal- und das Spielbein in Profilansicht gezeigt ist. Das Standmotiv des Berliner Kriegers finden wir jedoch noch in anderen Werken des Malers wieder, allen voran beim Achilleus auf der namengebenden Amphora im Vatikan (*Abb. 27*)¹²¹, dann auf einigen weißgrundigen Lekythen¹²². Die Zeichnung der Waden, der Kniescheibe und -muskeln ist nahezu identisch. Bei der Zeichnung der Füße gibt es Unterschiede, die jedoch mehr im Detailreichtum liegen. So sind nur beim Achilleus sämtliche Zehennägel angegeben. In der Sorgfalt der Detailzeichnung steht die Berliner Lekythos zwischen der Vatikanamphora und den genannten Lekythen. Die Krieger der rotfigurigen Bilder tragen alle einen Panzer, dadurch fehlt zum Vergleich die Binnenzeichnung des Rumpfes. Auch sind die Proportionen der Körper durch die

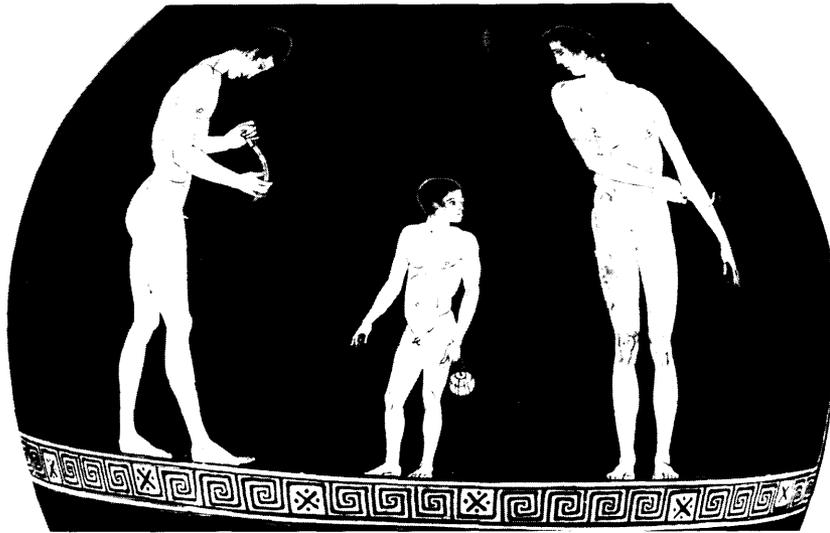


Abb. 28. Choenkanne des Achilleusmalers, Basel BS 485

schweren starren Panzer verändert, lassen sie massiger und breiter erscheinen. Aktfiguren sind im Werk des Achilleusmalers nicht häufig. Bei den Beispielen auf weißgrundigen Lekythen, einem Krieger in einem häuslichen Abschiedsbild in London (*Abb. 31*)¹²³ und zwei Jünglingen auf Bildern mit Grabszenen in Oxford und Athen¹²⁴, muß man nicht nur die etwas andere Maltechnik – Zeichnung mit verdünntem Glanzton bzw. roter Mattfarbe – berücksichtigen, die zu einer insgesamt fließenderen und freieren Formgebung führte, sie gehören auch nach der mehr lässigen Haltung und den stärker verschliffenen Einzelformen einer etwas späteren Stilstufe an als der Krieger der Berliner Lekythos. Ähnliches war schon bei den Aktfiguren des Thanatosmalers zu beobachten gewesen (*Abb. 13*)¹²⁵.

Doch ist es wiederum ein rotfiguriges Werk des Achilleusmalers, das die nächste Parallele für die Rumpfzeichnung des Kriegers (*Abb. 29*) bietet. Auf einer Choenkanne in Basel (*Abb. 28*)¹²⁶ sehen wir bei dem in Vorderansicht gezeigten Palästriten einen ebenso schlanken, aber doch athletisch gebauten Körper mit kräftig ausgebildeten Schultern, stark abgesetzter Leistenpartie und scharf gegeneinander gesetzten Einzelformen. In der Zeichnung sehr ähnlich sind die Schlüsselbeine, deren Linien nicht spitzwinklig, sondern in einer Mulde, der Jochgrube, zusammenfließen, von der die beiden Halsstränge ausgehen. Ferner sind die Schultermuskeln zu vergleichen, die großen Bögen der Brustmuskeln, die Brustbeinlinie, die nicht bis zur Jochgrube hochgeführt ist, dann die als kleine Kreise gegebenen Brustwarzen, die dreieckige Form des Rippenbogens und die gebrochene Kontur der Bauchmuskulatur, wobei die seitlichen Begrenzungslinien nicht bis zur Leistenlinie reichen. Die einzelnen Rippen sind an den Flanken nicht oder nur schwach angedeutet¹²⁷, und auf der Vorderseite der Brust fehlen die zwei, drei markanten, die Brustbeinlinie schneidenden Querstriche, mit denen vor allem Maler der Frühklassik die Rippen auf der Vorderseite andeuteten¹²⁸. Beim Krieger sind die beiden geschwungenen Linien zwischen Schultermuskeln und Brustbein, die unterhalb der Schlüsselbeine und zu diesen fast parallel verlaufen, wohl als obere Begrenzung der Brustmuskeln zu verstehen¹²⁹. Aus den Zwickeln, die diese Linien beim Zusammentreffen mit den Begrenzungslinien der Schultermuskeln bilden, kommen kurze fächerförmig angeordnete Linien, die eigenartig wirken. Sie sind jedoch auch am linken Bein knapp oberhalb des Knöchels am Übergang zum Fuß zu beobachten, wo sie sicher Sehnenstränge bezeichnen.

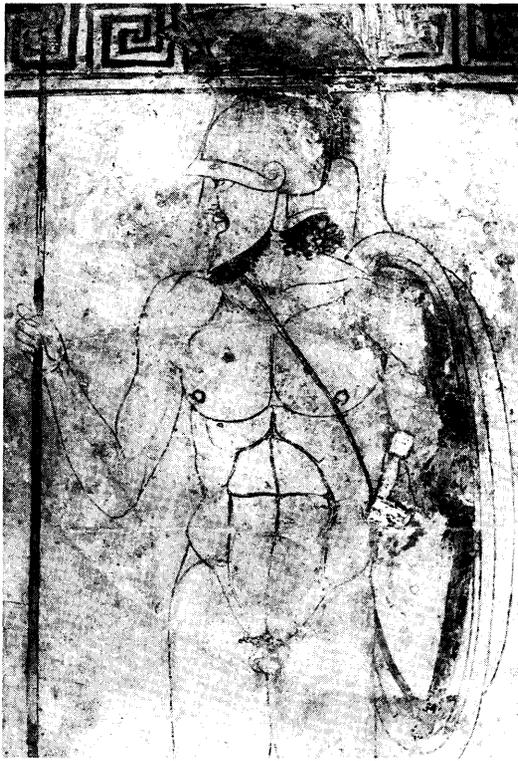


Abb. 29. Lekythos des Achilleusmalers,
Berlin 1983,1



Abb. 30. Panathenäische Amphora des Achilleus-
malers, Bologna Pell. 11

Wie gleichbleibend unabhängig von der Technik die Körperzeichnung in ihren wesentlichen Zügen beim Achilleusmaler ist, mag das schwarzfigurige Bild einer panathenäischen Amphora in Bologna zeigen (*Abb. 30*)¹³⁰. Nur die Kontur verändert sich leicht durch die Technik. Sie ist bei der Umrißzeichnung des Kriegers strenger als beim schwarz- oder rotfigurigen Silhouettenbild, wo die Außenkonturen nicht in harten Linien gegeben sind. Darüber hinaus wird die Basler Kanne nach der lockeren Bewegtheit der Figuren und den kleinen aufgelösten Haarlöckchen, die Gesicht und Nacken umschmeicheln, etwas später als die Berliner Lekythos entstanden sein.

Die Nacktheit des Kriegers auf der Berliner Lekythos, seine statuengleiche Haltung und die langen Haarlocken sind Ausdruck einer Heroisierung des Toten, die für die attische Sepulkralkunst des 5. Jhs. v. Chr. ungewöhnlich ist¹³¹. Nur in dem Londoner Abschiedsbild (*Abb. 31*) hat der Achilleusmaler den Krieger ebenfalls ganz nackt gezeichnet, auf allen anderen Lekythen erscheinen seine Krieger mit einem dünnen Chiton bekleidet¹³². Beim Londoner Bild gibt die Nacktheit den einzigen konkreten Hinweis auf die sepulkrale Bedeutung des Bildes; der Sinn des Berliner Bildes würde sich auch ohne sie erschließen. Die nackten Jünglinge auf den Lekythen des Bosanquet- und des Thanatosmalers sind entweder durch eine Strigilis als Athleten gekennzeichnet¹³³, oder ihre Nacktheit ist heruntergespielt durch die Hinzufügung eines Mäntelchens über dem Arm oder im Rücken (*Abb. 13. 14*)¹³⁴. Während wir auf den Lekythenbildern der folgenden Malergeneration dann keine Aktfiguren mehr finden, tauchen sie gegen Ende des Jahrhunderts auf Lekythen der Gruppe R wieder auf¹³⁵, aber auch da in Verbindung mit einem Mäntelchen wie auf den Bildern des Thanatosmalers.

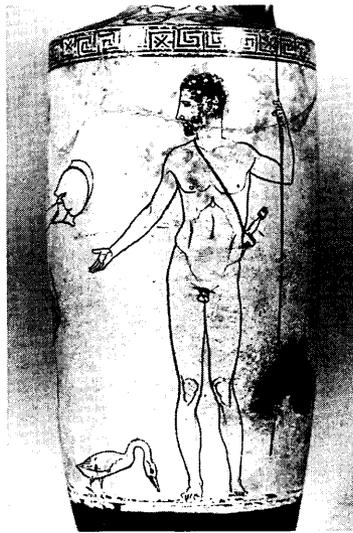


Abb. 31. Lekythos des Achilleusmalers, London D 51

Die neue Lekythos des Achilleusmalers scheint nach allem was bisher bekannt ist, das früheste Beispiel für ein Lekythenbild zu sein, in dem unmißverständlich der Tote selbst am Grab dargestellt ist. Sie ist ferner im Bereich der weißgrundigen Lekythenmalerei der früheste Beleg für die Darstellung einer Aktfigur im Kontrapost und einer Klagegebärde eines Mannes. Bei der auffälligen Größe des Gefäßes von fast einem halben Meter und der sorgfältigen Ausführung der Zeichnung kann dies kein Zufall sein. Im Laufe der Untersuchung wurde immer wieder sichtbar, wie sehr sich der Künstler bei der Bemalung an rotfigurigen Vasenbildern orientiert hat, eben weil er sich auf Neuland begab, weg von dem traditionellen Sujet zweier Frauen im häuslichen Bereich und hin zu einer völligen Neugestaltung des Lekythenbildes mit einem veränderten Sinngehalt. Gleichzeitig wird in der gesammelten Ruhe der nackten Kriegergestalt¹³⁶ und dem charaktervollen Leidensgesicht des Vaters der Einfluß der großen Malerei, insbesondere Polygnots, spürbar.

