

HEIDELBERGER AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
KOMMISSION FÜR ANTIKE KERAMIK

Keramikforschungen

V

VORSITZENDER DER KOMMISSION: ROLAND HAMPE (+)

IRMA WEHGARTNER

ATTISCH
WEISSGRUNDIGE KERAMIK

Maltechniken, Werkstätten, Formen,
Verwendung

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde der
Philosophischen Fakultät I
der
Julius-Maximilians-Universität zu Würzburg
vorgelegt von
Irmtraud Wehgartner aus Würzburg

1980



VERLAG PHILIPP VON ZABERN · MAINZ AM RHEIN

Gedruckt mit Unterstützung der Ceramica-Stiftung, Basel

XII, 238 Seiten, 3 Farb- und 55 Schwarzweiß-Tafeln mit 148 Abbildungen

© 1983 by Philipp von Zabern, Mainz am Rhein
ISBN 3-8053-0565-6

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung in fremde Sprachen, vorbehalten. Ohne ausdrückliche Genehmigung des Verlages ist es auch nicht gestattet, dieses Buch oder Teile daraus auf photomechanischem Wege (Photokopie, Mikrokopie) zu vervielfältigen.

Printed in West Germany by Philipp von Zabern

MEINER MUTTER
UND DEM
ANDENKEN MEINES VATERS

Inhaltsverzeichnis

VORWORT	IX
ABKÜRZUNGEN	X
EINLEITUNG	1
I. DIE WEISSGRUNDIGEN MALTECHNIKEN IN DER ATTISCHEN KERAMIK UND IHRE ENT- WICKLUNG	3
1. Weißgrundige Keramik in Griechenland und das Entstehen weißgrundig-schwarzfiguriger Bema- lung in attischen Werkstätten	3
2. Weißgrundige Bemalung mit den Mitteln der rotfigurigen Technik	10
3. Vierfarbenbemalung mit Glanzton und Deckfarben	16
4. Frühklassische Lekythenbemalung mit Glanzton, Deckfarben und nichtkeramischen Mattfarben	20
5. Polychrome Lekythenbemalung mit und ohne Glanzton	26
II. FORMEN ATTISCHER KERAMIK MIT UMRISSEZEICHNUNG AUF WEISSEM GRUND	30
Vorbemerkungen	30
Kratere	30
Oinochoen	43
Schalen	49
Tassen	98
Bauchlekythen	102
Alabastra	112
Aryballoi	134
Pyxiden	136
Teller	150
„Jo-Jo“	154
Geschlossene Schalen	160
Anhang: Plastische Gefäße	166
SCHLUSSFOLGERUNGEN	168

ANMERKUNGEN	172
NACHTRAG	226
VERZEICHNIS DER GEFÄSSE NACH MUSEEN UND SAMMLUNGEN	227
VERZEICHNIS DER VASENMALER, TÖPFER UND WERKSTÄTTEN	233
ABBILDUNGSVERZEICHNIS	235
TAFELN I - IV · TAFELN 1 - 54	

Vorwort

Die vorliegende Untersuchung attisch weißgrundiger Keramik ist die etwas erweiterte Fassung meiner Dissertation, die im Wintersemester 1979/80 von der Philosophischen Fakultät I der Julius-Maximilians-Universität Würzburg angenommen worden ist. Die Anregung dazu verdanke ich meiner Lehrerin E. Simon, die darüber hinaus durch ihre Anteilnahme und ständige Bereitschaft zu hilfreichem Gespräch und fördernder Kritik wesentlich am Zustandekommen der Arbeit beteiligt war und der hiermit auf das Herzlichste gedankt sei.

Ein vom Deutschen Akademischen Austauschdienst gewährtes zweimonatiges Reisestipendium für Griechenland, ein Promotionsstipendium nach dem Graduiertenförderungsgesetz sowie das nach der Promotion erhaltene USA-Stipendium des Deutschen Archäologischen Institutes waren eine große Hilfe, wofür ich den betreffenden Institutionen zu Dank verpflichtet bin.

Für wichtige Hinweise, Auskünfte und mannigfache Hilfe sowie für Photographien und Publikations- bzw. Abbildungserlaubnis danke ich: C. Bérard, J. Boardman, D. v. Bothmer, E. Böhr-Olshausen, Ch. Boulotis, H.-G. Buchholz, D. Buitron, H.A. Cahn, Ch. Dunant, G. Foti †, J. v. Freeden, J. Frel, B. v. Freytag-Löringhoff, H. Froning, U. Gehrig, X. Gorbunowa †, Ch. Grunwald, F.W. Hamdorf, J.M. Hemelrijk, H. Henrich, K. Hitzl, E.M. de Juliis, H. Juranek, U. Knigge, D.C. Kurtz, Th. Lorenz, J.J. Maffre, J.R. Mertens, K. Morgenthaler, W. Noll, A. Pasquier, E. Paul, B. Philippaki, I. Saverkina, K. Schefold, C. Skinkeltaupin, G. Schneider-Herrmann, C.A. di Stefano, H.A. Thompson, L. Turnbull, O. Tsachou-Alexandri, M. Vickers, K. Vierneisel, D. Williams, A. Winter †, F. Zevi, E. Zwierlein-Diehl, ferner den Direktoren folgender Institute und Museen: Museo Nazionale, Ancona; Agora Excavations, American School of Class. Stud.; Deutsches Archäol. Institut, Athen; Ecole Française d'Archéologie d'Athènes; Vorderasiat. Museum, Berlin-Ost; Museo Civico, Bologna; Museum of Fine Arts, Boston; Museum of Class. Archaeology, Cambridge; W.R. Nelson Gallery and Atkins Museum of Fine Arts, Kansas City; Nationalmuseet, Kopenhagen; Musée Cantonal d'Archéologie et d'Histoire, Lausanne; Bibliothèque Nationale, Paris; Museum of Art, Rhode Island School of Design, Providence. Für die Anfertigung der Zeichnung des Kraterfragmentes in Lausanne danke ich V. Loeliger und H. Palos.

Mit großer Dankbarkeit gedenke ich R. Hampes, der es noch in die Wege geleitet hat, daß die Arbeit in der Reihe der ehemals von ihm geleiteten Kommission für Antike Keramik bei der Heidelberger Akademie der Wissenschaften erscheinen kann. Neben der Heidelberger Akademie ist auch der Ceramica-Stiftung in Basel für die Gewährung eines Druckkostenzuschusses sehr zu danken. Schließlich sei auch dem Verleger F. Rutzen und seinen Mitarbeitern für ihr Verständnis und ihre Geduld bei der Drucklegung herzlich gedankt.

Das Manuskript wurde im Sommer 1981 abgeschlossen. Später erschienene Literatur konnte nicht mehr berücksichtigt werden. Zum Abbildungsteil ist zu bemerken, daß für die Bildauswahl neben der exemplarischen Bedeutung eines Stückes für Entwicklung und Funktion weißgrundiger Keramik oder das Werk eines Malers auch der Bekanntheitsgrad maßgebend war. Es wurden vereinzelt Stücke, die im Text nicht ausführlich besprochen sind, abgebildet, wenn sie bisher nicht oder nur ungenügend publiziert waren. Andererseits wurde bewußt auf die Abbildung einiger Prunkstücke weißgrundiger Keramik verzichtet, die nahezu in jedem Buch über griechische Keramik oder Kunst zu finden sind.

Abkürzungen

Zeitschriften wurden nach dem Verzeichnis in der Archäologischen Bibliographie 1978 abgekürzt.

Daneben wurden noch folgende Abkürzungen verwendet:

ABV	J.D. Beazley, Attic Black-Figure Vase-Painters (1956)
ARV	J.D. Beazley, Attic Red-Figure Vase-Painters, Second edition (1963)
ARV ¹	J.D. Beazley, Attic Red-Figure Vase-Painters, First edition (1942)
Beazley, AWL	J.D. Beazley, Attic White Lekythoi (1938)
Beazley, Cypr.	J.D. Beazley, Some Attic Vases in the Cyprus Museum (1948)
Beazley, Dev.	J.D. Beazley, The Development of Attic Black-Figure (1951)
Beazley, PP	J.D. Beazley, Potter and Painter in Ancient Athens (1944)
Bloesch, FAS	H. Bloesch, Formen attischer Schalen (1940)
Boardman, ABFH	J. Boardman, Athenian Black Figure Vases, A Handbook (1974)
Boardman, ARFH	J. Boardman, Athenian Red Figure Vases: The Archaic Period, A Handbook (1975)
Boardman, Greeks Overseas	J. Boardman, The Greeks Overseas (1980)
v. Bothmer, Amazons	D. v. Bothmer, Amazons in Greek Art (1957)
Brommer, Vasenlisten ³	F. Brommer, Vasenlisten zur griechischen Heldensage (1973)
Buitron, Douris	D.M. Buitron, Douris (1976) (Microfilm)
Buschor, ALP	E. Buschor, „Attische Lekythen der Parthenonzeit“, MjJb II, 1925, 167 ff.
Buschor, Vasen	E. Buschor, Griechische Vasen (1969)
Callipolitis-Feytmans, Plats	D. Callipolitis-Feytmans, Les Plats Attiques à Figures Noires (1974)
CB	L.D. Caskey/J.D. Beazley, Attic Vase Paintings in the Museum of Fine Arts, Boston (1931)
Ch/M/V, Grèce Archaique	J. Charbonneaux / R. Martin / F. Villard, Grèce Archaique (1968)
Ch/M/V, Grèce Classique	J. Charbonneaux / R. Martin / F. Villard, Grèce Classique (1969)

- Collignon/Couve M. Collignon/L. Couve, *Catalogue des Vases Peints du Musée National d'Athènes* (1902)
- Cook, Greek Pottery R.M. Cook, *Greek Painted Pottery* (1960)
- CVA *Corpus Vasorum Antiquorum*
- Diepolder, Penthesilea-Maler H. Diepolder, *Der Penthesilea-Maler* (1936)
- EAA *Enciclopedia dell'Arte Antica* (1958–1973)
- Fairbanks, Lekythoi A. Fairbanks, *Athenian White Lekythoi* (1907/1914)
- Felten, Kerameikoslekythen F. Felten, „Weißgrundige Lekythen aus dem Athener Kerameikos“, *AM* 91, 1976, 77 ff.
- Felten, Thanatosmaler F. Felten, *Thanatos- und Kleophonmaler* (1971)
- FR A. Furtwängler/K. Reichhold, *Griechische Vasenmalerei* (1900–1932)
- Führer Würzburg E. Simon u. Mitarbeiter, *Führer durch die Antikenabteilung des M.-v.-Wagner-Museums der Universität Würzburg* (1975)
- Gericke, Gefäßdarstellungen H. Gericke, *Gefäßdarstellungen auf griechischen Vasen* (1970)
- Götte, Frauengemachbilder E. Götte, *Frauengemachbilder in der Vasenmalerei des fünften Jahrhunderts* (1957)
- Haspels, ABL C.H.E. Haspels, *Attic Black-Figured Lekythoi* (1936)
- Hartwig, Meisterschalen P. Hartwig, *Die griechischen Meisterschalen der Blütezeit des strengen rotfigurigen Stiles* (1893)
- Hoppin, BF J.C. Hoppin, *A Handbook of Greek Black-figured Vases* (1924)
- Istoria, Archaikos *Istoria tou Ellenikou Ethnous, Archaikos Ellenismos* (1971) (Autorenkollektiv)
- Istoria, Klassikos *Istoria tou Ellenikou Ethnous, Klassikos Ellenismos* (1972) (Autorenkollektiv)
- Jacobsthal, Ornamente P. Jacobsthal, *Ornamente Griechischer Vasen* (1927)
- Kron, Phylenheroen U. Kron, *Die zehn attischen Phylenheroen* (1976)
- Kurtz, AWL D.C. Kurtz, *Athenian White Lekythoi – Patterns and Painters* (1975)
- Langlotz, Akropolisvasen B. Graef/E. Langlotz, *Die Antiken Vasen von der Akropolis zu Athen* (1925–1933)
- Langlotz, Zeitbestimmung E. Langlotz, *Zur Zeitbestimmung der streng-rotfigurigen Vasenmalerei und der gleichzeitigen Plastik* (1920)
- Langlotz, Vasen in Würzburg E. Langlotz, *Griechische Vasen in Würzburg* (1932)
- LIMC *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (1981 ff.)
- Mertens, AWG J.R. Mertens, *Attic White-Ground – Its Development on Shapes Other Than Lekythoi* (1977)
- Mertens, Cups J.R. Mertens, „Attic White-Ground Cups“: A Special Class of Vases“, *MetMusJ* 9, 1974, 91 ff.
- Mertens, Euphronios J.R. Mertens, „A White-Ground Cup By Euphronios“ *HarvSt* 76, 1972, 271 ff.
- ML W.H. Roscher, *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie I–VI* (1884–1937)

- MuM Münzen und Medaillen AG, Basel
 Neils J. Neils, *AntK* 23, 1980, 13 ff.
 Neumann, Gesten u. Gebärden G. Neumann, *Gesten und Gebärden in der griechischen Kunst* (1965)
- Par J.D. Beazley, *Paralipomena* (1971)
 Philippaki, Vas. Nat. Mus. B. Philippaki, *Vasen des Archäologischen Nationalmuseums von Athen* (o. Jahresangabe)
- Philippart, Coupes H. Philippart, *Les Coupes Attiques à Fond Blanc* (1936)
 Pfuhl, MuZ E. Pfuhl, *Malerei und Zeichnung der Griechen* (1923)
 RE A. Pauly/G. Wissowa, *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft* (1893 ff.)
- Richter, Furniture G.M.A. Richter, *The Furniture of the Greeks, Etruscans and Romans* (1966)
- Richter/Hall G.M.A. Richter/B.F. Hall, *Red-Figured Athenian Vases in the Metr. Museum of Art* (1936)
- Richter/Milne, Shapes and Names G.M.A. Richter/M.J. Milne, *Shapes and Names of Athenian Vases* (1935)
- Riezler, Lekythen W. Riezler, *Weißgrundige attische Lekythen nach Adolf Furtwänglers Auswahl* (1914)
- de Ridder, Vas. Peints Bibl. Nat. A. de Ridder, *Catalogue des vases peints de la Bibliothèque Nationale* (1902)
- Roberts, Pyxis S.R. Roberts, *The Attic Pyxis* (1978)
 Robertson, GP M. Robertson, *Greek Painting* (1959, 2. Aufl. 1978)
 Robertson, Greek Art M. Robertson, *A History of Greek Art* (1975)
 Rumpf, MuZ A. Rumpf, *Malerei und Zeichnung der klassischen Antike* (1953)
- Schefold, Götter- und Heldensagen K. Schefold, *Götter- und Heldensagen der Griechen in der spätarchaischen Kunst* (1978)
- Schefold, Meisterwerke K. Schefold, *Meisterwerke griechischer Kunst* (1960)
- Simon, Götter E. Simon, *Die Götter der Griechen* (1969)
 Simon, Vasen E. Simon, *Die griechischen Vasen* (1976, 2. Aufl. 1981)
- Sparkes/Talcott, Athenian Agora Bd. XII – Black and Plain Pottery (1970)
 Sparkes/Talcott, Athenian Agora Bd. XII – Black and Plain Pottery (1970)
- Smith, Vas. Brit. Mus. III C.H. Smith, *Catalogue of the Greek and Etruscan Vases in the British Museum III* (1896)
- Walter, Götter H. Walter, *Griechische Götter* (1971)
 Walter-Karydi, Samos VI,1 E. Walter-Karydi, *Samos VI,1 – Samische Gefäße des 6. Jahrh. v.Chr.* (1973)
- Wegner, Duris M. Wegner, *Duris* (1968)
 Wegner, Brygosmaler M. Wegner, *Brygosmaler* (1973)