Es ist zu vermuten, daß der Entstehung des neuen Lekythenbildes ein bestimmter Anlaß zugrunde lag, und daß es im Kerameikos Aufsehen erregt hat. Es ist dann aber die Frage zu stellen, warum blieb dieses neue und so eindrucksvolle Lekythenbild vereinzelt? Warum bestehen die Nachklänge, die in den Werken einiger Maler, besonders des Thanatosmalers, weniger des Achilleusmalers selbst, zu beobachten sind, nur in der Übernahme einzelner Motive – entweder der Aktfigur in modifizierter Form oder der Klagegebärde –, und betreffen nicht das gesamte Bild? Eine Erklärung mag in der Dialektik des Bildes liegen: einerseits eine deutliche Heroisierung des Toten, andererseits die ganz menschliche Klage des Vaters, den Ruhm und Verklärung des Sohnes nicht über den Verlust trösten können. Dies erweckt den Eindruck, als sei hier einer ganz persönlichen Empfindung Ausdruck gegeben, die der offiziellen Auffassung vom Tod des Kriegers als dem schönsten Opfer für den Staat widersprach¹³⁷. Der Achilleusmaler jedenfalls kehrte danach wieder zu weniger brisanten und mehr allgemeingültigen Bildern zurück.

Die Zuschreibung der Lekythos an den Achilleusmaler verändert das Bild etwas, das in der Forschung seit langem von der künstlerischen Entwicklung dieses Malers besteht. Er scheint nicht ganz jener langsam sich entwickelnde, konservative Künstler gewesen zu sein, für den er gehalten wird¹³⁸, der mehr

durch souveräne und zugleich sensible Strichführung, durch den Adel und die Würde seiner Gestalten und die Allgemeingültigkeit seiner verinnerlichten Darstellungen als durch kühne Neuerungen oder leidenschaftlich bewegten Ausdruck die Lekythenmalerei seiner Zeit beeinflusst hat. Auch der Begriff der ‚Akme‘ sollte neu überdacht werden. Das hier veröffentlichte Lekythenbild zeigt, daß wir die Entwicklung des Malers nicht als einfache Kurve mit einer ‚Akme‘ um 440 auffassen dürfen¹³⁹. Gleich ob man die Kriegerlekythos in Athen (*Abb. 21–22*), die Musenlekythos in München¹⁴⁰ oder die neue Berliner Lekythos betrachtet, – so verschieden die Bilder in ihrem Ausdrucksgehalt sind, in der Prägnanz der Zeichnung, der formalen und inhaltlichen Gestaltung, der Tiefe der Empfindung aber sind sie alle drei Meisterwerke. Welchem man den Vorzug gibt, kann letztlich nur eine subjektive Entscheidung sein.

Abkürzungen

ABV	J. D. Beazley, <i>Attic Black-Figure Vase-Painters</i> (1956).	Para.	J. D. Beazley, <i>Paralipomena. Additions to Attic Black-Figure Vase-Painters and to Attic Red-Figure Vase-Painters</i> (Second edition) (1971).
Add.	L. Burn – R. Glynn, <i>Beazley Addenda. Additional References to ABV, ARV² & Paralipomena</i> (1982).	Riezler,	W. Riezler, <i>Weißgrundige attische Lekythen nach Adolf Furtwänglers Auswahl</i> (1914).
ARV ²	J. D. Beazley, <i>Attic Red-Figure Vase-Painters. Second edition</i> (1963).	Lekythen	
Buschor, ALP	E. Buschor, <i>Attische Lekythen der Parthenonzeit</i> , <i>MüJb II</i> , 1925.	Simon, Vasen	E. Simon, <i>Die griechischen Vasen. Aufnahmen von Max und Albert Hirmer</i> (1976).
Buschor, Vasen	E. Buschor, <i>Griechische Vasen</i> (1940. Neuausgabe 1969).	Stupperich,	R. Stupperich, <i>Staatsbegräbnis und Privatgrabmal im klassischen Athen</i> (1977).
Felten, Thanatosmaler	F. Felten, <i>Thanatos- und Kleophonmaler. Weißgrundige u. rotfigurige Vasenmalerei d. Parthenonzeit</i> (1971).	Wehgartner,	I. Wehgartner, <i>Attisch weißgrundige Keramik – Maltechniken, Werkstätten, Formen, Verwendung</i> (1983).
Kurtz, AWL	D. C. Kurtz, <i>Athenian White Lekythoi – Patterns and Painters</i> (1975).	AWK	
MuM	<i>Münzen und Medaillen AG</i> , Basel.	LIMC	<i>Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae</i> , Bd. 1 ff. (1981 ff.).

Zeitschriften wurden mit den Sigeln der Archäologischen Bibliographie 1983 abgekürzt.

¹ Inv. 1983, 1.

Für die Publikationserlaubnis danke ich sehr herzlich dem Direktor des Antikenmuseums Professor Dr. Wolf-Dieter Heilmeyer.

Die Aufnahmen fertigte Ingrid Geske, die Zeichnungen Marina Heilmeyer an. Beiden sei an dieser Stelle für die geduldige Zusammenarbeit gedankt, ebenso Antje Krug für die Mühen der redaktionellen Betreuung.

Für Hinweise, Beschaffung von Photographien und die Erlaubnis, diese zu publizieren, habe ich ferner folgenden Kollegen, Museen und Institutionen zu danken:

L. Berge, Chicago. Museum of Fine Arts, Boston. M. S. Brouskari, Athen. J. R. Guy, Princeton. W.-D. Heilmeyer, Berlin. G. Kopcke, New York. A. R. Mandrioli und dem Museo Civico Archeol., Bologna. J. R. Mertens und dem Metropolitan Museum of Art, New York. A. Pasquier und dem Musée du Louvre, Paris. G. Platz, Berlin. Th. Schäfer und dem Deutschen Archäolog. Institut Athen. M. Schmidt und dem Antikenmuseum Basel. E. Simon, Würzburg. D. Williams und dem British Museum, London.

² Einzelmaße: H. Fuß 2,1 cm. H. Ringwulst 0,5 cm. H. Wandung ohne Schulter 29,7 cm. H. Wandung mit Schulter 34,3 cm. H. Hals 4,7 cm. H. Mündung 4,4 cm. H. Einsatz 9,4 cm. Dm. Fuß (oben) 10,0 cm. Dm. Ringwulst 5,3 cm. Größter Dm. der Wandung 15,0 cm. Dm. Schulteransatz 14,5 cm. Dm. Mündung (oben) 8,2 cm.

Die Lekythos wurde vor dem Ankauf restauriert. Nach dem Bericht des Restaurators waren die Scherben unterschiedlich in der Farbe, z. T. grau durch Brandeinwirkung. Einige Scherben wurden neu oxydierend gebrannt, um eine Farbangleichung an die angrenzenden Scherben zu erreichen. Fehlstellen und Brüche wurden ausgefüllt und farblich der Umgebung angeglichen. An einigen wenigen Stellen wurde die Bemalung ergänzt: an der Lanze ungefähr in Höhe des Ellbogens, je ein kurzes Stück an den inneren Konturlinien der beiden Oberschenkel des Kriegers, an einem Mäanderglied unterhalb der rechten Ferse des Kriegers und an einem Glied im oberen Mäander rechts neben dem Helm; die Ergänzungen im Schulterornament sind auf der Zeichnung *Abb. 8* gepunktet wiedergegeben. Der Einsatz wurde herausnehmbar präpariert, was durch einen bereits bestehenden Bruch an der Ansatzstelle des Einsatzes möglich wurde. Ein Thermolumineszenz-Test wurde bei mehreren Scherben durchgeführt.

³ Zu den Ausnahmen s. Wehgartner, AWK 208 Anm. 19.

⁴ Beim Krieger Vorzeichnung am linken Bein; ferner Vorzeichnung an der Lanze und am unteren Basisblock.

⁵ Zur Verwendung unbeständiger Mattfarben in der Lekythenbemalung der Frühklassik: Wehgartner, AWK 21 ff.

⁶ S. o. Anm. 2 zum Erhaltungszustand vor der Restaurierung.

⁷ z. B. auf der Lekythos des Panmalers in Leningrad (s. u. Anm. 14), wo die Konturzeichnung der mit Deckweiß bemalten Teile des Bildes mit verdünntem Glanzton, die übrige Zeichnung mit Relieflinien ausgeführt ist, ebenso bei der Lekythos Athen 13701, s. u. Anm. 26.

⁸ Wehgartner, AWK 19. Weißgrundiges Beispiel: Pyxis des Penthesileamalers in New York (ARV² 890,173; Add. 148; Wehgartner, AWK 141 Nr. 16; beste Abbildung bei F. Chamoux, *Arte Greca* [1966] Abb. 39).

Rotfiguriges Beispiel: Kelchkrater des Niobidenmalers (ARV² 601,22; Add. 130; Simon, *Vasen* Taf. 191–193).

⁹ Frühestes Beispiel scheint bis jetzt eine dem Maler Psias zugeschriebene Lekythos in Paris, Slg. Jameson zu sein (ABV 293, 11; Add. 38; Wehgartner, AWK 8 mit Anm. 58).

¹⁰ Wehgartner, AWK 8; zu den weißgrundig-schwarzfigurigen Lekythen: C. H. E. Haspels, *Attic Black-Figured Lekythoi* (1936) passim; J. R. Mertens, *Attic White-ground – Its Development on Shapes Other than Lekythoi* (1977) 195 ff., dort auch S. 205 ff. zu frühen weißgrundigen Lekythen mit Umrißzeichnung; s. a. Kurtz, *AWL* passim.

¹¹ Wehgartner, AWK 20. Zum Desinteresse der meisten frührotfigurigen Maler an weißgrundiger Umrißzeichnung und zum Problem der optischen Wirksamkeit reiner Umrißzeichnung: Wehgartner, AWK 11 f.

¹² Wehgartner, AWK 14 mit Anm. 46. Weißgrundiges Beispiel: Duris-Lekythos in Cleveland (ARV² 446,266 bis; Add. 118; CVA Cleveland Taf. 32–35,1).

¹³ Wehgartner, AWK 12 f.

¹⁴ Leningrad, Ermitage 2363 (ARV² 557,121; Add. 127; Wehgartner, AWK 20 f.).

¹⁵ Zu Entwicklung, Charakteristika und Dauer der frühklassischen Lekythenbemalung mit Deckweiß: Wehgartner, AWK 20 ff. Lekythen der Nebenform wurden in der Regel auch in der Frühklassik nur mit reiner Umrißzeichnung verziert, etwa die meisten Lekythen aus der Werkstatt des Tymbomalers: ARV² 753 ff.; Add. 140; Kurtz, *AWL* 82 f.; F. Felten, *AM* 91, 1976, 78 ff.

¹⁶ Wehgartner, AWK 14 f.

¹⁷ Wehgartner, AWK 26 mit Anm. 55.

¹⁸ Zur Entwicklung der Lekythenbemalung nach dem Verzicht auf Deckweiß ausführlicher: Wehgartner, AWK 26 ff.

¹⁹ Wehgartner, AWK 27 f.

²⁰ Auf der frühklassischen Lekythos des Achilleusmalers Athen 12441 (ARV² 996,141) ist der ganze Schild mit Deckweiß wiedergegeben, auf der Lekythos des Vouimalers in Basel (Kä 416, ARV² 744,3; Para. 413) sind Schild und Helmschwarz, Wangenklappen und Schildrand rot und der Helmbusch weiß gegeben, auf einer Lekythos in Metapont (Inv. 8239, NSc 1966,192 Nr. 6 Taf. 15,2), die möglicherweise vom gleichen Maler stammt, der Schild ebenfalls schwarz und der Rand weiß. Einen Helm mit Deckweiß gemalt hat der Krieger auf einer Lekythos in Japan, s. E. Simon, *The Kurashiki Ninagawa Museum* (1982) Nr. 38, während auf der Lekythos des Malers von Athen 1826 in Neapel (ARV² 746,5) nur der Helmbusch weiß gemalt ist.

²¹ ARV² 995,118–145; Add. 152; dazu: Melbourne, National Gallery of Victoria D 93/1971 (A. D. Trendall, *Greek Vases in the National Gallery of Victoria* [1978] Taf. 8a).

²² Timokratesmaler: Oxford 267 (ARV² 743,3: Frau und Jüngling). Bern 23316 (ARV² 743,8: Kriegers Abschied; Fragment, vom Krieger sind nur noch Teile des Schildes und ein Stück seines Chitons zu sehen). Vouimaler: New York 35.11.5 (ARV² 744,1; Add. 139; hier *Abb. 11*). Maler von Athen 1826: London 1928.2–13.1 (ARV² 746,4; Add. 139; hier *Abb. 12*). Neapel Stg. 122 (ARV² 746,5: Krieger und alter Mann). Ehem. Philadelphia, Kunsthandel (ARV² 746,8 bis: Mann und Frau). Palermo (ARV² 746,9).

- Athen 1825 (ARV² 746,11: Frau und Jüngling am Grab). Basel, Kunsthandel (ARV² 747,22 bis: Jüngling und Frau am Grab). Slg. Bareiss 105 (ARV² 747,5 bis; Para. 413: Jüngling und Mädchen am Grab). Auf der Lekythos Berlin, Pergamonmuseum F 2444 (ARV² 746,14: Kriegers Abschied) ist bereits auf die Verwendung von Deckweiß verzichtet.
- ²³ S. Wehgartner, AWK 25.
- ²⁴ S. o. Anm. 22.
- ²⁵ Dies gilt auch für einige nicht zugeschriebene Lekythen mit ähnlicher Bemalung: Boston 1970.428 und Paris CA 1640 (Kurtz, AWL Taf. 20, 1–2) und Athen 13701 (ARV² 748,3 oben; Add. 139).
- ²⁶ Wie auf der von Beazley nicht zugeschriebenen Lekythos Athen 13701 (s. o. Anm. 25) mit dem Bild eines bärtigen Mannes und eines Jünglings an einem weiß gemalten Grabpfeiler mit roten Tönen. In der feinen Zeichnung – die Körperkonturen mit Relieflinien, die Gewandkonturen mit verdünntem Glanzton – kommt es der Berliner Lekythos nahe, nicht jedoch in der abgeklärten, verinnerlichten Stimmung und der Selbstversunkenheit der Gestalten. Die Form der Lekythos, einschließlich der Position des Luftloches unter dem Bildfeld im schwarzen Teil der Wandung, sowie die Art der Ornamentierung verraten die Herkunft aus der Werkstatt des Achilleusmalers (s. u. S. 22). Aber die Profilzeichnung der Gesichter und der ganz andere Duktus der Linien machen deutlich, daß es sich nicht um ein eigenhändiges Werk dieses Malers handelt, sondern nur unter seinem Einfluß entstanden ist.
- ²⁷ Neapel Stg. 122 (ARV² 746,5).
- ²⁸ Bosanquetmaler: Athen 1932 (ARV² 1227,2). New York 23.160.39 (ARV² 1227,4; Add. 174; hier *Abb. 14*). Athen, Kanellopoulos 49 (ARV² 1227,6). Zum Maler s. Kurtz, AWL 37 f.; Felten, Thanatosmaler 19 ff. und passim. Thanatosmaler: Athen, Agora P 10369 (ARV² 1228,2). Athen 1822 (ARV² 1229,22; Add. 174). Boston 00.359 (ARV² 1229,23; Add. 174; hier *Abb. 13*). Zum Maler s. Kurtz, AWL 38 ff.; Felten, Thanatosmaler. Die gleiche Haltung, aber bekleidet, zeigen der Jüngling auf Athen 1935 (ARV² 1227,1; Add. 174: Bosanquetmaler) und der Krieger auf Oxford 1945.25 (ARV² 1228,3; Add. 174: Thanatosmaler).
- ²⁹ Athen, Agora P 10369 (s. o. Anm. 28). Basel 1958. 170 (ARV² 1230,32; Add. 174). Stockholm G 2108 (ARV² 1230,39; Add. 174). Berlin, Pergamonmuseum V. I. 3964 (ARV² 1230,42). New Orleans, Privatbesitz (ARV² 1230,46; H. A. Shapiro, *Art, Myth and Culture, Greek Vases from Southern Collections* [1982] Nr. 42). Zu den rituellen Klagegesten der Frauen: G. Neumann, *Gesten und Gebärden in der griechischen Kunst* (1965) 85 ff.
- ³⁰ Vgl. etwa Neumann a. O. Abb. 72. 73b. 74. 75; Kurtz, AWL Taf. 29,2–3; 32,2; 45,1 c.
- ³¹ ARV² 1228,8; Add. 174.
- ³² Zur Zustandsgebärde der Versunkenheit in Grabszenen: Neumann a. O. 146 ff.
- ³³ London D 67 (ARV² 1228,7; Add. 174).
- ³⁴ z. B. LIMC I Abb. Achilleus 441. 444–446. 448. 453. 464 und Abb. Aias I 81. 83–84. Zu den übrigen Darstellungen vgl. die Abb. bei Neumann, o. Anm. 30; ferner Kurtz, AWL Taf. 29,3 und 45,1c (nur Blick gesenkt); CVA Athen 2 Taf. 24,1.
- ³⁵ London D 62 und Mannheim 195 (ARV² 851,273–274; Add. 145). Beide Lekythen zeigen reine Mattfarbenbemalung und sind später als die Berliner Lekythos zu datieren.
- ³⁶ Neumann a. O. 89.
- ³⁷ A. Busignani, *Gli eroi di Riace* (1981) Farbtafel I; G. Foti – F. Nicosia, *I bronzi di Riace* (1981), Statua A.
- ³⁸ Man vergleiche dagegen die ganz andere Zeichenweise beim Niobidenmaler (Simon, *Vasen* Taf. 191–193), beim Lykaonmaler (G. M. A. Richter – L. F. Hall, *Red-Figured Athenian Vases in the Metropolitan Museum of Art* [1936] Taf. 128; J. D. Beazley, *Attic Red-Figured Vases in American Museums* [1918] Abb. 106 u. 106 bis) oder bei Polygnotos (N. Alfieri – P. E. Arias, *Spina* [1958] Abb. 70–71).
- ³⁹ Buschor, ALP 14 f.; Felten, Thanatosmaler 19 f.; dagegen Kurtz, AWL 37 ff. Die unterschiedliche Art der Schulterverzierung ist kein ausreichendes Argument gegen die Identität der beiden Maler.
- ⁴⁰ J. D. Beazley, *JHS* 34, 1914, 209: „there are no nobler heads in vase-painting than the best of our artists’“.
- ⁴¹ Zum Maler: Felten, *Thanatosmaler* 32 ff.; Kurtz, AWL 34 ff.; J. R. Mertens, *The J. Paul Getty Museum Journal* 2, 1975, 27 ff.; Wehgartner, AWK 27 f. 90.
- ⁴² Athen 1818, ARV² 998,161; Add. 152.
- ⁴³ Dahinter steht die übliche Rüstungsszene, in der die Frau dem Mann den Helm reicht. Vgl. die Lekythen London D 51, Oxford 1966.920 und Oxford 1919.21 des Achilleusmalers (ARV² 1000 f., 189. 201. 212).
- ⁴⁴ Vgl. den rotfigurigen Stamnos des Achilleusmalers London E 448 (*Abb. 25*) (ARV² 992,65) oder die Bauchlekythos des gleichen Malers, New York 17.230.13 (ARV² 994,105; Add. 152); s. auch die Lekythen Anm. 43. Einige Beispiele bei anderen Malern: Pelike des Altamuramalers, New York 56.171.44 (ARV² 594,53; Add. 129). Stamnoi des Kleophonmalers (ARV² 1143,2–3 u. 5; Add. 164).
- ⁴⁵ Nicht umsonst gibt es auch in seinem späteren Werk nur verhältnismäßig wenige Bilder mit Grabdarstellungen, sind bis jetzt keine Prothesis-, Charon- oder Thanatos/Hypnos-Darstellungen von ihm bekannt geworden. Er unterscheidet sich hierin von seinen Malerkollegen, vor allem vom gleichzeitigen Sabouroffmaler.
- ⁴⁶ Buschor, ALP 12 u. 14; ders. *Vasen* 200. 212. S. auch S. Karusu, *AM* 71, 1956, 134.
- ⁴⁷ Es gibt eine Reihe von Meisterwerken, die gerade infolge ihrer Einmaligkeit der genauen Zuordnung erhebliche Schwierigkeiten bereiten, deshalb wechselnde Zuschreibungen erfahren haben, gänzlich ohne Zuschreibung blieben oder einem neuen Maler den Namen gaben, ohne daß dessen Werk ein weiteres Stück hinzu gefügt werden konnte: z. B. die Schale des Sosiasmalers Berlin, Antikenmuseum F 2278 (ARV² 21,1; Add. 74), die Apollon-Schale Delphi 8410, die Schale Paris, Cab. Méd. 603, die Geschlossene Schale Boston 00.356 (Wehgartner, AWK 55 Nr. 16; 57 Nr. 25; 162 Nr. 2 Taf. II–III; 19,1–5). Zum Problem s. auch D. C. Kurtz in einem Aufsatz zur Gorgos-Schale (*JHS* 103, 1983, 68 ff.).
- ⁴⁸ Zur Trennung in „Standard Type“ und „Secondary Type“: ARV² 675; s. auch F. Felten, *AM* 91, 1976, 82 ff.