Einleitung

Die weißgrundig bemalten Lekythen der Klassik haben durch ihre melancholisch sanften Bilder, die Tote und Lebende so ergreifend und mit dem Todesschicksal versöhnend vereinen, und durch die locker und anmutig gezeichneten, heute durch das Verblässen oder Verschwinden von Farben pastos und skizzenhaft wirkenden Figuren von Anfang an bei Archäologen und kunst- und altertumsinteressierten Laien Bewunderung und Interesse erregt. Dementsprechend groß ist auch die Literatur über diese attische Gefäßgattung, die ausschließlich den Toten bestimmt war und in ihrer Bemalung polychromen Farbauftrag und Umrißzeichnung verbindet, weshalb sie häufig bei Versuchen herangezogen wurde, von der im Altertum ungleich berühmteren, aber verlorengegangenen Wand- und Tafelmalerei der Klassik eine Vorstellung zu gewinnen. Aus der Fülle der Literatur seien als die wichtigsten Arbeiten herausgegriffen: das zweibändige Werk von Arthur Fairbanks „Athenian White Lekythoi“ (1907/1914), „Weißgrundige attische Lekythen“ (1914) von Walter Riezler unter Mitarbeit von Rudolf Hackl nach einer Auswahl von Adolf Furtwängler, der Aufsatz Ernst Buschors „Attische Lekythen der Parthenonzeit“ im Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst von 1925, der berühmte Essay desselben Autors „Grab eines attischen Mädchens“ (1939), John D. Beazleys 1938 erschienener Überblick „Attic White Lekythoi“ und als jüngste Behandlung „Athenian White Lekythoi – Patterns and Painters“ (1975) von Donna Carol Kurtz¹.

Lekythen sind jedoch nicht die einzigen Gefäße der attischen Keramik, die neben schwarzfigurig-tongrundiger oder rotfiguriger Bemalung auch eine weißgrundige aufweisen können. Doch bis zu der vor kurzem erschienenen Arbeit von Joan R. Mertens „Attic White-Ground-Its Development on Shapes Other than Lekythoi“ (1977) hatten von allen diesen Gefäßen nur noch die weißgrundig bemalten Schalen eine monographische Bearbeitung erfahren: „Les coupes attiques à fond blanc“ (1936) von Hubert Philippart. Weißgrundig bemalte Kratere, Oinochoen, Alabastra, Pyxiden oder Teller etwa waren dagegen stets nur als Einzelstücke publiziert und gewertet worden. Sie stellen freilich im Gegensatz zu den weißgrundig bemalten Lekythen und Schalen – und das wird auch die vorliegende Arbeit zeigen – keine eigenständige Gattung innerhalb der attischen Keramik dar. Doch hat die Überbetonung der Lekythen in der Vasenliteratur zusammen mit der verhältnismäßig großen Zahl erhaltener Exemplare und dem besonderen Interesse, das sie aus den oben genannten Gründen geweckt haben, dazu geführt, daß nicht selten attisch weißgrundige Keramik mit weißgrundigen Lekythen gleichgesetzt wird und dies nicht nur von Laien, sondern – wie ich aus Reaktionen in Gesprächen über mein Arbeitsvorhaben entnehmen konnte – auch von Archäologen, sofern sie sich nicht eingehend mit Vasenmalerei beschäftigt haben. Diese Gleichsetzung ist jedoch nur für die zweite Hälfte des 5. Jahrhunderts zutreffend, in der tatsächlich kaum noch andere Gefäßformen als Lekythen weißgrundig verziert wurden. Sie gilt aber nicht für die Zeit der Spätarchaik, des Strengen Stils und der Frühklassik.

Ein Ziel dieser Arbeit ist es deshalb, die Vielfalt weißgrundig bemalter Keramik in Athen

vom Ende des 6. Jahrhunderts bis zur Mitte des 5. Jahrhunderts aufzuzeigen und den Gründen für die Beschränkung der weißgrundigen Bemalung auf die Lekythenform in der zweiten Jahrhunderthälfte nachzugehen. Dabei werden unter weißgrundig bemalter Keramik nur Tongefäße bzw. -geräte verstanden, deren Körper oder Bildfelder weiß grundiert sind, und zwar so, daß die weißgrundige Bemalung im Erscheinungsbild dominiert. Gefäße, die nur an Mündung, Hals, Fuß oder zur Bildfeldbegrenzung einen weißen, unverziert gelassenen oder mit einem Ornament versehenen Streifen haben – ein weißes Schmuckband – werden in dieser Arbeit nicht zur weißgrundig bemalten Keramik gezählt².

Über die Arbeit von Joan R. Mertens hinaus, in der die einzelnen weißgrundig bemalten Gefäße nach ihrer Form geordnet vorgestellt sind und die unterschiedliche Verwendung des weißen Überzugs im Dekorationssystem der Gefäße behandelt ist, wird versucht, die verschiedenen Maltechniken, die auf diesen Gefäßen zur Anwendung kamen, in ihren wesentlichen Merkmalen zu erfassen, gegeneinander abzusetzen, den Ursachen für ihre Entwicklung nachzuspüren und ihre Verknüpfung mit bestimmten Werkstätten und Formen darzulegen. Dies ist im wesentlichen der Inhalt des ersten Teils der Arbeit.

Da aber nicht alle Gefäßformen der attischen Keramik des 5. Jahrhunderts weißgrundig bemalt wurden, stellt sich zwangsläufig die Frage, warum bestimmte Gefäßformen den attischen Töpfern und Malern bzw. ihren Kunden für weißgrundige Bemalung geeignet erschienen und andere nicht. Aus dieser Frage wiederum ergibt sich eine zweite, nämlich ob mit der Wahl weißgrundiger Bemalung für ein Gefäß Veränderungen hinsichtlich des Dekorationssystems, der Bildthematik und der Verwendung des Gefäßes verbunden waren und wenn ja, welcher Art. Um eine Antwort auf diese Fragen zu finden, werden im zweiten Teil der Arbeit – mit Ausnahme der schon so oft behandelten Schulterlekythos – die wichtigsten der weißgrundig mit Umrißzeichnung verzierten Gefäßformen kapitelweise zusammengestellt, die einzelnen Stücke beschrieben und in Dekorationssystem und Bildthematik mit ihren aus den gleichen Werkstätten stammenden und von den gleichen Händen bemalten rotfigurigen Gegenständen verglichen. Auf die Behandlung der weißgrundigen Gefäße mit schwarzfiguriger Bemalung wurde dagegen verzichtet, da sie im allgemeinen nicht von denselben Malern stammen, zum Teil aus anderen Werkstätten kommen³ und sich die Maler des schwarzfigurigen Stils bei der Wahl ihrer Bilder auch weniger an der Bestimmung der Gefäße orientiert haben als die Maler des rotfigurigen Stils. Die weißgrundig-schwarzfigurig verzierten Gefäße werden aber am Schluß bei der Beurteilung der Bedeutung weißgrundig bemalter Keramik in Athen mit berücksichtigt⁴.

Es versteht sich fast von selbst, daß diese Arbeit, wie jede Arbeit über attische Vasen heute, auf den Forschungen John D. Beazleys beruht, ohne die sie nicht möglich gewesen wäre, auch wenn viele der behandelten Gefäße, und nicht nur der erst kürzlich entdeckten, in „Attic Red-Figure Vase-Painters“ nicht enthalten sind – mit gutem Grund, wie sich zeigen wird. Im Bewußtsein, weit weniger Material zu kennen und weniger Erfahrung zu besitzen als Beazley nach einem langen, der Vasenforschung gewidmeten Leben, habe ich Beazleys Zuschreibungen fast stets akzeptiert und meist davon Abstand genommen, Gefäße, die Beazley gekannt, aber wohlweislich nicht zugeschrieben hat, meinerseits einem bekannten Maler zuzuordnen. Stattdessen habe ich mich bemüht – soweit möglich – den Umkreis zu erhellen, in dem der Maler eines bestimmten Gefäßes tätig war, und die Einflüsse aufzuzeigen, die in seinem Werk spürbar sind, sowie nach der üblichen Chronologie attischer Vasen eine Datierung zu geben.

I. Die weißgrundigen Maltechniken in der attischen Keramik und ihre Entwicklung

1. WEISSGRUNDIGE KERAMIK IN GRIECHENLAND UND DAS ENTSTEHEN WEISSGRUNDIG-SCHWARZFIGURIGER BEMALUNG IN ATTISCHEN WERKSTÄTTEN

Weißgrundige Keramik wurde bereits in der geometrischen und später in der archaischen Epoche der griechischen Kunst an vielen Orten Griechenlands hergestellt, u.a. auch in Athen, wo sie jedoch erst gegen Ende des 6. Jahrhunderts heimisch wurde. Sie läßt sich grob in zwei Gruppen einteilen:

1. Weißgrundige Keramik mit Glanztonbemalung

Dabei wurde neben Glanzton seit dem 7. Jahrhundert häufig noch purpurrote oder violette, seltener auch weiße Deckfarbe verwendet¹, die vor dem Brand entweder auf die Glanztonbemalung oder direkt auf den hellen Grund aufgetragen wurde. In letzterem Fall kann die Deckfarbe auch eine von Glanztonlinien umrissene Fläche füllen.

Diese Art weißgrundiger Keramik war seit dem Spätgeometrischen weit verbreitet, vor allem auf den Kykladen, in Lakonien und Ostgriechenland². Ihr Überzug ist selten rein weiß, sondern gelblich, bräunlich oder grau getönt, weshalb man eigentlich besser von hellgrundiger Keramik sprechen sollte³. Färbung und Haftung des Überzugs scheinen dabei in direktem Zusammenhang zu stehen, doch fehlen hierzu genauere Untersuchungen⁴. Der helle Überzug diente weniger als neutraler Untergrund für Farbeffekte als vielmehr zur stärkeren Kontrastierung von dunkler Bemalung zu hellem Grund⁵. Gleichzeitig erfüllte er einen praktischen Zweck, indem er eine glatte Unterlage für die Bemalung schuf. Dies war besonders dort nötig, wo der verarbeitete Ton weniger qualitativ und feingeschlämmt war wie in attischen und korinthischen Töpferwerkstätten⁶.

2. Weißgrundige Keramik mit reiner Mattfarbenbemalung⁷

Im Gegensatz zur oben genannten Keramik bildete hier der helle, ebenfalls meist nicht rein weiße Überzug den Malgrund für polychromen Farbauftrag. Bevorzugte Farbe war dabei Rot in verschiedenen Nuancen, dazu konnten Gelb und Blau oder Grün kommen, also auch Farbpigmente, die sicher nach dem Brand aufgetragen wurden. Aufgrund der geringeren Haltbarkeit der Bemalung findet sich diese Technik nur selten auf Gefäßen und dann auf solchen, die eindeutig zu Opfertagen oder Aschenurnen bestimmt waren. Dagegen wurde sie seit dem 7. Jahrhundert in steigendem Maße zur Bemalung von Terrakotten verwendet⁸.

Die frühesten Beispiele für reine Mattfarbenbemalung sind aus der orientalisierenden Phase kretischer Kunst bekannt. Es handelt sich um pithosförmige Aschenurnen aus Gräbern bei Knossos⁹. Ihre Dekoration besteht im allgemeinen aus geometrischen und floralen Ornamentmotiven und Vögeln, die in blaugrauer und roter Mattfarbe die Gefäße vollständig überziehen¹⁰. Gelb taucht als dritte Farbe auf einigen späten Gefäßen auf¹¹. Die genaue Datierung ist ebenso umstritten wie die Herkunft der polychromen Mattfarbenbemalung¹². Während einige Archäologen ihren Ursprung in dem Einfluß zypriotischer Kunst sehen¹³, glauben andere hierin das Fortwirken einer minoischen Tradition zu erkennen¹⁴.

In Athen wurde die Mattfarbentechnik in der ersten Hälfte des 7. Jahrhunderts vor allem zur

Verzierung von Terrakottafiguren, -schilden und -täfelchen angewandt¹⁵. Die weißgrundigen Gefäße mit roter und gelber Mattfarbenbemalung, die in Vari zum Vorschein kamen¹⁶, dürften später und Produkte einer lokalen Werkstatt sein ebenso wie die in Eleusis, Menidi und in Bötien gefundenen bunt bemalten Votivtäfelchen und -schilder¹⁷.

Eine Sonderstellung nimmt eine Gruppe von Gefäßen aus der Mitte des 7. Jahrhunderts ein, die in einer Opferrinne im Kerameikos entdeckt wurden¹⁸. Ihr reicher plastischer Schmuck läßt den engen Zusammenhang mit der Terrakottaproduktion erkennen. Ihre Bemalung wurde allerdings nicht ausschließlich mit Mattfarben, sondern auch mit verdünntem, gelbbraunem Glanzton ausgeführt. Doch sind die Mattfarben (vor allem Rosa, Rotbraun und Purpurrot) dominierend – dies wird trotz der arg zerstörten Bemalung deutlich –, die auch für einen Teil der Konturzeichnung verwendet wurden. Diese farbigen Konturlinien bei gleichzeitigem Verzicht auf Ritzung, die monumental angelegten Figuren, das farbig gegebene Inkarnat und das Fehlen von Füllmotiven sind für die Vasenmalerei der Jahrhundertmitte ungewöhnlich und weisen auf den Einfluß der Großen Malerei¹⁹. Ich glaube aber nicht, daß die Bemalung dieser Gefäße oder das Entstehen einer polychromen Mattfarbenbemalung in Athen in einem direkten Zusammenhang mit den auf einen recht kleinen Bereich beschränkt gebliebenen kretischen Grabgefäßen zu sehen ist²⁰, die weder in der Farbigkeit, noch im Dekorationssystem oder in der Thematik zu vergleichen sind und für die auch keine Verbindung zur Terrakottaproduktion nachweisbar ist.