- ⁴⁹ Etwa bei Riezler, Lekythen; A. Fairbanks, Athenian White Lekythoi (1907/14); E. Pfuhl, Malerei und Zeichnung der Griechen III (1923); E. Buschor, Grab eines attischen Mädchens (1939).
- ⁵⁰ S. unten S. 30.
- ⁵¹ Berlin, Antikenmuseum F 2443 (ARV² 995,118; Add. 152). Kürzer ist der Hals bei einigen anderen frühen Lekythen des Malers: Athen 1963. 12743. 12744. 12441 (ARV² 995 f., 122. 125. 126. 141).
- ⁵² New York 23.160.39 (ARV² 1227,4; Add. 174). S. zur unterschiedlichen Lekythenform bei Achilleus-, Bosanquet- und Thanatosmaler: Felten, Thanatosmaler 15 ff.
- ⁵³ Vouni- und Timokratesmaler, vgl. Kurtz, AWL Taf. 25,2 und 26,2 sowie Wehgartner, AWK Taf. 2,2. Maler von Athen 1826, vgl. die Abbildungen verschiedener Lekythen des Malers in *AEphem* 1950/51, 150 ff. Abb. 1–5, sowie hier *Abb. 12*.
- ⁵⁴ Vgl. Select Exhibition of Sir John and Lady Beazley's Gifts, Ashmolean Museum (1967) Abb. 365. 366; ferner R. Lullies, Eine Sammlung griech. Kleinkunst (1955) Nr. 76–78; Kurtz, AWL Taf. 28–29.
- ⁵⁵ New York 35.11.5 (Vounimaler); London 1928.2–13.1 (Maler von Athen 1826); ferner etwa Kurtz, AWL Taf. 10,1–2 (Duris); 24,1–3 (Brygosmaler, Panmaler); 37,2 (Providencemaler).
- ⁵⁶ S. etwa Felten, Thanatosmaler Taf. 1,3–4 (Thanatosmaler, Bosanquetmaler). Beim Achilleusmaler deutlich zu sehen bei Athen 1963. 13750. 12441. 1818. 12746 (ARV² 995 ff., 122. 134. 141. 161. 184). München, v. Schoen 79 (ARV² 997,154). Basel BS 454 (MuM 40, 1969, Nr. 113).
- ⁵⁷ M. Robertson, *The J. Paul Getty Museum Journal* 2, 1975, 59.
- ⁵⁸ Achilleusmaler: Berlin, Antikenmuseum F 2443. Athen 12784. 12794. 12795. 12790. 12791 (ARV² 995 ff., 118. 162. 172–175); s. a. J. D. Beazley, *JHS* 66, 1946, 12. Phialemlaler: Berlin, Antikenmuseum F 2450 (ARV² 1023,141).
- ⁵⁹ Bei Lekythen der Sabouroff-, des Bosanquet- und des Thanatosmalers ist der Absatz zwischen Hals und Mündung weniger kantig ausgeprägt, oft nur eine Rille, und der Ring zwischen Wandung und Fuß meist höher und im Profil nicht gerundet, sondern gerade oder etwas abgeschrägt.
- ⁶⁰ Unter den frühklassischen Lekythen des Achilleusmalers ist mir keine von solcher Größe wie die Berliner Lekythos bekannt (bis maximal 42,0 cm). Die fragmentierte Lekythos Basel BS 454 (s. o. Anm. 56), die in ergänztem Zustand wohl die Größe der Berliner Lekythos erreichen dürfte, hat den Kalosnamen *Axiopieithes* und dürfte auch nach Stil und Technik später entstanden sein. Sie hat wie die Berliner zwar eine leichte Einziehung zur Schulter, aber einen längeren Hals.
- ⁶¹ Allgemein zum Einsatz: K. Kuruniotis, *AEphem* 1906, 1 ff.; Buschor, *ALP* 2 f.; J. Noble, *Proc. American Philological Soc.* 112, 1968, 375 ff.; E. Zwierlein-Diehl in R. Hampe u. Mitarbeiter, *Heidelberger Neuerwerbungen (1957–1970)* (1971) zu Nr. 96; K. Schauenburg, *Monumentum Chiloniense*, *Kieler Festschrift für E. Burck* (1975) 554 ff.; K. Waltenstein, *AA* 1972, 472 f. mit älterer Literatur; Kurtz, *AWL* 86 f.
- ⁶² Achilleusmaler: Athen 1293 (ARV² 993,96); Brüssel A 1379 (ARV² 994,97; Add. 152); Bronxville, Slg. Bastis (ARV² 994,101). Phialemlaler: New York 08.258.23 (ARV² 1021,117; Noble, a. O. Abb. 19). Berner Maler: Athen 1299 u. 1636 (ARV² 1196,4 u. 6). Nicht zugeschrieben: Athen 1637.
- ⁶³ J. V. Noble, *The Techniques of Painted Attic Pottery* (1965) 25; ders. a. O. 376 ff.; s. auch *Hesperia* 32, 1963, 123 Abb. 4; Kurtz, *AWL* Taf. 35,4; J. R. Mertens, *The J. Paul Getty Museum Journal* 2, 1975, 32 u. 31 Abb. 5; *CVA Genf* 1 Taf. 81,2. Vgl. auch die Röntgenaufnahmen in R. Olmos Romero, *Catalogo de los vasos griegos en el Museo Arqueol. Nac. I* (1980) Abb. 72 u. 78.
- Von den acht größeren (über 25 cm) weißgrundigen Lekythen des Berliner Antikenmuseums aus dem Zeitraum zwischen 460 und 435 v. Chr. (F 2443. 2447. 2450. 2455 und V. I. 3137. 3262. 3963. 3970) läßt sich nur bei vierein ein Einsatz nachweisen, dessen Form in drei Fällen durch eine Röntgenaufnahme bestimmt werden konnte. Die beiden Lekythen des Sabouroffmalers V. I. 3262 u. F 2455 (ARV² 845 f., 168 u. 196; Add. 145) haben danach einen zylinderförmigen Einsatz und das Luftloch auf der Schulter hinter dem inneren Henkelansatz. Die gleiche Form hat der Einsatz der nur 26 cm großen Lekythos F 2447 aus der Zeit um 450 v. Chr. Ihr Luftloch befindet sich im schwarzen Wandungsteil auf der Rückseite. Stilistisch steht die Lekythos den Werken des Inschriftenmalers nahe. Bei der Lekythos V. I. 3970 des Achilleusmalers (ARV² 997,146) ist der Einsatz zerbrochen; das Luftloch ist im schwarzen Wandungsteil auf der Rückseite. Die Lekythos F 2443 des Achilleusmalers (ARV² 995,118; Add. 152; hier *Abb. 17*) scheint ebenso wie die Lekythos des Thanatosmalers V. I. 3963 (ARV² 1230,41; Add. 174) und die des Phialemlalers F 2450 (ARV² 1023,141) keinen Einsatz gehabt zu haben.
- ⁶⁴ So etwa bei den Lekythen Athen 1923. 1963. 12787. 1818. Akropolis. 6473. London D 48. Oxford 1896.41 und 1947.24 (ARV² 995 ff., 119. 122. 129. 148. 161. 165. 192; Add. 152). Bei Athen 12743 und 12744 (ARV² 995,125. 126) ist das Luftloch seitlich angebracht. Auch bei Lekythen des Malers von Athen 1943 findet sich das Luftloch an der gleichen Stelle: Athen 1943 u. 1945 (ARV² 1082, 1–2; Add. 160).
- ⁶⁵ So bei den Lekythen Athen 12788. 1821. 12791. 12745 (ARV² 996 ff., 130. 168. 175. 185), ferner bei Berlin V. I. 3970, s. Anm. 63.
- ⁶⁶ Nach meinen Beobachtungen an Lekythen im Athener Nationalmuseum befindet sich das Luftloch bei den Lekythen folgender Maler auf der Schulter hinter dem inneren Henkelansatz:
 Inschriftenmaler: Athen 1958. 1959. 17277 (ARV² 748 f., 2–3.13; Add. 139).
 Sabouroffmaler: Athen 12135 (ARV² 849,237); s. auch Anm. 63.
 Bosanquetmaler: Athen 1935. 1932 (ARV² 1227, 1–2; Add. 174).
 Thanatosmaler: Athen 1960. 1993. 12792 (ARV² 1228 f., 4. 8. 28; Add. 174).
 Auf der Schulter seitlich vom Henkel:
 Sabouroffmaler: Athen 17332 (ARV² 849,252).