Die Trennung von Töpfer und Koroplasten, bedingt durch die Einführung der Matrize und die für Gefäße wenig taugliche Mattfarbenbemalung, führte wohl dazu, daß im 6. Jahrhundert in Athen die polychrome Bemalung auf Terrakottafiguren beschränkt blieb und die jetzt in Töpferwerkstätten hergestellten Pinakes ausschließlich schwarzfigurig verziert wurden²¹. In Bötien fand dagegen die polychrome Mattfarbentechnik noch im 6. und bis ins 5. Jahrhundert hinein Anwendung auf einer speziell böotischen Gefäßform, den sogenannten Vogelschalen, und vereinzelt auch auf Kantharoi und Tellern²².

Weißgrundig bemalte Gefäße gab es in Athen erst wieder ab 530/525, etwa gleichzeitig mit den ersten rotfigurig bemalten. Sie blieben aber dann bis zum Ende des 5. Jahrhunderts ein fester Bestandteil der attischen Keramik. Zunächst gehören sie in die erste Gruppe weißgrundiger Keramik und unterscheiden sich von den üblichen schwarzfigurig bemalten Gefäßen nur durch den hellen Untergrund und den weitgehenden Verzicht auf das obligatorische Weiß zur Wiedergabe von Frauenhaut und damit auf die farbliche Unterscheidung der Geschlechter²³. Letzteres haben sie mit den rotfigurig bemalten Gefäßen gemeinsam, und es fragt sich, ob es nicht erst dieser Bruch mit einer langjährigen Tradition im Zusammenhang mit einer neuentwickelten Technik und einem allgemeinen Stilwandel in der Vasenmalerei war, der die Voraussetzung für eine Etablierung des weißen Überzugs in der attischen Keramik schuf²⁴.

Für seine Einführung oder eigentlich Wiedereinführung wurden in der Forschung verschiedene Gründe genannt. Obwohl dies natürlich ebensowenig eindeutig zu klären ist wie die Frage, von welcher Werkstatt attisch weißgrundige Vasenmalerei letztlich ihren Ausgang genommen hat, seien hier die verschiedenen Vermutungen auf ihren Wahrscheinlichkeitsgehalt hin überprüft. Dabei sind zunächst zwei grundsätzliche Bemerkungen zu machen. Einmal muß zwischen dem Anlaß für die Einführung und dem Grund bzw. den Gründen für die anhaltende Verwendung bei bestimmten Gefäßformen unterschieden werden, denn beides muß nicht übereinstimmen und ist, wie sich zeigen wird, auch nicht der Fall. Zum anderen ist zu

trennen zwischen Gefäßen, deren Körper oder Hauptbildfeld weißgrundig ist und jenen, die nur ein weißes Schmuckband haben, in der Hauptsache aber rot- bzw. schwarzfigurig auf Tongrund bemalt sind. Dies ist in der Forschung bisher zu wenig berücksichtigt worden²⁵.

Der Anlaß muß im Zusammenhang mit der Situation attischer Vasenmalerei in der Zeit der Einführung gesehen werden. Mit den Werken des Exekias, des Amasismalers und ihrer Zeitgenossen war der Höhepunkt schwarzfiguriger Vasenmalerei erreicht. Ausdrucksfähigkeit und dekorative Wirkung waren nicht mehr zu steigern. Auf der Suche nach Wegen, die aus der drohenden Stagnation führen konnten, wurden in der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts verschiedene Techniken entwickelt, von denen die rotfigurige die bedeutendste, aber nicht die einzige war. Während sie jedoch mittels Umkehrung der alten Technik und Veränderung der Zeichenweise vor allem neue Ausdrucksmöglichkeiten schuf und wohl die Erfindung eines Vasenmalers war, können Six-Technik²⁶, Intentional Red²⁷ und weiße Grundierung, die unter Beibehaltung der alten Ritztechnik durch Verwendung neuer Malstoffe oder Veränderungen des Farbschemas zu neuen dekorativen Wirkungen, nicht aber zu einem neuen Stil führten, als Beitrag der Töpfer zur Belebung der attischen Keramik gelten²⁸.

Weißer Grundierung der Malfläche war von allen Möglichkeiten die einfachste und nächstliegende Veränderung. Das Material dazu war vorhanden und das Verfahren von außerattischen Werkstätten ebenso bekannt wie aus der heimischen Terrakottaproduktion. Dagegen dürfte die weiße Grundierung kaum eine Übernahme aus der sogenannten Großen Malerei, der Wand- und Tafelmalerei oder der Malerei auf Marmor gewesen sein²⁹, da ihr nicht wie dort die Bedeutung eines neutralen Farbträgers zukam. Polychrome Wirkungen waren zunächst nicht beabsichtigt, und die attischen Vasenmaler haben die Möglichkeiten dazu noch einige Jahrzehnte lang nicht genutzt. Auch die Annahme, der Wunsch, Stein- oder Metallgefäße zu imitieren, hätten den Anstoß gegeben, dürfte nicht richtig sein³⁰. Unter der Vielzahl weißgrundig-schwarzfigurig bemalter Gefäße befanden sich von Anfang an rein keramische Formen³¹ und die Bedeckung großer Gefäßteile mit schwarzem Glanzton, sowie die schwarze, nur durch etwas Rot aufgelockerte Bemalung ergeben ein Erscheinungsbild, das von demjenigen der Stein- und Metallgefäße völlig verschieden ist.

In der älteren Vasenforschung wurde häufig dem Töpfer Nikosthenes die Einführung der weißen Grundierung in die attische Keramik des späten 6. Jahrhunderts zugeschrieben³². Zwei weißgrundig bemalte Oinochoen aus Etrurien, heute im Louvre (F 116 u. F 117), tragen seine Signatur³³. Hals, Mündung und Henkel, soweit erhalten, sind mit schwarzem Glanzton überzogen, der übrige Körper (ohne Fuß) mit einem ockerfarbenen Überzug versehen. Gefäßform, Dekorationssystem und Stil der Bemalung beider Oinochoen sind gleich, und so hat Beazley sie auch beide einer Malerhand zugeschrieben (Maler von Louvre F 117). Auch die Thematik ist ähnlich, beide Male Herakles, einmal zwischen Athena und Hermes stehend, das andere Mal im Olymp unter Göttern sitzend. Beide Gefäße tragen an der Vorderseite des Halses einen plastisch aufgesetzten Kopf, F 116 einen Männerkopf und F 117 einen Frauenkopf. Alles spricht dafür, daß die beiden Oinochoen als Pendants geschaffen wurden. Die Darstellung umzieht den Gefäßkörper friesartig bis zum Henkelornament, ganz im Gegensatz zu der sonst bei schwarzfigurigen Oinochoen üblichen Verzierungsweise mit einem von Ornamentstreifen begrenzten Bildfeld. Dies sowie einzelne Ornamentmotive – Lotosknospenkette bzw. Mäanderband über Strahlenkranz – und die Form der Henkelornamente ist dem Dekorationssystem der Halsamphoren entnommen. Die Art des Strahlenkranzes jedoch – Strahlen in Umrißzeichnung und dunkler Silhouette alternierend – ist nicht von Halsamphoren, sondern von Schalen bekannt³⁴.

Taf. 1,1–2

Die schmalen schwarzroten Faltenbahnen der Himatien, die locker über alle Gewänder gestreuten sternförmigen Verzierungen, die kapriziöse Handhaltung der Athena, vor allem aber die Fältelung des kurzen Chitons beim Hermes von F 116 und die Form seiner Chlamys mit den lang herabhängenden Zipfeln und der flüssig geritzten Saumzeichnung beweisen die Gleichzeitigkeit dieser beiden Oinochoen mit den rotfigurigen bzw. bilinguen Gefäßen des Andokidesmalers³⁵. Trotz des altertümlichen, von Amphoren des Exekias und des Amasismalers bekannten Spiralornaments am Henkel von F 117³⁶ wird man die beiden Oinochoen nach dem Stil kaum vor 525, eher etwas später datieren. Immerhin gehören sie damit zu den frühesten Beispielen für weißgrundig-schwarzfigurige Bemalung.

Neuerdings wird von einigen Archäologen die Ansicht vertreten, daß die weißgrundig-schwarzfigurige Maltechnik nicht in der Werkstatt des Nikosthenes, sondern in der des Andokides entstanden ist³⁷. Diese Hypothese stützt sich auf zwei vom Töpfer Andokides signierte Bauchamphoren (New York 63.11.6 und Louvre F 203), die jedoch im eigentlichen Sinn nicht als weißgrundig zu bezeichnen sind.

Die Amphora New York 63.11.6³⁸, die sich durch stilistischen Vergleich ihrer Bemalung mit dem Fries des Siphnier-Schatzhauses in Delphi ungefähr datieren läßt und wohl zu den Frühwerken des Andokidesmalers zählt, könnte somit älter sein als die beiden Oinochoen des Nikosthenes. Dies muß allerdings kein Beweis für die Entstehung weißgrundiger Bemalung in der Andokides-Werkstatt sein. Die Amphora ist in der Hauptsache rotfigurig bemalt und nur der äußere Mündungsrand ist weiß grundiert und zeigt schwarzfigurige Heraklesszenen. Es handelt sich in diesem Fall nicht um eine echte bilingue Vase, da nicht zwei verschiedene Techniken gleichwertig nebeneinander gestellt sind. Der Maler hat vielmehr der rotfigurigen Maltechnik, in der beide Hauptbilder ausgeführt sind, den Vorzug gegeben. Im Gesamtbild der Vase hat der Mündungsrand, obwohl figürlich verziert, nur eine untergeordnete Bedeutung und mehr den Charakter eines Schmuckbandes.

Weißer Schmuckbänder ohne oder mit ornamentaler Verzierung tauchen in der attischen Keramik vereinzelt schon früher auf. Bekanntestes Beispiel ist der Kantharos des Nearchos³⁹. Ende des 6. Jahrhunderts werden weiße Schmuckbänder dann vor allem bei Amphoren, Hydrien, Schalen, Tellern und im 5. Jahrhundert auch bei Lekythen populär⁴⁰. Die New Yorker Amphora erweckt den Eindruck, als ob hier Töpfer und Maler beweisen wollten, daß sie auch weißgrundige Gefäße herstellen könnten, daß sie aber der rotfigurigen Bemalung als der eigentlichen Neuheit den Vorzug geben.

Die andere von Andokides signierte Amphora (Louvre F 203)⁴¹ ist ein späteres Werk und kaum vor den nikosthenischen Oinochoen entstanden. Sie ist weißfigurig bemalt, d.h. die von der rotfigurigen Malerei bekannte Ausspartechnik wurde hier mit einem weißgrundigen statt tongrundigen Bildfeld durchgeführt. Da nur Frauen, bzw. Amazonen, dargestellt sind, kann dies als Versuch gelten, die neue Ausspartechnik mit der alten Tradition, die Frauenkörper weiß wiederzugeben, zu vereinen. Ein Versuch, der wohl aus praktischen und technischen Gründen keine Nachahmung fand.

Die beiden Amphoren des Andokides scheinen mir nicht Vorläufer weißgrundiger Gefäße zu sein, sondern die auf ihnen gezeigte spezielle Anwendung der weißgrundigen Maltechnik setzt eher den Gebrauch dieser Technik in der attischen Keramik voraus. Die geringe Haftung der Glanztonbemalung auf dem weißen Mündungsrand der New Yorker Amphora ist kein Beweis dafür, daß sie einem früheren Stadium der Entwicklung weißgrundiger Bemalung angehört. Dies kann ein Werkstattproblem gewesen sein.

Daß in der Andokides-Werkstatt wohl nur ein geringes Interesse an der weißgrundigen Mal-

technik bestand, läßt sich auch noch auf anderem Wege über die Betrachtung der Formen erhärten. Bei einer Zusammenstellung aller bekannten weißgrundig-schwarzfigurig bemalten Gefäße ergibt sich, daß nicht alle in der attischen Keramik jener Zeit gängigen Formen weißgrundig bemalt wurden. Die Auswahl der Formen aber läßt wiederum Rückschlüsse auf die Werkstatt zu, in der diese Technik zuerst praktiziert wurde.

Aus dem letzten Viertel des 6. Jahrhunderts sind neben Oinochoen einige Schalen, Teller, Halsamphoren, Lekythen, Alabastra, Kyathoi, Skyphoi und Mastoi mit weißgrundig-schwarzfiguriger Bemalung erhalten, ferner zwei Hydrien, ein Kolonnettenkrater, eine Pyxis, eine Phiale und einige Votivtäfelchen. Dabei ist auffallend, daß von den eigens für den Grabkult hergestellten Täfelchen mit Prothesis- oder Ekphoraszenen kein einziges weißgrundig bemalt ist⁴². Dies zeigt deutlich, daß attisch weißgrundige Keramik anfänglich nicht mit dem Grabkult verbunden war.

Aus dem ersten Viertel des 5. Jahrhunderts sind dann neben den bereits genannten Formen noch weißgrundig-schwarzfigurig bemalte Kalpiden, Olpen, Mastoide und verschiedene Arten von Miniaturgefäßen, besonders Miniaturskyphoi, bekannt. Es fehlen jedoch Bauchamphoren, Kelchkratere, Psyktere⁴³, Stamnoi und Peliken in weißgrundiger Technik, was bei der Häufigkeit ihres Vorkommens in der attischen Keramik um 500 nicht zufällig sein kann. Dieser Befund spricht für Nikosthenes und gegen Andokides. Denn unter den weißgrundig bemalten Gefäßen sind eine Reihe von Formen, die – wie signierte Beispiele beweisen – von Nikosthenes hergestellt wurden oder deren Ähnlichkeit mit nikosthenischen Sonderformen für eine Entstehung in seiner Werkstatt sprechen.

In erster Linie sind hier die in größerer Zahl erhaltenen weißgrundigen Kyathoi zu nennen⁴⁴, eine Gefäßform, die ähnlich der Bandhenkelamphora ein Produkt der Werkstatt des Nikosthenes war, das fast ausschließlich für den Export nach Etrurien hergestellt wurde⁴⁵. Von der typischen Form der nikosthenischen Bandhenkelamphora ist zwar bisher kein weißgrundiges Exemplar bekannt geworden, aber in etwas variierten Form – Klasse von Cab. Méd. 218 – ist sie weißgrundig erhalten⁴⁶. Ferner hat Nikosthenes möglicherweise die Form der Phiale in die attische Keramik eingeführt⁴⁷. Die weißgrundige Phiale London B 678 aus Capua⁴⁸ ist unsigniert, doch zeigen Form, Dekorationssystem und Thematik auffallende Ähnlichkeiten mit Werken aus der Nikosthenes-Werkstatt⁴⁹.

Unter den weißgrundigen Schalen hat Louvre F 133, wie Beazley beobachtet hat⁵⁰, eine Fußplatte nikosthenischen Typs, und Karlsruhe B 777⁵¹ gehört zu den von Bloesch behandelten Sonderformen nikosthenischer Schalen⁵². Eine weitere Schale (New York, J. Mitchell) ist vom Töpfer Pamphaios signiert⁵³, dessen Gefäße eine so enge Verwandtschaft zu nikosthenischen Formen aufweisen, daß er von einigen Archäologen für dessen Kompagnon bzw. Werkstattnachfolger gehalten wird⁵⁴. Und nicht zuletzt haben einige weißgrundige Oinochoen aus Vulci bzw. Orvieto mit den nikosthenischen im Louvre zwar nicht die Form, aber das für Oinochoen ungewöhnliche Dekorationssystem, die Ornamentmotive sowie die plastisch aufgesetzten Köpfe gemeinsam, die allerdings nicht wie bei den nikosthenischen beziehungslos an der Vorderseite des Halses kleben, sondern als Henkelattaschen fungieren. Diese Oinochoen – Klasse und Maler von London B 620 – wurden und werden immer wieder als mögliche Produkte der Werkstatt des Nikosthenes angesehen⁵⁵. Weitere Gruppen weißgrundiger Oinochoen – Klasse von London B 632, Kevorkian Oinochoe, Oinochoen des Malers von Louvre F 118 – wurden gleichfalls aufgrund ihrer Henkelornamente, ihres Dekorationssystems oder ihrer an Toreutik erinnernden Formgebung bzw. der plastisch aufgesetzten Köpfe oder Schlangen mit der Werkstatt des Nikosthenes in Verbindung gebracht,

ohne daß jedoch bei ihnen die Ähnlichkeiten so auffallend wären wie bei den Oinochoen der Klasse von London B 620⁵⁶. Eine kleine Hydria in Paris (Petit Palais 310) läßt sich hier anschließen, denn mit der weißen Grundierung des Gefäßkörpers bis zum Hals, dem Strahlenkranz in Umrißzeichnung, den plastisch ausgeformten Enden des Vertikalhenkels – Löwenkopf bzw. Palmette – zeigt sie die gleichen Dekorationselemente wie die genannten Oinochoen⁵⁷. Mögen auch nicht alle aufgeführten Gefäße tatsächlich aus der Werkstatt des Nikosthenes stammen, so lassen sie doch den starken Einfluß seiner Werkstatt bei der Anwendung der weißgrundigen Technik im letzten Viertel des 6. Jahrhunderts erkennen.

Von jenen weißgrundig bemalten Gefäßformen, für deren Herstellung es in seiner Werkstatt keine Belege gibt, sind vor allem Alabastra und Lekythen zu nennen. Die frühesten weißgrundigen Beispiele dieser Formen, die uns bekannt sind, wurden von Psiax bemalt, sind etwa um 510 zu datieren und damit wesentlich später als die von Nikosthenes signierten Oinochoen⁵⁸. Psiax war ein „Allroundmaler“, der schwarzfigurig, rotfigurig, weißgrundig, in Six-Technik und mit „Intentional Red“ malte und große und kleine Gefäße dekorierte⁵⁹. Wenn alle Zuweisungen an ihn richtig sind⁶⁰, hat er nicht nur mit den Töpfern Andokides, Menon und Hilinos zusammengearbeitet, sondern wie seine Kyathoi⁶¹ und die Verwendung von Six-Technik bei seinem Londoner Alabastron⁶² nahelegen, auch mit dem Töpfer Nikosthenes. Er könnte somit in dessen Werkstatt die Malerei auf weißem Grund kennengelernt und zuerst praktiziert haben⁶³.

Der Töpfer der weißgrundigen Alabastra des Psiax und seiner Lekythen ist uns allerdings nicht bekannt. Seine rotfigurigen Alabastra sind vom Töpfer Hilinos signiert, doch läßt sich deren Form nicht mit den Formen der weißgrundigen Alabastra vergleichen. Psiax kann als Vorläufer jener Maler gelten, die in den folgenden Jahrzehnten weißgrundige Alabastra und Lekythen in großer Zahl schwarzfigurig bemalten, angefangen von Sappho- und Diosphomalern über Haimon- bis Emporionmaler⁶⁴. Dem Psiax wurde auch ein weißgrundiger Teller und jüngst ein weißgrundiger Mastos zugeschrieben⁶⁵. Älter als der Psiax-Teller scheint ein nur noch in Fragmenten erhaltener Teller von der Akropolis zu sein, der von Denise Callipolitis-Feytmans in ihrer Arbeit über die attisch schwarzfigurigen Teller besprochen, aber leider nicht abgebildet wurde⁶⁶. Die meisten der weißgrundigen Teller gehören bereits ins 5. Jahrhundert. Einer der wenigen etwas älteren steht nach Callipolitis-Feytmans in der Tradition der rotfigurigen Teller des Paseas, dessen Zeichenstil wiederum dem des Psiax verwandt ist⁶⁷. Von Paseas stammt die Mehrzahl der weißgrundig-schwarzfigurig bemalten Weihetäfelchen, bei denen die Haut der Athena meist in der Tradition der schwarzfigurigen Malerei weiß aufgemalt ist, jedoch direkt auf den gelblichen Untergrund, wobei die schwarzen Konturlinien auch auf die durch die rotfigurige Maltechnik geübte Praxis der Umrißzeichnung weisen⁶⁸.

Der größte Teil der weißgrundig-schwarzfigurig verzierten Skyphoi und Pyxiden, ferner alle Kalpiden, kleinen Halsamphoren, Mastoide und Miniaturgefäße und eine große Zahl von Oinochoen und Olpen sind ins 5. Jahrhundert oder frühestens um 500 zu datieren⁶⁹. Sie kommen aus Werkstätten, die sich auf Lekythen und kleinere Gefäße spezialisierten⁷⁰. In das 6. Jahrhundert gehört wohl noch der Skyphos London B 681, ein frühes Beispiel der Pistias-Klasse M, der sowohl mit späten Werken des Amasismalers verglichen⁷¹ als auch zu den Werken aus dem Kreis um Nikosthenes gezählt wurde⁷², letzteres vor allem aufgrund der Henkelornamente. Für die doppelt s-förmig ausschwingenden dünnen Ranken, die in Lotosknospen enden, deren Blätter keine Berührung miteinander haben, ist das Henkelornament der weißgrundigen Oinochoe Louvre F 118 die engste Parallele⁷³. Die Art der

Ritzung, die den Einfluß der rotfigurigen Zeichenweise verrät, und die schmalen, locker fallenden Falten des Mantels, den Hermes trägt, sprechen für eine Entstehungszeit gegen 510. In der gleichen Zeit sind auch der Mastos München 2003⁷⁴ und der Kolonnettenkrater des Sapphmalers in Karlsruhe entstanden⁷⁵.

Allen diesen Gefäßen ist gemeinsam, daß sie nur von kleiner bis mittlerer Größe sind⁷⁶. Dies paßt zur Werkstatt des Nikosthenes, in der kaum große Gefäße hergestellt wurden⁷⁷, d.h. Gefäße über 40, 50 oder gar 60 cm, wie etwa die Amphoren, Hydrien und Kratere des Andokides, des Antimenesmalers, der Leagros-Gruppe oder der „Pioneers“. Maler wie Psiax, die mit allen Techniken und Formen vertraut waren und mit verschiedenen Töpfern zusammenarbeiteten, haben nur ihre kleineren Gefäße weißgrundig bemalt. Große Gefäße haben jedoch manchmal – wie einige Hydrien und Halsamphoren des Antimenesmalers – ein weißes Schmuckband an Mündung oder Fuß oder ein weißes Halsband, das in seltenen Fällen auch figürlich verziert sein kann, meist aber nur ein Ornament trägt⁷⁸. Daneben gibt es auch Hydrien mit weißgrundigem Schulterbild bei tongrundigem Hauptbild⁷⁹. Töpfer und Maler, die nicht wagten, große Flächen weißgrundig zu verzieren, aber auf den dekorativen Effekt des Schwarzweiß-Kontrastes nicht verzichten wollten, verwendeten so das Weiß als gliederndes Element im Dekorationssystem ihrer Gefäße.

Von den neun signierten Gefäßen des Andokides sind sieben große Gefäße; davon sind fünf wiederum Amphoren des Typus A, die man geradezu als Lieblingsform dieses Töpfers bezeichnen kann⁸⁰. Nach dem vorliegenden Material wurden aber gerade Gefäßformen wie der genannte Amphorentypus oder der Kelchkrater, die in engem Zusammenhang mit der Entwicklung der rotfigurigen Malweise stehen oder die wie Pelike und Stamnos⁸¹ mit ihr zusammen gegen Ende des 6. Jahrhunderts populär wurden, nicht weißgrundig bemalt und erhielten in der Regel auch keine weißen Schmuckbänder⁸².

Zusammenfassend läßt sich feststellen:

Weißgrundige Vasenmalerei entstand in Athen um 530/525 als Variante der schwarzfigurigen Malerei und blieb dies ein Vierteljahrhundert lang fast ausschließlich. Das Interesse der „rotfigurigen Maler“ an der weißgrundigen Technik war anfangs nur gering. Die Gründe dafür werden im folgenden Kapitel untersucht. Es spricht vieles dafür, daß die weiße Grundierung der Malfläche zuerst in der Werkstatt des Nikosthenes praktiziert wurde, angeregt von weißgrundiger Keramik außerattischer, wahrscheinlich ionischer Werkstätten⁸³. Kurz nach ihrer Einführung dürfte die weißgrundige Maltechnik von verschiedenen Werkstätten ausprobiert worden sein, wurde in der Folgezeit aber dann nur von einigen ganz bestimmten Werkstätten regelmäßig für kleine und mittlere Gefäße angewandt. Daß große Gefäße selten weißgrundig bemalt wurden oder nur ein weißes Schmuckband erhielten, dürfte werkstattbedingt sein. Die Malerei auf weißem Grund war sicher schwieriger und die Haltbarkeit des weißen Überzugs bzw. der Glanztonbemalung auf ihm ein Problem, das nicht alle Werkstätten gleich gut zu lösen vermochten. In der Werkstatt des Nikosthenes aber, in der die technischen Probleme weißgrundiger Vasenmalerei offensichtlich gut gelöst waren, wurden kaum große Gefäße hergestellt⁸⁴.

Anfangs ist die Tendenz zu beobachten, einen möglichst großen Teil des Gefäßkörpers weiß zu grundieren, um das Weiß gut zur Wirkung zu bringen, deshalb wohl auch der Verzicht auf das sonst bei Oinochoen oder Hydrien übliche Bildfeld. Die für die Benutzbarkeit der Gefäße wichtigen Teile wie Henkel, Mündungsobenseite bzw. -innenseite sowie die Innenseite offener Gefäße wurden jedoch in der Regel wie üblich schwarz bzw. bei Schaleninnenbildern

schwarzfigurig auf Tongrund bemalt oder blieben unverziert⁸⁵, d.h. daß die Benutzbarkeit weißgrundig bemalter Gefäße nicht von vorneherein stets ausgeschlossen war. Weiße Grundierung scheint zunächst auch nicht gleichbedeutend mit einem bestimmten Verwendungszweck gewesen zu sein. Allerdings lassen die mit plastischen Schlangen versehenen weißgrundigen Oinochoen vermuten⁸⁶, daß sie speziell als Totengabe gedacht waren. Daneben findet sich weiße Grundierung schon bald bei reinen Votivgaben, wie Weihetäfelchen und Tellern⁸⁷. Die geringere Strapazierfähigkeit weißgrundig bemalter Vasen und das noble Erscheinungsbild dieser Gefäße legten es naturgemäß nahe, weißgrundige Bemalung bei ausschließlich zu Votiv- oder Totengaben bestimmten Gefäßen anzuwenden. Später beschränkte sich die weiße Grundierung schwarzfigurig bemalter Gefäße häufig auf Bildfelder oder Bildstreifen⁸⁸. Dies diente der Haltbarkeit und war sicher technisch einfacher auszuführen. Hand in Hand damit läßt sich eine allgemeine Qualitätsminderung beobachten.

2. WEISSGRUNDIGE BEMALUNG MIT DEN MITTELN DER ROTFIGURIGEN TECHNIK

Obwohl rotfigurige und weißgrundig-schwarzfigurige Vasenmalerei etwa zur gleichen Zeit in attischen Töpferwerkstätten entstanden, stammen die frühesten der uns erhaltenen weißgrundigen Gefäße mit Umrißzeichnung und Relieflinientechnik erst aus den Jahren um 510. Es handelt sich dabei um zwei Alabastra des Töpfers Pasiades, die zur sogenannten Paidikos-Gruppe zählen¹. Ihr Zeichenstil ist nach Beazley dem des Euergidesmalers, eines Schalenmalers, verwandt. Die übrigen der weißgrundig bemalten Alabastra der Paidikos-Gruppe² dürften ebenso wie einige weißgrundig bemalte Schalen, Teller und Tassen³ und die Fragmente eines Kelchkraters⁴ noch später, in das letzte Jahrzehnt oder um 500, zu datieren sein. Bis jetzt konnte keiner der großen Malerpersönlichkeiten des ausgehenden 6. Jahrhunderts mit Sicherheit ein weißgrundiges Werk mit Umrißzeichnung zugeschrieben werden.

Von der speziellen Anwendung weißgrundiger Technik durch den Andokidesmaler ist schon die Rede gewesen⁵. Ein weißgrundiges Gefäß mit Umrißzeichnung von seiner Hand ist aber bis heute ebensowenig bekannt wie von den Malern Oltos⁶ und Epiktetos⁷, obwohl von diesen beiden eine recht stattliche Zahl von Gefäßen erhalten ist und beide nachweislich für den Töpfer Pamphaios arbeiteten, in dessen Werkstatt Gefäße mit weißgrundig-schwarzfiguriger Bemalung hergestellt wurden⁸. Psiax wiederum scheint auf weißem Grund nur schwarzfigurig gemalt zu haben⁹. Und das Interesse der „Pioneers“ an weißgrundiger Technik war offensichtlich auch gering. Von Phintias ist nichts Weißgrundiges bekannt und von Euthymides lediglich ein Teller, dessen Rand mit einem schwarzweißen Schachbrettmuster verziert ist¹⁰. Ob die weißgrundigen Tontafeln von der Akropolis (Akr. 2590 und Oxford 1927.4602 sowie Akr. 1037) tatsächlich von Euthymides bemalt sind, wie John Boardman und Martin Robertson vermuten¹¹, ist fraglich. Ohnedies stellt ihre Bemalung mit der Mischung aus Umrißzeichnung, Deckfarbenauftrag und schwarzfiguriger Ritztechnik, ähnlich wie auf den Täfelchen des Paseas¹², einen Sonderfall dar.

Als einziger scheint Euphronios der weißgrundigen Technik und ihren Möglichkeiten größere

Beachtung geschenkt zu haben, wenn auch mehr als Töpfer von Schalen denn als Vasenmaler¹³. Die eigenhändige Bemalung eines weiß grundierten Gefäßes ist ihm bis jetzt nicht sicher nachzuweisen. Zwar kann Joan R. Mertens für ihre Zuschreibung einer weißgrundig bemalten Schale der Bareiss-Sammlung an den Maler Euphronios einige gute Gründe anführen und stilistische Ähnlichkeiten aufzeigen¹⁴, doch ist die Darstellung zu fragmentarisch erhalten, um bei einer für Euphronios nicht belegten Technik eine sichere Zuschreibung wagen zu können¹⁵. Und die weißgrundigen Außenseiten einer Schale mit rotfigurigem Innenbild in Gotha scheinen mir eher das Werk eines Schülers als des Meisters selbst zu sein¹⁶. Daneben gibt es aber aus der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts eine Reihe von weißgrundigen Schalen mit den Resten einer Signatur, die sich mit großer Wahrscheinlichkeit zu Euphronios epoiesen ergänzen läßt¹⁷.