- Maler von München 2335: Athen 1946. 1927. 1947. 14856. 12793. 1930 (ARV² 1168,129–130. 133–134. 136–137). Die Listen sind natürlich nicht vollständig, da es mir nicht möglich war, alle Lekythen des Nationalmuseums zu untersuchen. Die Beobachtungen bestätigen aber die Untersuchungen an New Yorker Lekythen von D. v. Bothmer und J. V. Noble, vgl. die Tabelle bei Noble, a. O. Proc...377.
- ⁶⁷ So die Lekythos des Thanatosmalers der Sammlung Baker, New York, s. u. S. 30 und Anm. 106.
- ⁶⁸ Noble a. O. Proc...375; Schauenburg a. O. 555 f.
- ⁶⁹ Zwierlein-Diehl a. O. zu Nr. 96, ähnlich zuvor E. Simon – R. Hampe, Griechisches Leben im Spiegel der Kunst (1959) 36. S. auch Stupperich, Staatsbegräbnis 80.
- ⁷⁰ Die Wiedergabe der Alabastra und Exaleiptra auf frühklassischen Lekythen mit Deckweiß zeigt den Materialcharakter an, s. Wehgartner, AWK 23; vgl. Riezler, Lekythen Taf. 4.7–9.
- ⁷¹ ALP 3.
- ⁷² Athenian White Lekythoi – Patterns and Painters (1975) = Kurtz, AWL.
- ⁷³ Kurtz, AWL Abb. 6.
- ⁷⁴ Kurtz, AWL 26 ff.
- ⁷⁵ Kurtz, AWL 27 ff. u. Abb. 12. 13a–b.
- ⁷⁶ Kurtz, AWL Abb. 16–17b.
- ⁷⁷ Cambridge 37.29 (ARV² 993,79; Kurtz, AWL 43) und Athen (G. Dontas, AntK 16,1973 Taf. 12,2). Das zweite Beispiel stammt bereits aus der Axiopieithes-Zeit. Die Lotosblüten befinden sich nicht mehr vorne zwischen Mittel- und Seitenpalmetten, sondern sind nach rückwärts versetzt als Anhängsel an die Seitenpalmetten.
- ⁷⁸ S. hierzu ausführlich Kurtz, AWL 43 ff. Abb. 19–21a.
- ⁷⁹ Vgl. die Abb. 12–20 bei Kurtz, AWL.
- ⁸⁰ Kurtz, AWL Taf. 27,3; 61,2; s. auch Wehgartner, AWK 104 Nr. 2 Taf. 37,1.
- ⁸¹ München, v. Schoen 79. Bonn 65. Athen 1818. Oxford 1947.24. Boston 08.368 (ARV² 997 ff., 154. 159. 161. 192. 210; Add. 152). Ferner bei folgenden frühklassischen Lekythen des Malers: Athen 1963. 12744. 12786. 12788 (ARV² 995 ff., 122. 126. 128. 130; Add. 152).
- ⁸² Zu den rotfigurigen Lekythen des Malers: ARV² 993 f.; Add. 152. S. auch J. D. Beazley, JHS 34, 1914, 195 ff. mit Abb.; G. Dontas, AntK 16, 1973, 71 ff. Taf. 12; Kurtz, AWL 43 f. Taf. 34,2. 4.
- ⁸³ Zum charakteristischen Mäanderband des Achilleusmalers: J. D. Beazley, JHS 34, 1914, 186; Kurtz, AWL 47 Abb. 5d; vgl. auch die Lekythen Anm. 81; ferner Felten, Thanatosmaler 15 f., der jedoch annimmt, daß in der Werkstatt des Achilleusmalers Mäander- und Schulterornament vor der figürlichen Darstellung aufgetragen wurden. Bei der Berliner Lekythos kann dies jedoch nicht zutreffen, s. oben S. 6.
- ⁸⁴ z. B. Slg. Schimmel, O. W. Muscarella, Ancient Art, The Norbert Schimmel Collection (1974) Nr. 60 (Onesimos). Wien 1919, CVA KhMus. 1 Taf. 6,3 (ARV² 355,44: Colmar Maler). Tarquinia RC 1121, CVA 2 Taf. 22,1 (ARV² 866,1: Tarquiniamaler). Bologna P 441, CVA 1 Taf. 1,4 (ARV² 872,18: Art des Tarquiniamalers). Florenz 75771, CVA 4 Taf. 145,4 (ARV² 905,95: Vejimaler). Florenz 3952, CVA 4 Taf. 148,2 (ARV² 961,57: Maler von London D 12). Chiusi P 284, CVA 2 Taf. 17,1 (Penthesilea-Werkstatt). Braunschweig AT 550, CVA Taf. 17,2.
- ⁸⁵ New York 07.286.67 (ARV² 641,90).
- ⁸⁶ Man betrachte nur die Mäanderzeichnung auf der Lekythos Athen 1818, hier *Abb. 21–22*.
- ⁸⁷ London 1928. 2–13.1 und Athen 1825 (ARV² 746,4.11; Add. 139). New York 35.11.5 (ARV² 744,1; Add. 139). Boston 1970. 428 und Paris CA 1640 (Kurtz, AWL Taf. 20, 1–2). Vgl. auch die Lekythen des Beldammalers Athen 12801 und 1982 (Kurtz, AWL Taf. 18,1–2) und des Inschriftenmalers; letztere sind teils vor, teils um die Jahrhundertmitte zu datieren (ARV² 748 f.; Add. 139; Kurtz, AWL Taf. 19).
- ⁸⁸ Zum spätarchaischen Grabluxusverbot und seinen Auswirkungen: D. C. Kurtz – J. Boardman, Greek Burial Customs (1971) 121 f.; Stupperich, Staatsbegräbnis 71 ff.
- ⁸⁹ Holzstelen: u. a. W. Schiering, AA 1974, 652. Grabstelen für Ausländer oder von Staatsgräbern: Ch. W. Clairmont, Boreas 2, 1979, 51 f. Zum Problem zusammenfassend: R. Stupperich, Boreas 2, 1979, 219 ff. S. auch S. C. Humphreys, JHS 100, 1980, 112 f.; Wehgartner, AWK 25 Anm. 45; B. Schmaltz, Griechische Grabreliefs (1983) 69 ff.
- ⁹⁰ Zur Deutung der Lekythenbilder u. a. Buschor, ALP 5 ff.; J. D. Beazley, Attic White Lekythoi (1938) 9 ff.; R. Stupperich, Boreas 2, 1979, 221; jüngst auch E. Kunze-Götte, AM 99, 1984, 187. 196. Dagegen sehen D. C. Kurtz – J. Boardman, Greek Burial Customs (1971) 104 f. nur den Besuch Trauernder am Grab dargestellt.
- ⁹¹ Wenn Tymboi dargestellt sind, dann meist in Zusammenhang mit Grabstelen, wie auf den *Abb. 11–12*, selten alleine wie etwa auf den Lekythen Athen 1960 (ARV² 1228,4: Thanatosmaler) und Athen 19355 (ARV² 1022,139 bis; Add. 154: Phialemler).
- ⁹² Kurtz-Boardman a. O. 123 f.; U. Knigge, AA 1972, 584 ff. (Gesandtenstele des Proxenos Pythagoras).
- ⁹³ Kurtz-Boardman a. O. 108 ff.; Stupperich, Staatsbegräbnis passim.
- ⁹⁴ Zu den außerattischen Grabstelen der 1. Hälfte des 5. Jhs. v. Chr.: H. Diepolder, Die attischen Grabreliefs des 5. u. 4. Jhs. v. Chr. (1931) 7 f.; H. Hiller, Ionische Grabreliefs der 1. Hälfte des 5. Jhs. v. Chr. (1975); Schmaltz, a. O. 182 ff. mit Literatur.
- ⁹⁵ Typus IIb bei G. M. A. Richter, The Archaic Gravestones of Attica (1961) 3, vgl. etwa Abb. 147. Ähnliche Stelen gab es in der 1. Hälfte des 5. Jhs. v. Chr. auf Samos, Hiller a. O. Taf. 14,2. Zur möglichen Anregung durch attische Grabstelen der Archaik s. auch Stupperich, Staatsbegräbnis 86 Anm. 2.
- ⁹⁶ Zum Wiederbeginn der attischen Grabreliefs in klassischer Zeit u. a. Stupperich, Staatsbegräbnis 243 ff. und zusammenfassend, die unterschiedlichen Thesen kritisch referierend B. Schmaltz, Griechische Grabreliefs (1983) 197 ff.
- ⁹⁷ Frühes Beispiel ist die Lekythos des Thanatosmalers Athen 1942 (ARV² 1229,27). Häufig dann im letzten Viertel des 5. Jhs. v. Chr. vgl. Riezler, Lekythen Taf. 61–65. 71–73. 84. 90–93; Kurtz, AWL Taf. 44,1; 46,1; 48,3; 49,1–4. Gelegentlich wird der Personenkreis auf vier und fünf Personen erweitert, Riezler, Lekythen Taf. 75. 77.
- ⁹⁸ Vgl. etwa R. Lullies, Eine Sammlung griech. Kleinkunst

- (1955) Abb. 76–77; Riezler, *Lekythen* Taf. 46. Einige enden auch mit einer profilierten oder ornamentierten Horizontalleiste, etwa Athen 2019 oder Athen 12747 (ARV² 848, 216 u. 845,166). Ausnahmen sind die Stelen auf Oxford 1966.771 und San Simeon, Hearst Corporation 9895 (ARV² 850,264. 267) mit einem Giebel.
- ⁹⁹ Athen 1935 (ARV² 1227,1; Add. 174). Giebel ferner bei: Athen 1932. Basel Kä 402. Berlin, Pergamonmuseum V. I. 3291 (ARV² 1227,2.3.9; Add. 174). Gerader Abschluß bei: New York 23.160.39 u. 23.160.38. Athen, Kanellopoulos 49. München, Kunsthandel (ehem. New York, E. Brummer) (ARV² 1227, 4–6.8; Add. 174).
- ¹⁰⁰ Einfacher Pfeiler: ARV² 1228 ff., 3. 7. 8. 18. 23. 28. 38. 40. 44–45; Add. 174.
Pfeiler mit profilierter Horizontalleiste: ARV² 1228 ff., 1–2. 12. 15. 17. 24. 26. 32. 37. 39. 41. 42; Add. 174.
Giebel: ARV² 1229 f., 20. 27. 46.
Bogen: ARV² 1230, 34, 36; Add. 174.
Palmette: ARV² 1229, 14. 22; Add. 174.
Bei den Lekythen ARV² 1229 f., 13. 33 ist die Form nicht zu erkennen. Die Lekythen ARV² 1228 ff., 6 bis. 9–10. 21. 25. 31. 43 sind mir unbekannt.
- ¹⁰¹ Außer den in ARV² 995, 118–212 u. 1677 und Para. 439 enthaltenen weißgrundigen Lekythen des Malers sind mir noch folgende Lekythen bekannt, deren Zuschreibung an den Maler gesichert erscheint: Athen, Akropolismuseum 6473, M. S. Brouskari, *The Acropolis Museum* (1974) 112 Abb. 221–222 (hier *Abb. 23–24*). Athen, Kerameikos 4125 und 4128, F. Felten, *AM* 91, 1976 Taf. 28, 1–3; 27 Kat. 21–22. Athen, Kerameikos, B. v. Freytag gen. Löringhoff, *AM* 90, 1975, 72 Abb. 14 Taf. 21,1. Basel BS 454, MuM 40, 1969 Nr. 113. Genf 19311, CVA 2 Taf. 81, 1–2. Helgoland, Slg. Kropatscheck, W. Hornbostel, *Aus Gräbern und Heiligtümern. Die Antikensammlung Walter Kropatscheck* (1980) Nr. 78. Melbourne, National Gallery of Victoria D 93/1971, A. D. Trendall, *Greek Vases in the National Gallery of Victoria* (1978) Taf. 8a. New York, Slg. Schimmel, O. W. Muscarella, *Ancient Art, The Norbert Schimmel Coll.* (1974) Nr. 63. Princeton 64–108, A. Fairbanks, *Athenian White Lekythoi* (1907) 218 Nr. 39.
Die Akrisios-Lekythos in Berner Privatbesitz stammt wohl nicht vom Achilleusmaler, s. hierzu Kurtz, *AWL* 46 ff. und Wehgartner, *AWK* 190 Anm. 26. Von den genannten 111 Lekythen des Achilleusmalers haben 21 eine Grabszene, 83 mit Sicherheit keine, der Rest ist aufgrund seines fragmentierten Zustandes unbestimmt.
- ¹⁰² Giebel: ARV² 998 ff. 168. 171. 192. 193. 206 und 1677 (Leningrad), ferner Athen, Kerameikos 4125 und Slg. Schimmel, s. Anm. 101. Akrotäre bei Nr. 192 und der Lekythos Slg. Schimmel.
Einfacher Pfeiler: ARV² 998,165 (mit fünfstufigem Unterbau).
Pfeiler mit Horizontalleiste: ARV² 998 ff., 160. 164. 200. Athen, Akropolism. 6473.
Bei Nr. 164 und Nr. 200 stehen auf der Stele noch ein Diphros und ein Wollkorb. Die Lekythos Princeton 62–179 (ARV² 1000, 188) zeigt eine Säule mit ionischem Kapitell.
Palmettenbekrönung: ARV² 999 ff., 177. 185. 187. 191. 212.
- Bei der fragmentierten Lekythos ARV² 998,170 ist der obere Abschluß der Stele nicht mehr erhalten. Die Lekythos ARV² 1001,205 ist mir nicht bekannt.
- ¹⁰³ Auf einer Lekythos im Victoria and Albert Museum in London (ARV² 1000,191) besteht die Bekrönung aus drei pyramidenförmig aufgebauten Palmetten, die sogar noch in das Mäanderband ragen. Auf zwei anderen Lekythen (ARV² 999 ff., 177. 212) sieht man zwei Paar S-förmig verbundene Voluten, die ein Lyramotiv bilden, aus dem die Palmette erwächst.
- ¹⁰⁴ ARV² 999 f., 185. 187; Add. 152; ARV² 993,96.
- ¹⁰⁵ Zu finden bei ARV² 998 ff., 160. 168. 171. 191. 192. 200 sowie bei Athen, Akropolismuseum 6473 (*Abb. 23*) und New York, Slg. Schimmel (s. Anm. 101). Bei den Lekythen ARV² 998 f., 164. 177. 193 ist nur die Binde um den Stelenschaft vorhanden, der Kranz fehlt. Nr. 164 und 177 zeigen an dieser Stelle ein Exaleiptron. Die Lekythen Nr. 170. 185. 206 und ARV² 1677 (Leningrad) haben nur farbige um den Stelenschaft geknotete Binden. Bei Nr. 165. 187. 188 und 212 sowie bei der Lekythos Kerameikos 4125 (s. Anm. 101) läßt sich anhand der mir zur Verfügung stehenden Photographien keine Schmückung erkennen.
Zur Grabschmückung des Achilleusmalers siehe auch M. Pfanner, *HASB* 3, 1977, 11. 13 *Abb. 7* (Liste nicht vollständig), ferner Kurtz, *AWL* 50 f.
Zum Bindentypus: A. Krug, *Binden in der griechischen Kunst* (1968) 15 ff. Taf. II,4 (Typus 4).
- ¹⁰⁶ ARV² 1228,1; Felten, *Thanatosmaler* 17 Taf. 4, 2–3. Die Lekythen des Thanatosmalers Athen 1797 und 1822 (ARV² 1228,14. 22) haben entweder nur die Binde um den Stelenschaft oder nur den Kranz. Ähnliche Binden am Grab auch bei einigen Lekythenbildern anderer vom Achilleusmaler beeinflusster Maler, s. Kurtz, *AWL* 51 f.
- ¹⁰⁷ Achilleusmaler: ARV² 995 ff., 119. 122. 123. 126. 128. 129. 131. 132. 136. 143. 144 sowie National Gall. of Victoria (Melbourne) D 93/1971, s. Anm. 101. Auf einer Lekythos des Malers in Worcester (ARV² 997,151; Add. 152) aus der Hygiainon-Zeit sind die Frauen bereits in Umrißzeichnung, die Binden im Korb jedoch noch mit Deckweiß und ihre Mustering mit verdünntem Glanzton wiedergegeben. Dies zeigt, daß der Achilleusmaler zunächst nur die Verwendung von Deckweiß zur Körperwiedergabe aufgegeben hat, sie für Gegenstände jedoch noch beibehielt.
Timokratesmaler: ARV² 743, 4–5.
Nahe Timokratesmaler: Madison (Wisconsin), Elvehjem Art Center, *EAC* 70.2; Kurtz, *AWL* Taf. 25,3.
Maler von Athen 1826: ARV² 746,16 (Binde in der Hand der sitzenden Frau).
- ¹⁰⁸ Kopenhagen 5624 und Worcester 1900.65 (ARV² 997, 150–151; Add. 152). München, v. Schoen 80. Boston 13.201 (ARV² 997, 155–156; Add. 152). Vgl. auch die Jünglinge auf Oxford 1896,41 und Basel, Slg. Ludwig (ARV² 998,165 und 999,171; Add. 152).
- ¹⁰⁹ Vgl. etwa Basel, Slg. Ludwig. New York 08.258.18. Oxford 1947.24. London D 55 (ARV² 999 f., 171. 180. 192. 194; Add. 1527).
- ¹¹⁰ Siehe S. 16.
- ¹¹¹ ARV² 1000, 193–194.

- ¹¹² Eine unpublizierte Lekythos mit ganz ähnlichem Bild in Athen, Mus. Kanellopoulos 725, kommt nach Form, Position des Luftloches, Ornamentik und Grabschmückung ganz sicher aus der Werkstatt des Achilleusmalers und ist vielleicht ein weiteres eigenhändiges Werk von ihm. Einen alten Mann mit kahlgeschorenem Kopf, aber ohne Trauergebärde, sowie einen Jüngling zeigt ferner die Lekythos Chicago 1907. 20 des Achilleusmalers (ARV² 1000,199). Eine Grabstele ist dabei nicht dargestellt. Nach der mir vom Art Institute of Chicago freundlicherweise zur Verfügung gestellten Photographie dürfte die Figur des alten Mannes allerdings weitgehend modern sein.
- ¹¹³ S. Boston 95.28 (ARV² 816,1; Add. 143: Telephosmaler). Paris, Louvre G 382 (ARV² 884,76; Add. 148: Penthesileamaler). Helgoland, Slg. Kropatscheck, W. Hornbostel, Aus Gräbern und Heiligtümern. Die Antikensammlung Walter Kropatscheck (1980) Abb. S. 130. Vgl. auch die Alte auf dem Skyphos des Pistoxenosmalers in Schwerin (ARV² 862,30; Add. 146).
- ¹¹⁴ z. B. auf dem Stamnos München 2415 (ARV² 1143,2; Add. 164; Simon, Vasen Taf. 205) oder dem Lutrophorenfragment Athen 1700 (ARV² 1146,50; Add. 164; Kurtz, AWL Taf. 45, 1c).
- ¹¹⁵ Athen 1818. Oxford 1896. 41. London D 51 (ARV² 998,161. 165. 201; Add. 152). Dagegen zeigen beim Gesicht des bärtigen Kriegers auf dem New Yorker Glockenkrater 07.286.81 (ARV² 991,61; Add. 152), der als Frühwerk des Achilleusmalers gilt, die physiognomischen Details noch ein so starkes Eigenleben, daß es zu einer Art „Übercharakterisierung“ kommt.
- ¹¹⁶ G. Dontas, AntK 16, 1973, 71.
- ¹¹⁷ Vgl. auch die Faltenzeichnung bei den Gesichtern auf dem Kelchkrater des Niobidenmalers in Paris (G 341, ARV² 601,22; Add. 130; Simon, Vasen Taf. 191–193), wo der Zusammenhang mit der Malerei Polygnots offenkundig ist, ferner die Faltenzeichnung bei Gestalten auf der Schale des Penthesileamalers aus Spina (Ferrara, T. 18 C VP, ARV² 882,35; Add. 148; Simon, Vasen Taf. 188). Der Vergleich mit dem vordersten der drei Gefährten des Memnon auf der Spina-Schale, der in ähnlicher Weise trauert und klagt wie der Vater der Berliner Lekythos, eine Hand an der Stirn, Mund leicht geöffnet, Kopf allerdings leicht geneigt, läßt die ganz besondere Darstellungskunst des Malers der Berliner Lekythos offenbar werden.
- ¹¹⁸ ARV² 992,65.
- ¹¹⁹ ARV² 993,91 und 994,105; Add. 152.
- ¹²⁰ Vgl. auch den Kopf des gepanzerten Kriegers im Hauptbild der Seite A der rotfigurigen Lutrophoros Philadelphia 30.4.1, der allerdings etwas ergänzt ist (ARV² 990,45).
- ¹²¹ ARV² 987,1; Add. 151.
- ¹²² Athen 12745. London D 54 und D 55. Oxford 1919. 21. Basel, Slg. Ludwig (ARV² 999 f., 171. 185. 193–194. 212; Add. 152); ferner die Lekythen in den Sammlungen Kropatscheck und Schimmel, s. Anm. 101.
- ¹²³ London D 51 (ARV² 1000,201).
- ¹²⁴ Oxford 1947. 24 (ARV² 1000,192; Add. 152) und Athen, Kerameikos 4125 (F. Felten, AM 91, 1976 Taf. 28).
- ¹²⁵ Siehe oben S. 18.
- ¹²⁶ Basel BS 485 (ARV² 1677,77 bis). Die Kanne wird im CVA Basel 3 publiziert.
- ¹²⁷ Auf der rechten Körperseite des Kriegers ist die schwache Andeutung einer Rippe zu erkennen.
- ¹²⁸ Vgl. Simon, Vasen Taf. 188 (Penthesileamaler). 192–193 (Niobidenmaler).
- ¹²⁹ Ähnliche Zeichnung bei dem nackten Krieger auf dem Kelchkrater New York 07.286.86 (ARV² 616,3; Add. 131: Maler der Berliner Hydria), s. Abbildung bei Furtwängler-Reichhold, Griechische Vasenmalerei II (1909) Taf. 119.
- ¹³⁰ Bologna Pell. 11 (ABV 409,1; Add. 52).
- ¹³¹ E. Buschor, Das Kriegerum der Parthenonzeit (1943) 33 f.; N. Himmelmann-Wildschütz, Studien zum Ilisos-Relief (1956) 27.
- ¹³² Athen 1818.12745. Oxford 1919. 21 (ARV² 998 ff., 161. 185. 212; Add. 152).
- ¹³³ Athen, Agora P 10369. Athen 1822 (ARV² 1228 f., 2. 22; Add. 174).
- ¹³⁴ Bosanquetmaler: Athen 1932. New York 23.160.39 u. 23.160.38. Athen, Kanellopoulos 49 (ARV² 1227,2.4–6; Add. 174).
- Thanatosmaler: Oxford 1945. 25. Boston 00.359. London D 60. Bonn 1011 (ARV² 1228 ff., 3.23.37–38).
- ¹³⁵ Vgl. Kurtz, AWL Taf. 49,2 (Louvre CA 536, ARV² 1383,4; Add. 186) oder K. Schefold, Meisterwerke griechischer Kunst (1960) Nr. 233 (Basel Kä 413, ARV² 1383,6).
- ¹³⁶ Vgl. die Heroen auf dem Krater des Niobidenmalers in Paris, s. oben Anm. 117.
- ¹³⁷ Thuk. II 43, Gefallenen-Rede des Perikles.
- ¹³⁸ J. D. Beazley, Attic White Lekythoi (1938) 14: „his art... developed slowly, and none of his early lekythoi are among his best“. Kurtz, AWL 41: „if he set a standard of others, it was more a standard of excellence, of sensitivity, and of serenity than of technique or of iconography“. 44. 46; s. a. G. M. A. Richter, Attic Red-Figured Vases (1958) 118; Wehgartner, AWK 27.
- ¹³⁹ C. Isler-Kerényi, AntK 9. Beiheft (1973) 24; F. Felten, AM 91, 1976,95.
- ¹⁴⁰ Simon, Vasen Taf. XLIV–XLV (München, v. Schoen 80, ARV² 997,155; Add. 152).