Was mag nun die Ursache für dieses auffallende Desinteresse der meisten „frührotfigurigen Maler“ an weißgrundiger Umrißzeichnung gewesen sein, nachdem die Zahl der weißgrundig-schwarzfigurig bemalten Gefäße doch von der Beliebtheit weißgrundiger Keramik zeugt? Zur Beantwortung dieser Frage muß man sich den Unterschied zwischen rotfiguriger und weißgrundiger Umrißzeichnung klarmachen, sowohl was die technische Durchführung betrifft, als auch die Möglichkeiten zur Ausdrucksgestaltung und zur dekorativen Bildwirkung. Gleichzeitig muß man sich fragen, welche künstlerischen Absichten und Vorstellungen die bedeutenden Maler des rotfigurigen Stils damals bewegten.

Ohne Zweifel stand im Mittelpunkt ihres Interesses die Darstellung des menschlichen Körpers, dessen Anatomie sie oft bis in kleinste Details hinein mit geradezu wissenschaftlicher Akribie wiedergaben und dessen Einzelformen sie in ihrem Bewegungsablauf, in Drehung und Verkürzung organisch miteinander zu verbinden suchten. Damit verknüpft war eine Vorliebe für Szenen aus der Palästra und für all jene Themen, die die Darstellung nackter Körper geradezu forderten, wie Bade- und Waschszenen. Auch gibt es wohl aus keiner Zeit der griechischen Vasenmalerei eine solche Fülle erotischer Bilder wie aus der Spätarchaik. Dabei stand das Bedürfnis nach genauer Darstellung des menschlichen Körpers über einer in realistischem Sinne richtigen Wiedergabe einer Szene. So wurden selbst Handwerker bei Ausübung ihrer Arbeit als Aktfiguren gezeichnet¹⁸, wurden Körperformen und Geschlecht nicht nur durch den dünnen Chiton, sondern bisweilen auch durch das aus dickem Wollstoff gefertigte Himation kenntlich gemacht¹⁹.

Die rotfigurige Technik war das geeignete Mittel, dieses verstärkte Gefühl für Körperlichkeit und Bewegung, das sich in Plastik und Malerei jener Zeit gleichermaßen beobachten läßt, zum Ausdruck zu bringen. Denn sie verbindet auf ideale Weise Umrißzeichnung mit Silhouette, indem sie die Vorzüge beider Techniken ohne deren jeweilige Nachteile vereint. Da die Figuren zunächst in Umrissen gezeichnet, dann jedoch die sie umgebenden Flächen schwarz abgedeckt wurden, scheinen sie silhouettengleich als helle Figuren aus dem dunklen Grund zu treten, wobei das warme Orangerot des Tones den Körperformen Weichheit und Natürlichkeit verleiht. Die nicht mehr geritzten, sondern mit Glanzton unterschiedlicher Stärke und Helligkeit gemalten Innenzeichnungen ermöglichten eine genauere und differenziertere Darstellung von Formen und Stoffen. So wurde eine Plastizität und Lebendigkeit erzielt, die weder mit der schwarzfigurigen Malweise noch mit reiner Umrißzeichnung zu erreichen war. Denn Körperlichkeit und Volumen einer dargestellten Figur sowie die optische Wirkung eines Bildes verringern sich bei reiner Umrißzeichnung ohne farbige Flächen, und zwar um so mehr, je größer die Figur bzw. das Bild ist. Je größer nämlich ein Bild oder ein Gefäß ist, desto größer ist auch die Distanz, aus der man es betrachten muß, um einen Ge-

samteindruck zu gewinnen. Eine nur aus dünnen Linien bestehende Zeichnung aber verliert auf Distanz erheblich an Sichtbarkeit und Wirkung. Sie wird, wie Beazley es einmal ausdrückte, vom Hintergrund aufgesaugt²⁰. Als Beispiel mag der weißgrundige Kelchkrater des Phialemalers im Vatikan dienen²¹. Während sich Hermes, Dionysosknabe und Nymphen durch die farbigen Flächen ihrer Gewänder deutlich vom gelbweißen Untergrund abheben, ist die nackte, nur in Umriß gegebene Gestalt des Papposilen, trotz der weißen Tupfen, die seine Behaarung andeuten sollen, nur schlecht zu erkennen, wirkt sie schemenhaft und unkörperlich.

Schon die protoattischen Vasenmaler standen vor dem Problem, wie sie die größeren Gestaltungsmöglichkeiten, die die Umrißzeichnung gegenüber der Silhouette bot, nutzen konnten, ohne daß die Bilder an dekorativer und optischer Wirkung verloren. So füllten sie die mit Linien umrissenen Flächen entweder mit weißer Deckfarbe oder Mustern oder sie gaben nur den Kopf mit dem Auge als dem wichtigsten Teil eines Wesens in Umriß wieder, die übrigen Partien aber in Silhouette²². Keine dieser Lösungen konnte letztlich befriedigen, und so wurde die in Korinth entwickelte schwarzfigurige Technik mit ihrer Mischung aus Silhouette, Ritzung und Farbauftrag übernommen und blieb über ein Jahrhundert lang die beherrschende Dekorationsform attischer Vasen. Jedoch war die reine Umrißzeichnung nicht ganz verdrängt. Sie wurde auf frühen Bildfeldamphoren²³, auf Schalenaußenseiten²⁴ und gelegentlich auch auf Skyphoi²⁵, vorzugsweise für Frauenköpfe, manchmal auch für Männerköpfe und Brustbilder verwendet. Eine Kombination von Umrißzeichnung und schwarzfiguriger Technik benutzten bisweilen Lydos und der Amasismaler gleichfalls bei der Darstellung von Frauen²⁶. Dabei wurden unter Verzicht auf das traditionelle Weiß Kopf, Hals, Arme und Füße in reinem Umriß wiedergegeben, die übrigen Körperpartien aber mit einem Peplos in schwarzfiguriger Technik bedeckt. Weiter ging der Amasismaler auf Amphoren, die sich einst in Berlin und Samos befanden²⁷, wo er nackte Mänaden in Umrißzeichnung mit schwarzfigurig gemalten Satyrn verband.

Eine ganz ähnliche Art der Bemalung findet sich auf weißgrundigen Lekythen des frühen 5. Jahrhunderts, für die Emilie Haspels den Terminus „Semi-outline“ prägte²⁸. Bei ihnen kann der jeweilige Anteil von Umrißzeichnung bzw. Silhouette an der Gesamtkomposition stark variieren. Er entspricht nicht einer allgemein verlaufenden Entwicklung, sondern ist eher für einen bestimmten Maler oder eine Werkstatt typisch. Der Diosphosmaler z.B. hat – wie bei den erwähnten Amphoren des Amasismalers – auf seinen Lekythen jeweils eine Figur in Umrißzeichnung mit einer in schwarzfiguriger Technik kombiniert²⁹. Während jedoch die Verteilung von Umriß und geritzter Silhouette beim Diosphosmaler nur nach rein dekorativen Gesichtspunkten erfolgte, ist sie bei der in gleicher Weise bemalten, bereits erwähnten Schale der Bareiss-Sammlung auch Ausdrucksmittel³⁰. Der erdverbundene, derbe Satyr ist schwarzfigurig dem lichten, in Umrißzeichnung gegebenen Gott des Olymps gegenübergestellt. Dabei umrahmen Weinblätter und schwere schwarze Trauben in Relief reizvoll die beiden Figuren und geben der Komposition Zusammenhalt und Festigkeit. Eine ähnliche Funktion erfüllen die seitlichen Palmettenranken auf manchen der weißgrundigen Lekythen des Diosphos- und einiger anderer Maler. Beazley nannte sie „side-palmette-lekythoi“³¹. Da sich die Seitenpalmetten vorzugsweise bei Lekythen mit „Semi-outline“-Bemalung oder Umrißzeichnung finden, scheint es, als ob die Maler den Verlust an optischer Wirkung, den sie durch die Übernahme der Umrißzeichnung in Kauf nehmen mußten, damit ein wenig auszugleichen suchten.

Bei einigen Lekythen aus der Athena/Bowdoin-Werkstatt³² ist das Verhältnis von Silhouette

und Umriß zugunsten der ersteren verschoben, d.h. die Körper von Menschen und Tieren sind fast durchwegs als schwarze Silhouetten mit wenig oder gar keiner Ritzung gegeben und nur Kleidungsstücke und Attribute sind in Umriß gezeichnet. Ein besonders kuriose Beispiel für die völlig unrealistische Darstellungsweise und den rein spielerischen Charakter, der für die „Semi-outline“-Bemalung in der Regel kennzeichnend ist, ist die Dionysos-Darstellung auf einer Lekythos in New York³³. Kopf und Arme sind in Silhouette, die Füße aber in Umriß gemalt. Nicht weniger seltsam ist das Bild einer gleichfalls in New York befindlichen Lekythos des Diosphomalers³⁴, auf der ein schwarzer Pegasos einer Medusa in Umriß entspringt, während ein ebenfalls schwarzer Perseus in seiner Kibisis in Umriß das schwarze Haupt der Medusa davonträgt.

Taf. 2,1

„Semi-outline“ ist keine Synthese, sondern nur ein Nebeneinander zweier verschiedener Techniken und als Dekorationsweise künstlerisch nicht befriedigend. Denn die schwarzfigurigen Teile einer Komposition wirken optisch stärker und massiver als die in reinem Umriß gegebenen und sind somit bildbeherrschend. Eine ausgewogene für das Verständnis des Bildes sinnvolle Verteilung von Silhouette und Umriß ist nur schwer zu erreichen. Betrachtet man z.B. die Lekythos des Diosphomalers im Louvre mit dem Kampf zwischen Herakles und dem nemeischen Löwen³⁵, so stellt man fest, daß der Löwe in schwarzfiguriger Technik wesentlich kompakter und kräftiger erscheint als sein nur in Umriß gegebener Bezwinger. Von der Bildwirkung her hat dieser Herakles gegen seinen Löwen keine Chance.

„Semi-outline“ stellt eine Übergangsphase von schwarzfiguriger Bemalung zu reiner Umrißzeichnung dar und wurde nur von wenigen Malern kurzzeitig angewandt. Jedoch finden sich in Spätarchaik und Frühklassik noch auf vielen weißgrundigen Lekythen und Alabastra, seltener auch auf anderen Gefäßformen, Elemente der schwarzfigurigen Technik, und zwar in stärkerem Maße, als dies bei rotfigurig bemalten Gefäßen der Fall ist, ohne daß sie damit zu Gefäßen mit „Semi-outline“-Bemalung gerechnet werden³⁶. Neben einzelnen Gewandstücken – Chiton, Himation, Chlamys oder Schal – wurden besonders gern Tiere in Silhouette wiedergegeben, so der in jener Zeit beliebte Reiher, aber auch andere Vogelarten, ferner Hunde, Hähne und Rehe³⁷.

Eine Gruppe von Gefäßen muß noch erwähnt werden, deren Bemalung auch nach der Definition von Beazley³⁸ als „Semi-outline“ bezeichnet werden kann: die Negeralabastra³⁹. Während auf rotfigurig bemalten Gefäßen Neger nur durch bestimmte, als negroid geltende Züge, wie Kraushaar, wulstige Lippen und Stupsnase, kenntlich gemacht werden konnten, boten weißgrundige Gefäße die Möglichkeit, die schwarze Hautfarbe der Neger naturgetreu wiederzugeben und gleichzeitig dekorativ vom weißen Hintergrund abzusetzen⁴⁰. Andererseits zeichnet sich gerade die Bemalung der Negeralabastra weniger durch Realismus als durch starke Vereinfachung der Formen und einen schematischen Wechsel von Hell und Dunkel, von Umriß und Silhouette, aus. So sind Hals, Gesicht und Ohren zwar in Silhouette gegeben, die Haare aber nur in Umriß durch eine Reihe schwarzer Punkte angedeutet. Auf Ritzung und rote bzw. weiße Deckfarbe, wichtige Bestandteile der schwarzfigurigen Technik, wurde ebenso verzichtet wie auf die Relieflinie der rotfigurigen Technik. Umrisse und Innenzeichnung wurden fast unterschiedslos mit breiten schwarzen oder schwarzbraunen Strichen gemalt⁴¹, während auf den oben genannten Gefäßen mit „Semi-outline“-Bemalung häufig noch Teile der Zeichnung mit Relieflinien ausgeführt sind, zwischen Kontur- und Innenzeichnung stärker differenziert ist und auch in beschränktem Umfang rote Deckfarbe verwendet wurde⁴². Ohne die zeitraubende und technisch nicht einfach zu handhabende Relieflinie⁴³ konnten die Negeralabastra auch von weniger begabten Malern in größeren Mengen

Taf. 41,4

hergestellt werden. Die Negeralabastra gehören, wie die Lekythen mit „Semi-outline“-Bemalung, bereits ins 5. Jahrhundert und dürften etwa um 480 bis 470 entstanden sein⁴⁴.

Auf fast allen weißgrundigen Gefäßen mit Umrißzeichnung aus dem Ende des 6. und dem Anfang des 5. Jahrhunderts (bis etwa 490) wurde aber noch die Relieflinientechnik angewandt⁴⁵. Auch sonst unterscheidet sich die Bemalung dieser frühen Gefäße weder stilistisch noch in der Wahl der Darstellungsmittel von den gleichzeitigen rotfigurig bemalten. Gelbliche Tönungen größerer Flächen mit verdünntem Glanzton können sich gelegentlich auch auf rotfigurigen Gefäßen finden⁴⁶. Deckfarben wurden, wie im Rotfigurigen, nur sparsam, wenn überhaupt verwendet⁴⁷. Die Ausführung der Zeichnung erforderte allerdings eine sichere Beherrschung der Relieflinientechnik. Denn im Gegensatz zur rotfigurigen Ausspar-technik bestimmen hier die Linien allein den Umriß einer Gestalt oder eines Gegenstandes. Sie müssen deshalb sauber, genau und vollständig durchgezogen sein. Eine weißgrundige Tasse aus Selinunt im Museum von Palermo verdeutlicht sehr anschaulich das Problem⁴⁸. Auf ihr sieht man dort, wo die Finger einer Hand wiedergegeben werden sollten, nur einige unverbundene Relieflinien nebeneinander, die enden, ohne sich zu Fingerkuppen zu runden. Bei rotfiguriger Bemalung spielt dies keine Rolle, da dort durch Ummalen der Konturen mit schwarzem Glanzton die Formen bestimmt werden. Relieflinien waren dabei für die Klarheit der Außenkonturen einer Figur nicht unbedingt notwendig und wurden häufig weggelassen. Auch gab das Ausfüllen des Hintergrundes mit Glanzton noch die Möglichkeit kleinerer Korrekturen, barg allerdings auch die Gefahr des versehentlichen Übermalens einzelner Teile der Komposition⁴⁹. Bei reiner Umrißzeichnung war eine Korrektur kaum möglich. Die Zeichnung mußte deshalb sehr sorgfältig überlegt und auch eine etwaige Vorzeichnung vorsichtig und schonend angewandt werden, da sie leichter sichtbar blieb. Dies macht verständlich, daß sich weißgrundige Umrißzeichnung, solange die schwierige Relieflinientechnik beibehalten wurde, nicht für Massenware eignete und daß sich die Maler nur zögernd dazu entschließen konnten, sie überhaupt anzuwenden.