Abbildungsverzeichnis

- | | | |
|---|-------------------|--|
| <p>Abb. 1–3. 6–7. Berlin, Antikenmuseum, Staatl. Museen Preußischer Kulturbesitz 1983, 1. Photo: Ingrid Geske.</p> | <p>Abb. 20</p> | <p>London, The British Museum D 57. By Courtesy of the Trustees of the Museum.
Photo: Museum.</p> |
| <p>Abb. 4–5. 8. 10 Berlin 1983, 1. Zeichnung: Marina Heilmeyer.</p> | <p>Abb. 21–22</p> | <p>Athen, Nationalmuseum 1818.
Photo: Hirmer, München.
Archivnr. 561.0293/561.0294.</p> |
| <p>Abb. 11 New York, The Metropolitan Museum of Art 35.11.5, Alexander M. Bing Gift Fund, 1935. Photo: Museum.</p> | <p>Abb. 23–24</p> | <p>Athen, Akropolismuseum 6473.
Photo: DAI Athen.</p> |
| <p>Abb. 12 London, The British Museum 1928. 2–13. 1. By Courtesy of the Trustees of the Museum.
Photo: Museum.</p> | <p>Abb. 25</p> | <p>London, The British Museum E 448. By Courtesy of the Trustees of the Museum.
Photo: Museum.</p> |
| <p>Abb. 13 Boston, The Museum of Fine Arts 00.359, H. L. Pierce Fund. By Courtesy of the Museum.
Photo: Museum.</p> | <p>Abb. 26</p> | <p>Paris, Louvre G 444. Photo: M. Chuzeville.</p> |
| <p>Abb. 14 New York, The Metropolitan Museum of Art 23.160.39, Rogers Fund 1923. Photo: Museum.</p> | <p>Abb. 27</p> | <p>Rom, Vatikan, Mus. Greg. 16571. Photo: Hirmer, München.
Archivnr. 591.2029.</p> |
| <p>Abb. 15–16 Athen, Nationalmuseum 1993. Photo: DAI Athen.</p> | <p>Abb. 28</p> | <p>Basel, Antikenmuseum BS 485.
Photo: Claire Niggli.</p> |
| <p>Abb. 17 Berlin, Antikenmuseum, Staatl. Museen Preußischer Kulturbesitz F 2443. Photo: Ingrid Geske.</p> | <p>Abb. 30</p> | <p>Bologna, Museo Civico Archeologico Pell. 11. Photo: Museum.</p> |
| <p>Abb. 18 London, The British Museum D 67. By Courtesy of the Trustees of the Museum.
Photo: Museum.</p> | <p>Abb. 31</p> | <p>London, The British Museum D 51. By Courtesy of the Trustees of the Museum.
Photo: Museum.</p> |

JAHRESBERICHTE 1981 bis 1984

Dezember 1980 – November 1981

Das 137. Winkelmannsfest wurde am 9. Dezember mit einem Vortrag von Herrn Professor Dr. George M. A. Hanfmann „Die Ausgrabungen in Sardis, der Hauptstadt Lydiens“, begangen. Das Festessen fand im ‚Schloßpark-Restaurant‘ des Tourotel in Steglitz statt.

Die Sitzung am 13. Januar widmete die Gesellschaft ihrem langjährigen, verdienten Mitglied und Vorsitzenden Adolf Greifenhagen, der am 31. Dezember sein 75. Lebensjahr vollendet hatte. Leben und Werk des Jubilars würdigte Herr Professor Dr. Stephan Waetzoldt, Generaldirektor der Staatlichen Museen, sodann sprach Herr Kurt Bittel über „Fünfundzwanzig Jahre Ausgrabungen in Boghazköy. Ergebnisse und Perspektiven“. Ein Empfang des Präsidenten der Stiftung Preußischer Kulturbesitz beschloß die überaus gut besuchte Veranstaltung.

„Politik und Archäologie – Bericht über eine Reise nach Albanien“ war das Thema des Vortrages von Herrn Professor Dr. Peter Robert Franke am 24. Februar. Herr Dr. Clemens Krause referierte am 24. März über „Die städtebauliche Entwicklung von Eretria“. Am 14. April sprach Herr Adolf H. Borbein Gedenkworte zum 150. Geburtstag von Carl Friederichs, anschließend Herr Victor H. Elbern über „Nova et Vetera aus der christlichen Spätantike: Ein goldenes Phylakterion mit der ‚Imago Creationis‘ und Eine Gruppe von Leuchterträgern aus Bronze“. Über „Neue Ausgrabungen und Funde in Dion/Makedonien“ berichtete am 19. Mai Herr Professor Dr. Dimitrios Pandermalis, über „Hermes und Herakles im Gymnasium“ am 2. Juni Herr Dr. Gerhard Hiesel. Am 23. Juni erläuterte Herr Adolf H. Borbein Fotos der soeben restaurierten Bronze-Statuen von Capo Riace, es folgte der Vortrag von Herrn Dr. Urs Peschlow über „Die Johanneskirche des Stoudios. Neue Untersuchungen zu einer frühen Kirche in Konstantinopel“. Nach der Sommerpause sprachen am 27. Oktober Frau Lieselotte Kötzsche-Breitenbruch über „Spätantike Architekturdarstellungen“ und am 10. November Herr Dr. Pontus Hellström über „The Temple of Zeus at Labraunda/Caria“.

Am 10. März führte Herr Dr. Willibald Veit im Dahlemer Museum durch die Ausstellung „Kunstschätze aus China“, am 8. September Herr stud. phil. Harry Krüger im Museum für Vor- und Frühgeschichte durch die Ausstellung „Troja“.

Das 128. Winkelmannsprogramm wurde im August an die Mitglieder versandt.

Die ordentliche Mitgliederversammlung trat am 24. Februar zusammen. Der Vorstand wurde entlastet. Eine außerordentliche Mitgliederversammlung am 10. November bestätigte Frau Antje Krug in ihrem Amt als Schriftführer.

Durch den Tod verlor die Gesellschaft ihre Mitglieder Raymond Berg, Roland Hampe (Mitglied seit 1941), Käthe Kahlenberg, Hedda Oehlke (Mitglied seit 1948), Alice Oesten, Heinz-Ulrich Ruhsmann, Magdalene Stüber und Ernst Zahn.

Ihren Austritt erklärten Herr Luca Giuliani, Frau Margarete Riemschneider und Herr Max Wegner. Ein Mitglied ist unbekannt verzogen.

Als neue Mitglieder wurden aufgenommen: Herr Regierungsdirektor Günther Auer, Herr Professor Dr. Alexander Demandt, Herr Bibliotheksdirektor Dipl.-Phys. Heinz Habermann, Frau Ulla Hamm, Herr Dr. med. Joachim Illing, Frau Dr. Lieselotte Kötzsche-Breitenbruch, Frau Dr. Uta Kron, Herr Hans Pfalzgraf, Herr Dr. Florian Seiler, Herr Professor Dr. med. Joachim Wagner, Frau Erika Weidner.

Dezember 1981 – November 1982

Das am 8. Dezember begangene 138. Winckelmannsfest war dem Andenken an Alexander Conze gewidmet, der vor 150 Jahren, am 10. Dezember 1831 geboren wurde. Das Werk Conzes würdigte Herr Adolf H. Borbein, den Festvortrag hielt Herr Klaus Tuchelt über: „Zweihundert Jahre Forschungen und Ausgrabungen in Didyma. Ihre Geschichte, Ziele und Ergebnisse“. Anschließend gab der Präsident des Deutschen Archäologischen Instituts einen Empfang im Foyer des Vortragssaales im Dahlemer Museum.