Technische Schwierigkeiten und ein Verlust an optischer Wirkung, an Lebendigkeit und Plastizität der Darstellung waren also mit der Übernahme der reinen Umrißzeichnung verbunden. Die „Semi-outline“-Technik konnte, wie bereits dargelegt, keine Lösung sein. Bleibt die Frage, warum die Maler die Möglichkeit zur farbigen Ausfüllung oder Übermalung der umrissenen Flächen, die ihnen ja aus der Wand- und Tafelmalerei bekannt war, anfangs gar nicht und später, bis in die Frühklassik hinein, nur in bescheidenem Umfange nutzten. Denn durch farbig von einander abgesetzte Flächen hätten die Bildkompositionen erheblich an Klarheit und Deutlichkeit und durch die damit verbundene stärkere Differenzierung von Hell und Dunkel an Plastizität und Tiefenwirkung gewonnen, ganz zu schweigen von der Steigerung des dekorativen Effekts. Daneben hätte dieses Verfahren auch die Gelegenheit zu kleineren Korrekturen durch Übermalen der Umrißlinie gegeben. Hier muß jedoch bedacht werden, daß die Technik der Wand- und Tafelmalerei in der Keramik aufgrund des andersartigen Malmaterials nicht so ohne weiteres nachgeahmt werden konnte.

Braunroten Farbauftrag bei männlichen Körpern zeigen eine bereits erwähnte Tontafel von der Akropolis mit der Darstellung eines Kriegers⁵⁰ und einige Lekythen aus der 2. Hälfte des 5. Jahrhunderts⁵¹. Weißer Farbauftrag bei der Darstellung von Frauen oder Kleinkindern findet sich häufiger, vor allem auf Lekythen der Frühklassik⁵². Dabei sind die Frauen jedoch stets bekleidet, so daß nur die vom Gewand nicht bedeckten Teile, wie Kopf, Hals, Arme und Füße, weiß aufgesetzt werden mußten⁵³. Ein Blick auf die Originale läßt die bei einer solchen Bemalung auftretenden Probleme erkennen. Das aufgetragene Deckweiß haftet auf

Taf. 34

Taf. 2,2 u. 4,2

dem elfenbeinfarbenen oder cremig-bräunlichen Überzug schlecht, ebenso die darauf mit verdünntem Glanzton gelbbraun ausgeführte Binnenzeichnung. Auf der für Männerkörper üblichen braunroten Farbe ist sie zudem kaum sichtbar⁵⁴. Glanztonlinien in mehr oder weniger starker Verdünnung können nur auf einer hellen Deckfarbe einigermaßen zur Wirkung kommen. Sie wurden deshalb außer auf Weiß vorzugsweise für die Zeichnung auf hellem Rosabraun verwendet, einer Deckfarbe, die vor allem auf frühklassischen Gefäßen häufig zu finden ist und eine Mischung aus Rot und Weiß sein dürfte⁵⁵. Sicher war die Zeichnung auf Deck- oder allgemeiner Mattfarbe schwieriger auszuführen als auf Tongrund, da durch die doppelte Schicht von Überzug und Deckfarbe die Unterlage weniger fest und glatt war. Relieflinien konnten offensichtlich nur auf den hellen Überzug der Gefäße, nicht aber auf zusätzliche Deckfarbenflächen gesetzt werden⁵⁶. Solange die Binnenzeichnung mit Glanzton ausgeführt wurde, war auch die Verwendung nichtkeramischer Mattfarben ausgeschlossen. Es läßt sich also feststellen, daß Relieflinie und verdünnter Glanzton, die Mittel der rotfigurigen Technik, zur Zeichnung auf Deck- oder Mattfarbenflächen nicht oder nur beschränkt geeignet waren. Aber gerade die ausgeprägte Binnenzeichnung der Körper und die starke Betonung und Differenzierung von Gewandfältelung sind Stilmerkmale spätarchaischer Vasenmalerei. Deshalb waren dann auch die schweren faltenarmen Peploi der Frühklassik eher für eine Wiedergabe mit Deckfarben geschaffen als die reichgefältelten durchsichtigen Chitone der Spätarchaik.

Die Verwendung von Deck- bzw. Mattfarben zur Flächendeckung brachte also technische Probleme mit sich und entsprach in ihren Wirkungsmöglichkeiten nicht den Intentionen der spätarchaischen Vasenmaler. Die Bemalung weißgrundiger Gefäße nur mit den Mitteln der rotfigurigen Technik, also ohne Mattfarben, war wiederum schwieriger auszuführen und optisch weniger überzeugend als bei rotfiguriger Bemalung. Daß sie trotzdem von einigen Malern gelegentlich angewandt wurde, dafür lassen sich zweierlei Gründe vermuten. Zum einen mag es manchen Maler gereizt haben, auf diese Weise seine Zeichenkunst zu beweisen, denn Schönheit und Ausdruckskraft der einzelnen Linie können nur bei reiner Umrißzeichnung voll zur Geltung kommen. Freilich waren für eine solche Dekorationsweise nur kleinere Gefäße geeignet, die ohnedies zum Betrachten aus der Nähe geschaffen waren. Es waren deshalb auch mehr die Schalenmaler und die Maler kleinerer Gefäße als die Topfmaler, die es mit dieser Art weißgrundiger Verzierung versuchten⁵⁷. Zum anderen bestand wohl ganz allgemein eine gewisse Nachfrage nach weißgrundig bemalten Gefäßen. Das beweist die relativ große Zahl weißgrundig-schwarzfigurig bemalter Gefäße um und nach 500. Diese Nachfrage führte sowohl zu einer steigenden Produktion der mit Umrißzeichnung versehenen weißgrundigen Gefäße, wobei von einigen Malern die Relieflinien durch einfache Linien aus mehr oder weniger verdünntem Glanzton ersetzt wurden⁵⁸, als auch zur Entwicklung neuer Maltechniken. Allerdings scheint sich diese Nachfrage nur auf bestimmte Gefäßformen erstreckt zu haben, für die eine weißgrundige Bemalung besonders passend erschien⁵⁹, und so findet die weitere Entwicklung der weißgrundigen Vasenmalerei auch vornehmlich auf zwei Gefäßformen statt, den Schalen und den Lekythen.

3. VIERFARBENBEMALUNG MIT GLANZTON UND DECKFARBEN

Die Fragmente einer großen weißgrundigen Schale von der Akropolis aus dem Anfang des 5. Jahrhunderts sind ein frühes Beispiel für eine Kombination von Umrißzeichnung und Deckfarbenauftrag¹. Konturen und Falten der Chitone sind mit Relieflinien gezeichnet, aber dann mit Deckweiß übermalt. Der Saum des schwarzen Himations ist purpurrot. Die Früchte des Baumes sind plastisch durch aufgesetzte Tonklümpchen wiedergegeben. Ob sie einst vergoldet oder rot bemalt waren, wie Ernst Langlotz meinte², ist heute nicht mehr festzustellen. Verdünnter Glanzton wurde zur Darstellung der Rinde des Baumes, des vorderen Chitonsaums der Athena und ihres Helmbusches verwendet. Nur die Innenseite der Schale trägt ein Bild, die Außenseite ist ganz mit schwarzem Glanzton überzogen. Dabei ist nicht nur das eigentliche Bildfeld, sondern fast die ganze Innenseite der Schale bis knapp zum Rand weiß grundiert. Das Bildfeld selbst nimmt zudem im Verhältnis zum Schalenrund einen größeren Raum ein als bei vergleichbaren rotfigurig bemalten Schalen³. Auch wird es nur von einem schmalen Glanztonreifen und nicht von dem in jener Zeit bereits üblich werdenden Mäanderband umrahmt. Dafür stehen die dargestellten Figuren bzw. Gegenstände auf einer Leiste, die ein stark vereinfachtes ionisches Kymation ziert. Noch in den Fragmenten läßt sich erkennen, welch eindrucksvolles Bild dem Maler gelungen war. Eine sichere Malerbestimmung erlaubt der Erhaltungszustand freilich nicht mehr⁴.

Diese Schale steht an der Spitze einer Reihe von weißgrundigen Prachtschalen, für die reichliche Verwendung von Deckfarben und plastische Zusätze kennzeichnend sind. Eine gleichfalls fragmentierte Schale im Louvre⁵ von ganz ähnlichem Profil und fast gleicher Größe⁶ zeigt in der Bemalung ein weiterentwickeltes Stadium. Die Relieflinien sind durch braune und orangebraune Glanztonlinien ersetzt. Das Tuch, das den Unterkörper der weiblichen Gestalt (Ismene?) bedeckt, ist von rotbrauner Deckfarbe, die Saum- und Faltenzeichnung darauf purpurrot. Zahlreiche Reliefpünktchen unter der rotbraunen Farbe bilden einen zusätzlichen Schmuck. Die Voluten am oberen Ende der Kline sind leicht plastisch gegeben, allerdings hier nicht mit Ton, sondern mit einer Art dicker weißer Deckfarbe aufgehöhht. Gleichfalls wurde nur die Innenseite der Schale verziert, wobei weiße Grundierung und Bildfeld nahezu identisch sind, denn das Bildfeld füllt fast die ganze Innenseite bis auf einen ca. 2,5 cm breiten schwarzen Glanztonstreifen am Rand. Wieder ist eine Standleiste gegeben, die ein Kymation schmückt, nur diesmal von etwas anderer Form und sorgfältiger ausgeführt.

Taf. 18,1–2 Gleiches Dekorationssystem und gleiche Technik sind auch auf einer kleineren Schale von der Akropolis zu sehen, auf der vermutlich Herakles im Streit um den delphischen Dreifuß dargestellt ist⁷: nur Innenbild, schwarzer Glanztonstreifen zwischen Bildfeld und Rand, Standleiste mit Kymation, Konturzeichnung mit dunklem Glanzton ohne Reliefbildung, rote Deckfarbe für Chiton und Chlamys, weiße für den Saum der Chlamys, plastische Wiedergabe der Keule. Angelika Waiblinger schlug in ihrer Publikation der Louvre-Schale vor, beide Schalen dem gleichen Maler zuzuschreiben⁸. Beazley hat nur die letztgenannte Schale von der Akropolis in die zweite Ausgabe von „Attic Red-Figure Vase-Painters“ aufgenommen unter „manner of Onesimos“ und mit der Bemerkung „still early“⁹ ebenso wie eine weitere weißgrundig bemalte Schale von der Akropolis mit einer Athena-Darstellung im Innenbild und rotfigurig bemalten Außenseiten¹⁰. Beazley fand die Außenseiten stilistisch näher dem Maler Onesimos als die Innenseite¹¹. Hierbei muß aber bedacht werden, daß ein Wechsel in der Maltechnik auch die „Handschrift“ eines Malers beeinflussen und seinen Stil etwas

verändern kann. Beazley selbst hat in einem Aufsatz über den Berliner Maler festgestellt, daß sich die Profile der Gesichter ändern, wenn für ihre Zeichnung keine Relieflinien verwendet werden¹². Ähnliches gilt natürlich auch für die Gewanddarstellung. Leider ist gerade der Kopf der Athena nicht erhalten. Der Verzicht auf Relieflinien zur Zeichnung der Konturen, die Verwendung von Rotbraun (Peplos, Mäntelchen), Purpurrot (Falten) und Rosabraun (Saum des Mäntelchens und Lanzenschaft) und die plastischen Zusätze (Phiale, Schmuck) verbinden die Schale in der technischen Ausführung der Bemalung mit den zuvor besprochenen. Beazley hat die Reste einer Signatur auf der Innenseite zu „Euphronios epoiesen“ ergänzt. Die Zusammenarbeit von Euphronios und Onesimos ist durch eine Schale im Louvre mit der Töpfersignatur des Euphronios und der Malersignatur des Onesimos gesichert¹³. Eine Reihe weiterer von Euphronios signierter Schalen wurde von Beazley Onesimos zugeschrieben¹⁴, unter ihnen die berühmte „Theseus-Schale“, die wiederum nach Waiblinger in Form und Größe neben die weißgrundigen Schalen Louvre G 109 und Akropolis 433 zu stellen ist¹⁵.

Wenn man bedenkt, daß einerseits eine von Euphronios selbst bemalte und signierte rotfigurige Prunkschale mit plastischen Zusätzen (Armbänder, Stirnlocken, Phiale) erhalten ist¹⁶, daß andererseits die gleiche Technik, die auf einer weißgrundigen von Euphronios als Töpfer signierten Schale um 490 zu beobachten ist, auch noch 20 Jahre später auf gleichfalls von Euphronios signierten Schalen des Pistoxenosmalers zu entdecken ist¹⁷, so ist man geneigt, die Entwicklung dieser neuartigen Schalenbemalung Euphronios zuzuschreiben. Diese Hypothese läßt sich durch folgende Überlegungen erhärten: Die Wiedergabe von Gewändern als farbige Flächen mit Deckfarben und die darauf gleichfalls mit Deckfarben ausgeführte Falten- und Saumzeichnung findet sich noch in der Zeit des Pistoxenos- und des Penthesileamalers hauptsächlich auf Schalen und kleineren Gegenständen, wie Pyxiden und „Jo-Jo“, die wiederum in Schalenwerkstätten hergestellt und von Schalenmalern bemalt wurden¹⁸. Sie ist also eine weitgehend auf Schalenwerkstätten beschränkt gebliebene Technik gewesen. Dies zeigt, daß innerhalb des Kerameikos trotz des engen Nebeneinander der verschiedenen Töpfereien nicht nur Gefäßformen, sondern auch Maltechniken traditionsgemäß mit bestimmten Werkstätten verbunden waren.

Für die Zeit um 490/480 ist die beschriebene Technik, nach dem bis jetzt vorliegenden Material, nur auf Schalen und fast immer in Verbindung mit plastischen Zusätzen zu beobachten¹⁹. Soweit die erhaltenen Fragmente eine stilistische Einordnung und genauere Formbestimmung zulassen, sind sie den sicher bestimmten Werken aus der Euphronios/Onesimos-Werkstatt eng verwandt²⁰. Dagegen sind die Bilder auf den etwa gleichzeitig entstandenen weißgrundigen Schalen des Brygosmalers und stilistisch verwandter Meister, wie dem Maler der Pariser Gigantomachie, nur mit Relieflinien und verdünntem Glanzton, also den Mitteln der rotfigurigen Technik, ausgeführt²¹. Das gleiche gilt auch für die weißgrundige Bemalung fast aller übrigen Gefäßformen jener Zeit²².