In den Sitzungen sprachen am 12. Januar Frau Dr. Renate Preißhofen über „Hellenistische Porträtplastik auf Kos“, am 23. Februar Herr Dr. Jürgen Thimme über „Antike Meisterwerke im Badischen Landesmuseum. Neuerwerbungen von 1975 bis 1981“ und am 16. März Herr Hans-Georg Severin über das Thema „Spätantiker Baudekor in den Klöstern von Saqqara und Suhag“. Zum Problem „Der Vorparthenon: Architektur und Zerstörung“ referierte am 13. April Herr Dipl.-Ing. Manolis Korres. „Der Kuros von Samos. Ein Vorbericht“ war der Titel des Vortrages von Herrn Helmut Kyrieleis am 11. Mai, und am 15. Juni stellte Herr Hans-Jörg Nissen „Neue archäologische Forschungen zur Induskultur“ vor. Nach der Sommerpause sprachen am 19. Oktober Herr Dr. Ernst Künzl über „Medizinische Instrumente aus Grabfunden der römischen Kaiserzeit“ und am 9. November Herr Adolf H. Borbein über „Polyklet“.

Am 30. März führte Herr Wolf-Dieter Heilmeyer im Gropius-Bau durch die Ausstellung „Die Pferde von San Marco“, am 25. Mai Frau Dr. Eva Strommenger-Nagel durch die Ausstellung „Syrien – Land des Baal“ im Museum für Vor- und Frühgeschichte.

Die Sitzungsberichte der Gesellschaft für 1978/79 und 1979/80 aus dem Archäologischen Anzeiger 1980 und 1981 sowie die im Archäologischen Anzeiger 1981 gedruckten Fassungen der Vorträge von A. Mallwitz „Kritisches zur Architektur Griechenlands im 8. und 7. Jahrhundert“ und von P. C. Bol „Eine Mädchenstatue in Frankfurt“ wurden im Januar an die Mitglieder versandt.

Die ordentliche Mitgliederversammlung trat am 23. Februar zusammen. Der Vorstand wurde entlastet. Bei der fälligen Wahl des Vorstandes (mit Ausnahme des Schriftführers) wurden gewählt oder wiedergewählt: Herr A. H. Borbein als Vorsitzender, Herr K. Tuchelt als Stellvertretender Vorsitzender, Herr V. Rhode als Schatzmeister sowie Herr E. Buchner, Herr O. Nufer und Frau G. Platz als andere Vorstandsmitglieder.

Durch den Tod verlor die Gesellschaft ihre Mitglieder Rudolf Keydell (Mitglied seit 1937) und Friedrich August Pörschke.

Ihren Austritt erklärten Herr Georg Daltrop, Frau Gisela Haasen, Herr Walter Trillmich, Herr Hartwig Schmidt und Frau Margarete Völks.

Als neue Mitglieder wurden aufgenommen: Frau Dr. Hildegund Gropengießer, Herr Professor Dr. Bernhard Hänsel, Herr Professor Dr. Herbert Härtel, Herr Professor Dr. Reiner Hausscherr, Frau Ann Hoyer Lochner, Herr Dr.-Ing. Dietrich Huff, Frau Doris Kalis, Frau Dr. Dorothea Kessler, Herr Rechtsanwalt Eckard Lullies, Frau Ingrid Peckskamp, Frau Irmgard von Petzinger, Frau Irene Pflug, Frau Helga Schulemann, Frau Dr. Frauke Steenbock, Frau Hedda Wetzstein und das Archäologische Seminar der Universität Münster.

Dezember 1982 – November 1983

Das 139. Winckelmannsfest am 7. Dezember galt auch dem Andenken an Carl Justi, den Winckelmann-Biographen und Kunsthistoriker, der vor 150 Jahren, am 2. August 1832 geboren wurde und der vor 70 Jahren, am 9. Dezember 1912 verstarb. Das Werk Justis würdigte Herr Adolf H. Borbein, den Festvortrag hielt Frau Professor Dr. Erika Simon über „Laokoon und die Geschichte der antiken Kunst“. An Stelle des traditionellen Festessens fand im Theodor-Wiegand-Haus des Deutschen Archäologischen Instituts ein gut besuchter Empfang statt.

In den Sitzungen sprachen am 11. Januar Herr Wolfgang Radt über „Pergamon. Neue Ausgrabungen und Wiederaufbauarbeiten seit 1973“, am 22. Februar Herr Hubertus von Gall über „Das Reiterkampfbild in der alt-iranischen Kunst“ und am 8. März Herr Professor Dr. Friedrich Hiller über „Die Ausgrabungen in Demetrias/Thessalien“. Herr Dr. Olaf Höckmann berichtete am 26. April über „Die spätromischen Schiffe von Mainz“, Herr Wolf-Dieter Heilmeyer am 17. Mai über „Neue Ausgrabungen in der Pheidias-Werkstatt in Olympia“, und am 7. Juni sprach Herr Professor Dr.-Ing. Wolfgang Müller-Wiener zum Thema „Von der Polis zum Kastron. Ägäische Städte von der Spätantike bis zum Mittelalter“. Nach der Sommerpause hielt Herr Günter Kopcke am 25. Oktober den Vortrag „Ägäischer Fernhandel und ägäische Zivilisation. Ein Beitrag zu geschichtlichen Fragen des 2. Jahrtausends v. Chr.“, referierte

Herr Dr. Heinrich Bauer am 15. November über „Kaiserforen in Rom. Kenntnisstand und Forschungen, Probleme und Projekte“.

Im wiedereröffneten Antikenmuseum führten am 23. April Herr Dr. Joachim Raeder durch die Ausstellung „Priene – Leben in einer hellenistischen Stadt“, am 26. Mai Herr Wolf-Dieter Heilmeyer durch die Ausstellung „Tierbilder aus vier Jahrtausenden. Antiken aus der Sammlung Leo Mildenberg“. Am 10. September erläuterte Herr Victor H. Elbern die Ausstellung „Irische Kunst aus drei Jahrtausenden“ im Dahlemer Museum.

Der Sitzungsbericht der Gesellschaft für 1980/81 aus dem Archäologischen Anzeiger 1982 mit der gedruckten Fassung des Vortrages von D. Panderimalis „Ein neues Heiligtum in Dion“ wurde im Februar an die Mitglieder versandt.

Die ordentliche Mitgliederversammlung trat am 22. Februar zusammen. Der Vorstand wurde entlastet.

Durch den Tod verlor die Gesellschaft die Mitglieder Heinrich Brauer, Otto-Friedrich Gandert, Joachim Illing, Charlotte Jentzsch (Mitglied seit 1936), Wolfgang Kastenbein und Mechtild Scherer.

Seinen Austritt erklärte Herr Günther Dunst, ein Mitglied ist unbekannt verzogen.

Als neue Mitglieder wurden aufgenommen: Herr Dr. med. Wolfram Beer, Herr Professor Dr. Thomas W. Gaetgens, Frau Christiane Hamann, Frau Dr. Heidi Jacobi, Frau Zahnärztin Christa Reichhelm, Frau Dr. Renate Schlesier und Frau Dr. med. Ute Trillmich.

Dezember 1983 – November 1984

Zum 140. Winckelmannsfest am 6. Dezember hielt Herr Klaus Parlasca den Vortrag über „Goethe und die Archäologie seiner Zeit“. Anschließend trafen sich die Mitglieder der Gesellschaft zu einem Empfang im Theodor-Wiegand-Haus des Deutschen Archäologischen Instituts, zu dem Präsident Buchner eingeladen hatte.

In der gemeinsam mit der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte am 10. Januar durchgeführten Sitzung berichtete Herr Professor Dr. Hermanfrid Schubart über „Ausgrabungen in metallzeitlichen Niederlassungen an der Küste der iberischen Halbinsel“. In den weiteren Sitzungen sprachen am 28. Februar Frau Anneliese Peschlow-Bindokat über „Die Steinbrüche von Selinunt auf Sizilien“, am 20. März Herr Professor Dr. Hermann Vettors über „Ephesos – eine antike Großstadt“ und am 3. April Frau Jale Inan über „Skulpturenfunde aus der Südtherme von Perge/Pamphylien“. Am 22. Mai referierte Herr Dr. Gustav Kühnel über „Die Wandmalereien des Theoktistos-Klosters in der judäischen Wüste“ und am 26. Juni Herr Dr. Stephan Steingräber über „Neue etruskische Grabmalereien aus Tarquinia“. Nach der Sommerpause sprachen am 16. Oktober Herr Dr. Dietwulf Baatz über „Antike Torsionsgeschütze“ und am 6. November Herr Professor Dr. Hartmut Döhl über den Typus „Der gefesselte Eros“.

Im Museum für Vor- und Frühgeschichte führte am 14. September Frau Dr. Andrea Becker durch die Ausstellung „Frühe Phöniker im Libanon. 20 Jahre deutsche Ausgrabungen in Kamid el-Loz“.

Der Sitzungsbericht der Gesellschaft für 1981/82 aus dem Archäologischen Anzeiger 1983 mit der gedruckten Fassung des Vortrages von R. Kabus-Preißhofen „Ein frühhellenistisches Bildnis auf Kos“ wurde im Februar an die Mitglieder versandt.

Die ordentliche Mitgliederversammlung trat am 28. Februar zusammen. Der Vorstand wurde entlastet. Bei der fälligen Wahl des Vorstandes wurden gewählt oder wiedergewählt: Herr A. H. Borbein als Vorsitzender, Herr K. Tuchelt als Stellvertretender Vorsitzender, Frau A. Krug als Schriftführer, Frau J. Brost als Schatzmeister sowie Herr E. Buchner, Herr O. Nufer und Frau G. Platz als andere Vorstandsmitglieder.

Durch den Tod verlor die Gesellschaft ihre Mitglieder Ernst Heinrich (Mitglied seit 1949), Lucie Kügler, Hans-Eduard Meyer (Mitglied seit 1943), Gerhard Reincke (Mitglied seit 1931).

Ihren Austritt erklärten: Herr Wilhelm Albert von Brunn, Frau Gerda Hübschmann, Herr Bert Kaeser, Herr Gerhard Wiegand und die Abteilung Teheran des Deutschen Archäologischen Instituts. Zwei Mitglieder wurden von der Liste der Mitglieder gestrichen.

Als neue Mitglieder wurden aufgenommen: Frau Maria Badzies, Herr Regierungsdirektor Hans Deetjen, Frau Gertraud Dombrowski, Frau Gisela Hartmann, Frau Babette Hierholzer, Herr Herbert Schermall, Herr Dr. Petros Teperoglou.

Am 31. März 1985 zählte die Gesellschaft 235 Mitglieder.