Beschaffung und Bereitung von Malmaterial sowie eines geeigneten Tonschlickers für die in Barbotine-Technik aufgetragenen plastischen Zusätze waren ohne Zweifel Sache des Töpfers und deshalb als Neuerungen auf technischem Gebiet zunächst einmal mit einer bestimmten Töpferwerkstatt verknüpft, d.h. ein Maler konnte nur in enger Zusammenarbeit mit einem Töpfer eine neue Maltechnik entwickeln, die mit einer Veränderung des Malmaterials oder des Brennvorgangs verbunden war. Bei einem Töpfer wiederum, der selbst als Vasenmaler tätig war, ist anzunehmen, daß er erstens auf die Bemalung seiner Produkte, auch wenn er sie nicht selbst ausführte, Einfluß nahm und zum anderen, daß bei ihm der Wunsch und die

Fähigkeit durch neue Maltechniken die Wirkung und Ausdruckskraft der Bilder seiner Gefäße zu steigern, in stärkerem Maße vorhanden war als bei einem nur Töpfer, der vielleicht mehr auf die ausgewogene Form seiner Gefäße Wert legte. Daß die Personalunion von Töpfer und Maler zur Erfindung neuer Maltechniken führte, beweist das Beispiel Exekias²³. Auf seiner signierten „Dionysossschale“ in München findet sich nicht nur ein für attische Schalen ungewöhnliches Dekorationssystem, sondern auch ein neuer Malstoff, das „Intentional Red“ und eine neue Maltechnik, eine Art „falscher Ausspartechnik“²⁴.

So erscheint es glaubhaft, daß gerade ein Meister wie Euphronios, der gleichfalls Maler und Töpfer war²⁵ und schon als Maler rotfiguriger Gefäße besonderen Sinn für Farbeffekte zeigte²⁶, der weißgrundigen Vasenmalerei einen neuen Weg wies, der sie aus ihrer Abhängigkeit von rotfiguriger bzw. schwarzfiguriger Technik befreite und schließlich zu einer polychromen Bemalung führte, die zunächst freilich mehr eine Vierfarbenbemalung – Weiß, Gelb, Rot, Schwarz und einige Zwischentöne – oder wie Ernst Pfuhl es nannte, eine oligochrome Bemalung war²⁷. Daß es ein Schalenproduzent war, der die Entwicklung zu einer farbigeren Bemalung weißgrundiger Gefäße einleitete, ist sicher kein Zufall. Schaleninnenbilder sind durch ihre relativ ebene Fläche für farbige Bemalung besonders geeignet, denn Farbe braucht Fläche, um ihre Wirkung voll zu entfalten, deshalb auch die bei weißgrundigen Schalen allgemein zu beobachtende Innenbildvergrößerung²⁸. Die Verwendung von Schalen als Weihgeschenke, die kostbar und prunkvoll, aber nicht so strapazierfähig sein mußten, und vielleicht auch das Bedürfnis, den bunten Holzpinakes etwas Ähnliches zur Seite zu stellen, mögen eine weitere Rolle gespielt haben. Eine Imitation der Bemalung von Holzpinakes oder gar von Wand- oder Tafelgemälden war jedoch kaum beabsichtigt. Nicht nur zeigt das Fehlen weißgrundiger Tontäfelchen mit Deck- oder Mattfarbenbemalung²⁹, daß die Töpfer mit ihren Produkten die hölzernen Weihetäfelchen nicht ersetzen wollten, auch die Bemalung der weißgrundigen Schalen blieb in der Wahl des Malmaterials und der Ausführung der Zeichnung rein keramisch. Dekorationssystem und Malstil mögen zwar durch die veränderte Technik, die Thematik der Bilder durch die spezielle Funktion der Gefäße, die sie zieren, beeinflusst sein, aber im großen ganzen bleiben sie im Rahmen dessen, was in der Vasenmalerei jener Zeit allgemein üblich war.

Die verwendeten Deckfarben waren aus der schwarzfigurigen Technik bekannt, in der auch bisweilen die Deckfarben direkt auf den Tongrund statt auf den Glanzton gesetzt wurden³⁰. Nicht üblich war es allerdings, in der attisch schwarzfigurigen Vasenmalerei mit Deckfarbe auf Deckfarbe zu malen, sie wurde fast stets nur auf Glanzton aufgetragen. Die Beschränkung der Farbskala auf die oben genannten Farben war kein absichtlich gewähltes Stilmittel, sondern ergab sich zwangsläufig durch die ausschließliche Verwendung von Farbpigmenten, die der hohen Brenntemperatur standhalten und ein gewisses Maß an Haltbarkeit garantieren konnten. Schon deshalb kann mit der aus der antiken Literatur bekannten Vierfarbentechnik der Großen Malerei kein Vergleich gezogen werden³¹. Ferner sind die Körperpartien menschlicher Figuren fast stets ohne Farbdeckung, also in Umriß gegeben³², was in der Wand- und Tafelmalerei zumindest bei der Darstellung männlicher Körper nicht der Fall gewesen sein dürfte. Das Wenige, was uns an griechischer oder griechisch beeinflusster Malerei des 6. und 5. Jahrhunderts erhalten ist, und die literarischen Zeugnisse sprechen dagegen³³. Tiere wurden jedoch auch auf weißgrundigen Schalen gelegentlich in Silhouette, aber nicht mit Deckfarbe, sondern mit Glanzton, gemalt³⁴. Überhaupt blieb Glanzton der vorherrschende Malstoff, mit dem in unterschiedlicher Verdünnung nach wie vor der größere Teil des Bildes, ob in Umriß oder Silhouette, ausgeführt wurde, d.h. alles mit Ausnahme

der in Ton aufgehöhten Details (Gefäße, Schmuck, Knöpfe, Kränze, Haarbinden, Früchte, Teile von Waffen und Möbeln) und den mit Deckfarben wiedergegebenen Gewandpartien und Accessoires (Stiefel, Petasoi, Tücher, Bänder). Dabei wurden die recht kompakt wirkenden Deckfarben in der Regel nur zur Darstellung der aus schwerem Wollstoff gefertigten Mäntel und Peploi und für Falten und Verzierungen auf diesen Gewandstücken benützt, der dünne Leinenchiton, der die Körperformen durchschimmern ließ, aber in Umriß und seine Falten mit Relieflinien oder Linien aus verdünntem Glanzton gegeben³⁵. Anders als bei weißgrundigen Lekythen der Frühklassik wurde Glanzton aber nicht zur flächigen Gewanddarstellung verwendet³⁶. Bei den Deckfarben handelt es sich vor allem um Rottöne von Rosa bis Rotbraun, Purpur und Violett. Daneben kommt ein helles Braun vor³⁷. Weiß als Deckfarbe findet sich nur selten, hauptsächlich zur Angabe von Gewandmustern und -säumen³⁸. Gelb und Schwarz sind – im Gegensatz zur polychromen Lekythenbemalung – immer Glanzton³⁹. Die plastischen Zusätze können tongrundig oder weiß sein und waren wohl in vielen Fällen, aber nicht immer, vergoldet⁴⁰. Sie blieben weitgehend auf Schalen beschränkt und sind nur gelegentlich auf Pyxiden⁴¹ und im Reichen Stil auch auf Bauchlekythen zu beobachten⁴².

Betrachtet man die etwa zwischen 475 und 465 entstandenen Schalen des *Pistoxenosmalers*⁴³, die frühklassischen Pyxiden und „Jo-Jo“ aus der Penthesilea-Werkstatt⁴⁴, die zierlichen Schälchen des Töpfers Sotades mit ihrer allerdings nur sparsamen Farbgebung⁴⁵ und die Kelchkraterfragmente in Cincinnati aus der frühen Parthenonzeit⁴⁶, so stellt man fest, daß sich an der im ersten Viertel des 5. Jahrhunderts auf Schaleninnenbildern entwickelten Technik weißgrundiger Vierfarbenbemalung mit Glanzton und Deckfarben im wesentlichen nichts mehr änderte. Sie blieb eine von Schalenmalern bevorzugte Technik, die nur gelegentlich auch von Malern großer Gefäße angewendet wurde. Während die Konturzeichnung anfangs meist mit dunklem oder wenig verdünntem Glanzton ausgeführt wurde, schimmert sie auf Schalen des 2. Jahrhundertviertels, sofern es sich nicht um Relieflinien handelt, stets orange oder goldgelb, wodurch die Linien weicher und fließender wirken. Da außerdem die Verwendung von Schwarz und Schwarzbraun häufig auf die schmale Umrandung der weißen Flächen und auf die bildlosen oder rotfigurig bemalten Teile der Gefäße beschränkt blieb, gibt der Zusammenklang der warmen Rot-Braun-Gelb-Töne vor dem selten ganz weißen Hintergrund eine sehr harmonische, ruhige und zugleich feierlich-erhabene Bildwirkung, wie sie gerade für Weihgeschenke passend erscheinen mußte.

Einige Maler variierten die Vierfarbenbemalung dahingehend, daß sie trotz Verwendung von Deckfarben die Relieflinie zur Zeichnung von Konturen und Chitonfalten beibehielten⁴⁷ oder daß sie über bzw. neben eine Linie aus verdünntem Glanzton noch eine Relieflinie legten, eine Technik, die sich teilweise auch auf rotfigurig bemalten Gefäßen beobachten läßt⁴⁸. Da die beiden Linien sich selten ganz decken, aber auch nicht immer parallel nebeneinander laufen, sondern sich häufig überschneiden, ist nicht ganz klar zu erkennen, ob die Linien aus verdünntem Glanzton eine Art Vorzeichnung waren oder die graphische Härte der Relieflinien mildern und zu einer größeren Plastizität der Konturen führen sollten⁴⁹. Eine Linie aus Deckfarbe neben eine Linie aus Glanzton zu legen, z.B. an Chitonsäumen, wobei dann der Chitonsaum die gleiche Farbe bekam wie das zugehörige Himation⁵⁰, ist eine weitere Variation, auf die einige Vasenmaler verfielen. Gegen die Jahrhundertmitte ist ferner eine zunehmende Tendenz zu beobachten, für die Falten- und schließlich auch für die Saumzeichnung nicht mehr Deckfarbe, sondern Glanzton zu verwenden⁵¹, was zwar weniger wirkungsvoll, aber wohl einfacher und rascher auszuführen war. In diesem Zusammenhang ist dann

Taf. 20. 21,1

Taf. 45. 47–50

Taf. 53 u. 32

auch eine Vorliebe für das helle Rosabraun zur Gewandwiedergabe festzustellen. Doch all diese Besonderheiten sind, wie die unterschiedliche Konturzeichnung bei den in der Penthesilea-Werkstatt tätigen Malern zeigt, nicht Kennzeichen einer bestimmten Werkstatt, auch kein sicheres Datierungskriterium, sondern ergaben sich aus der Vorliebe des jeweiligen Malers für eine bestimmte Zeichenweise, aus seinen zeichnerischen Fähigkeiten und seinem Interesse an sorgfältiger Ausführung⁵².

4. FRÜHKLASSISCHE LEKYTHENBEMALUNG MIT GLANZTON, DECKFARBEN UND NICHTKERAMISCHEN MATTFARBEN

Die im letzten Kapitel beschriebene Vierfarbenbemalung findet sich, von Einzelfällen abgesehen, nicht auf Lekythen und Alabastra¹. Für beide Gefäßformen waren bis ins 2. Viertel des 5. Jahrhunderts hinein schwarzfigurige Technik, reine Umrißzeichnung und die Mischform aus beidem, „Semi-outline“, die gebräuchlichen Malweisen auf weißem Grund. Die reine Umrißzeichnung blieb dies mit Ausnahmen auch weiterhin für die Alabastra bis zum Ende ihrer Produktion gegen die Jahrhundertmitte und für die kleinen Lekythen der Nebenform bis weit in die zweite Jahrhunderthälfte hinein². Für die Bemalung der großen Lekythen der Hauptform wurde dagegen im Laufe des 2. Viertels des 5. Jahrhunderts eine neue Maltechnik entwickelt, die weitgehend auf diese Lekythen beschränkt blieb und das Ende der Frühklassik nur wenig überdauerte³. Für diese frühklassische Lekythenbemalung sind kennzeichnend: große Farbflächen unter Zurückdrängung der linearen Elemente, starke Farbkontraste, das Bemühen, Gegenstände in ihrer Materialfarbe wiederzugeben, vor allem in der Anfangsphase große Glanztonflächen mit Deckfarbenauftrag, reichliche Verwendung von Deckweiß und neue, in der attischen Vasenmalerei bis dahin nicht benutzte, wenig haltbare nichtkeramische Mattfarben.

Schon der Panmaler hat bei einem frühen Werk, einer Lekythos in Leningrad mit einer Artemis-Darstellung, auf einem gelblich getönten Untergrund die vom Gewand nicht bedeckten Körperpartien der Göttin und ihren Schwan mit Deckweiß bemalt und die Zeichnung darauf mit verdünntem Glanzton ausgeführt⁴. Ähnlich war noch früher Paseas bei einigen seiner Votivtäfelchen mit dem Bild der Göttin Athena verfahren, allerdings in Verbindung mit schwarzfiguriger Technik⁵. Dies läßt aber vermuten, daß auch der Panmaler die Anregung zur Verwendung von Deckweiß für das weibliche Inkarnat aus der noch lebendigen Tradition schwarzfiguriger Vasenmalerei aufgenommen hat und nicht etwa, wie verschiedentlich angenommen wurde, aus der Wand- und Tafelmalerei⁶. Daß auf weißgrundig-schwarzfigurig verzierten Gefäßen meist auf die weiße Wiedergabe der Frauenhaut verzichtet wurde, ist kein Gegenbeweis, da in diesem Fall ja die schwarze Silhouette besser zu sehen und dekorativer war.

Die Lekythos des Panmalers dürfte das früheste Beispiel für die Verbindung von Deckweiß und Umrißzeichnung sein, das erhalten ist. Ihre Datierung (490/480) wird gestützt durch einen Vergleich mit der Darstellung auf dem Psykter des gleichen Malers in München, der sowohl nach dem Stil der Bemalung als auch nach seiner Form zwischen 490/480 oder spätestens um 480 datiert werden muß. Beide Werke gehören ganz sicher der gleichen Schaffensperiode an⁷.

Die Mischung von weiß gedeckten und in reinem Umriß gegebenen Flächen auf der Lenin-
grader Lekythos des Panmalers stellt keine befriedigende Lösung der optischen und dekora-
tiven Probleme weißgrundiger Umrißzeichnung dar. Die Figuren erhielten zwar eine größere
Kompaktheit, Körper und Gewand wurden in ihrer Stofflichkeit stärker geschieden, aber in
seiner Gesamtheit hebt sich das Bild farblich zu wenig vom Untergrund ab. Deshalb hat diese
Art weißgrundiger Bemalung wohl auch wenig Nachahmung gefunden.

Der Syriskosmaler hat auf zwei seiner Alabastra, die wohl etwas später als die Panmaler-
Lekythos zu datieren sein dürften, die weiß gedeckten Teile seines Bildes (Frauenhaut,
Schal, Haube) mit einer großen schwarzen Glanztonfläche (Chiton) verbunden⁸, ohne aller-
dings diese durch den Auftrag von Deckfarbe zu beleben, wie dies bei frühklassischen Leky-
thenbildern üblich ist, wo Faltenzüge, Säume und Gürtel mit roter Deckfarbe auf die schwar-
zen Glanztonflächen der Himatien oder Peploi gemalt sind. Auch dieses Detail der frühklas-
sischen Lekythenbemalung – Deckfarbenauftrag auf einer schwarzen Glanztonfläche – ist
eigentlich ein Bestandteil der schwarzfigurigen Technik.

Schon zu Beginn des 5. Jahrhunderts war diese Möglichkeit der Gewanddarstellung auf dem
weißgrundigen Innenbild einer Schale angewandt worden, die Beazley dem Maler Duris zu-
geschrieben hat⁹. Dabei sind auf dem mit schwarzem Glanzton gemalten Himation die Fal-
tenzüge und ein Kreuzmuster mit weißer und der Saum mit roter Deckfarbe angegeben. Was
lag auch näher, als sich bei der Suche nach einer wirkungsvolleren Gestaltung der Umriß-
zeichnung zunächst bekannter Methoden zu bedienen. Wenn die Zuschreibung an Duris rich-
tigt ist, muß es sich um ein Frühwerk dieses Malers handeln und könnte, wie einige andere
seiner frühen Schalen, in der Werkstatt des Euphronios in einem Stadium des Experimentie-
rens mit weißgrundiger Schalenbemalung entstanden sein, die dann in der Euphronios-Werk-
statt zur Entwicklung der Vierfarbenbemalung mit dem Auftrag von Deckfarbe auf Deckfar-
benflächen führte¹⁰. Die Möglichkeit der Gewanddarstellung mit Glanztonflächen und Deck-
farbenauftrag wurde dagegen in der Werkstatt des Euphronios offensichtlich nicht weiter
verfolgt und ist auf Schalen auch allgemein sehr selten anzutreffen¹¹. Doch ist weißer, selte-
ner roter Deckfarbenauftrag auf Glanzton für eine Gruppe von Gefäßen (Alabastra, Teller,
ein Kantharos) mit Amazonendarstellungen aus dem ersten Viertel des 5. Jahrhunderts
typisch, die sowohl nach ihrer Maltechnik als auch nach der engen stilistischen und motivi-
schen Verwandtschaft der Bilder zusammengehören¹². Dabei wurden die schwarz gemalten
Jacken und Hosen der Amazonen meist mit weißer Deckfarbe strich-, punkt- oder zickzack-
förmig verziert. Außerhalb dieser Gruppe ist weißer Deckfarbenauftrag auf schwarzem
Glanzton bei der Gewanddarstellung nur selten zu beobachten¹³. Die frühklassischen Leky-
thenmaler haben dafür, wie schon erwähnt, rote Deckfarbe bevorzugt.

Das dritte wichtige Element der neuen Maltechnik auf frühklassischen Lekythen, die Ver-
wendung nichtkeramischer Mattfarben, stammt nicht aus der schwarzfigurigen Maltechnik,
sondern ist neu. Viele der in der neuen Technik bemalten Lekythen zeigen das Bild zweier
Frauen, von denen häufig eine ein schwarzes Kleidungsstück trägt. Handelt es sich dabei
nicht um einen Peplos oder einen Chiton, sondern um ein Himation, so ist oder war der da-
zugehörige Chiton farbig wie die Kleidung der zweiten Frau gegeben, auch wenn heute oft
nur noch die mit verdünntem Glanzton gezeichneten Konturlinien sichtbar und die Farben
selbst verschwunden sind. Aber Farbspuren, die manchmal neben völlig farbfreien Flächen
auf ein und demselben Kleidungsstück zu beobachten sind, zeigen, daß die verwendeten Far-
ben so lose auf dem weißen Untergrund saßen, daß sie auf diesem keinerlei Verfärbungen
oder Beschädigungen verursachten. Somit kann heute leicht der Eindruck entstehen, es habe

Taf. 16,1

Taf. 2,2

niemals Farbe daraufgesehen. In den Publikationen von Arthur Fairbanks und Walter Riezler werden noch Farben oder Spuren davon bei der Beschreibung einzelner Lekythenbilder erwähnt, die heute mit bloßem Auge nicht mehr zu erkennen sind¹⁴. Es hat sich also ganz offensichtlich um Farbstoffe gehandelt, die leichter als die sonst in der attischen Vasenmalerei gebräuchlichen Deckfarben durch mechanische oder chemische Einwirkung zerstört werden konnten und die schlechter hafteten, da sie mit der Unterlage keine feste Verbindung eingingen. Nach den noch vorhandenen Farbresten zu urteilen, wurden Gewänder gerne in einem hellen, leuchtenden Rot gegeben, einer Farbe, die meist fleckig verteilt und oft nur noch in geringen Spuren auf den Gewandpartien sitzt. Sie wurde von Riezler als Zinnober bezeichnet¹⁵. Inwieweit es sich dabei um das nach neueren Forschungen auf weißgrundigen Lekythen vorkommende Kupferrot handelt, muß vorläufig offenbleiben, da dazu Untersuchungen fehlen. Dieses bisher nur auf Lekythenscherben der zweiten Jahrhunderthälfte nachgewiesene sogenannte Kupferrot entstand aus Kupferverbindungen, die im Brand zu elementarem Kupfer reduziert wurden¹⁶. Neben der Eigenschaft, am Rande etwas in die weiße Grundierung auszulaufen und nicht scharf vom Untergrund getrennt zu sein, kann Kupferrot sich auch ins Lilaviolette verfärben. Daß diese etwas changierenden Lilaviolett-Töne erst in der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts auftreten, könnte dafür sprechen, daß es sich bei dem leuchtenden Rot der Frühklassik um einen anderen Farbstoff handelt, jedoch sicher nicht um rotes Eisenoxid, das daneben allerdings auch weiterhin zur Bemalung verwendet wurde. Einige Farben wurden wie bei der Terrakottabemalung erst nach dem Brand, also kalt, mittels eines Bindemittels aufgetragen, so die Blau- und Grünpigmente, bei denen es sich, wie Untersuchungen ergeben haben, um Farben handelt, die auch für die antike Wandmalerei überliefert sind¹⁷. Leider fehlen ähnliche Untersuchungen für das matte Schwarz auf den Lekythen¹⁸ sowie für das matte Gelb. Bei letzterem könnte es sich aber, wie bei der Terrakottabemalung, um gelben Ocker handeln¹⁹.

Taf. 2,2

Die meisten der genannten Farben können bis jetzt nur auf Lekythen der zweiten Jahrhunderthälfte nachgewiesen werden. Daß jedoch schon in der Frühklassik ein helles Blau verwendet wurde, beweist eine Lekythos des Timokratesmalers in Brüssel²⁰. Farbspuren zeigen, daß der Peplos der Aulosbläserin zweifarbig gemalt war: das Oberteil blau und das Unterteil rot. Wir müssen uns wohl viele Lekythen der Frühklassik weitaus farbenprächtiger vorstellen, als dies aufgrund ihres heutigen Zustandes den Anschein hat. Insofern ist es berechtigt, den Beginn der polychromen Lekythenbemalung bereits in der Frühklassik anzusetzen.

Taf. 4,1–3

Einen weiteren Beweis für die durchwegs farbige Wiedergabe der Gewänder liefert der Vergleich zwischen rotfiguriger und weißgrundiger Gewanddarstellung im Werk ein und desselben Malers, wie dies bei den Bildern des Achilleusmalers möglich ist. Hier ist zu beobachten, daß bei den nur in Umriß zu sehenden Peploi auf weißem Grund weniger Falten angegeben sind als bei vergleichbaren Peploi auf rotfigurigen Bildern. Die Faltenangabe beschränkt sich dabei weitgehend auf das Apoptygma, während das Unterteil des Peplos glatt und faltenlos ist²¹. Auf seinen späteren weißgrundigen Lekythen hat der Achilleusmaler auch die Falten am Apoptygma weggelassen. Die Gewänder auf den weißgrundigen Lekythen des Malers von Athen 1826, dem Beazley keine rotfigurig bemalten Gefäße zugeschrieben hat²², sind fast alle nur in grobem Umriß ohne jedwede Faltenzeichnung gegeben, was in auffälligem Kontrast zu den oft sorgfältig gezeichneten Gesichtern und Accessoires steht. Vollkommen faltenlose Gewänder sind aber auch auf den Bildern flüchtigerer Maler kaum anzutreffen, weder bei reiner Umrißzeichnung auf weißem Grund, wie sie ja weiterhin auf Lekythen der Nebenform zu finden ist, noch bei rotfiguriger Bemalung. Deshalb ist wohl anzunehmen,

Taf. 37,2

daß die heute nur noch in grobem Umriß zu erkennenden Gewandteile ursprünglich mit Mattfarben bedeckt waren. Da eine unter der Mattfarbe liegende Glanztonzeichnung wenig sichtbar war, war sie auch überflüssig, sofern sie dem Maler nicht als Vorzeichnung diente.

Auf einigen weißgrundigen Lekythen mit intakt gebliebener Bemalung, aber nicht auf allen, lassen sich auf hellrot gemalten Gewändern Falten in grauschwarzer und auf gelb gemalten in roter, seltener schwarzer Mattfarbe erkennen²³. Die Beispiele gehören jedoch fast alle bereits ins 3. Viertel des 5. Jahrhunderts. Da es aber aus der Zeit vor der Jahrhundertmitte kaum Lekythen mit gut erhaltenen hellroten Mattfarbenflächen gibt – mattes Gelb ist überhaupt erst auf Gefäßen der frühen Parthenonzeit zu entdecken²⁴ –, läßt sich kaum mehr klären, ob diese Art der Faltenwiedergabe auch in der Frühklassik üblich war. Ebenso ist schwer zu sagen, ob sie auf Lekythen der Parthenonzeit allgemein oder nur bei besonders sorgfältig bemalten Lekythen angewandt wurde. Das letztere scheint wahrscheinlicher. Mit der Aufgabe der reinen Umrißzeichnung verlor die Faltenzeichnung ihre Bedeutung als Charakterisierungs- und Differenzierungsmittel von Stoffen und Gewandteilen. Zum Verständnis der Gewanddarstellung war sie nicht mehr unbedingt erforderlich, da jetzt der Kontrast verschiedener gegeneinander gesetzter Farbflächen die Klarheit der Komposition bestimmten und nicht mehr Linien von unterschiedlicher Stärke und Helligkeit. Zudem war die Faltenzeichnung auf den Mattfarben weniger sichtbar und dekorativ als direkt auf dem weißen Grund und sicher auch schwieriger auszuführen. Diejenigen Gewänder auf den frühklassischen Lekythen, die mit Glanzton oder Deckfarben gemalt sind, zeigen aber noch stets Faltenzeichnung. Es kam also wohl erst im Zusammenhang mit der steigenden Verwendung nichtkeramischer Farben zu einer Reduzierung der Faltenzeichnung.

In der Bemalung frühklassischer Lekythen überwiegen – unabhängig von ihrem Erhaltungszustand – noch Glanzton und Deckfarben. Vor allem Deckweiß wurde sehr ausgiebig verwendet, nicht nur zur Darstellung von Frauenhaut, von Tieren (Gänsen, Störchen, Hunden) und von Gewandstücken, sondern vor allem auch von jenen Gefäßen und Architekturteilen, die sich der Betrachter aus Stein (Marmor oder Alabaster) gemacht vorstellen sollte, also von Alabastra und Exaleiptra, von Säulen, Basen, Kapitellen und Grabstelen²⁵. Lekythen und Ölkännchen, neben den eben genannten die häufigsten Gefäßformen auf Lekythenbildern, wurden dagegen fast stets als schwarze Glanzton-Silhouetten gegeben, so wie sie auch im Alltag meistens aus Ton und ganz oder teilweise mit schwarzem Glanzton überzogen waren²⁶. Gegenstände aus Holz oder Korbgeflecht wiederum, Stühle, Kästchen und Körbe, wurden entweder mit rosabrauner oder hellbrauner Deckfarbe oder ebenfalls mit schwarzem Glanzton gemalt²⁷. Ganz klar ist hier das Bemühen der Maler zu erkennen, nicht mehr nur die Form eines Gegenstandes, sondern auch das Material durch entsprechende Farbgebung zu bezeichnen. Dabei wurde sogar berücksichtigt, daß Gegenstände aus verschiedenartigem Material gefertigt sein können. So kann man auf den Lekythenbildern Hocker mit schwarzen Holzbeinen und buntem Polster entdecken oder schwarze Holzsäulen mit weißen Steinbasen und -kapitellen²⁸.

Der Unterschied zwischen der polychromen frühklassischen Lekythenbemalung und der Vierfarbenbemalung etwa gleichzeitig entstandener weißgrundiger Schalen liegt sowohl in der Erweiterung der Farbenskala als auch des Anwendungsbereichs der Farbe und damit verbunden in einem Zurückdrängen der rein linearen Elemente der Bildkomposition bei der Lekythenbemalung. Auf den frühklassischen Lekythen beherrschten in ihrem Originalzustand die farbigen Flächen das Bild und reine Umrißzeichnung dürfte nur noch in geringem Umfang vorhanden gewesen sein²⁹. Die Linie blieb trotzdem das primäre, formbestimmende

Ausdrucksmittel, da ja die Farben größtenteils von Linien umrissene Flächen füllten. Fließende Übergänge von einer Farbfläche zur anderen, Versuche einer Körpermodellierung und räumlichen Gestaltung durch Farbabstufungen, Glanzlichter und Schattierungen gab es nicht. Es handelt sich somit nach modernem Begriffsverständnis nach wie vor nicht um Malerei, sondern um kolorierte Zeichnung. Da gleiches aber auch für die gesamte Wand- und Tafelmalerei bis gegen Ende des 5. Jahrhunderts – einschließlich der Werke Polygnots – zu gelten hat³⁰, können sich polychrom bemalte Lekythen und Wand- und Tafelgemälde in der Zeichenweise und mit Einschränkungen auch in der Farbigkeit ähnlich gewesen sein. Die Unterschiede ergaben sich zwangsläufig aus der Verschiedenheit des Malgrundes und der Malstoffe. Es mag sein, daß die Wand- und Tafelmalerei, die durch bedeutende und anerkannte Künstler in den Mittelpunkt des Interesses gerückt war, auf die Vasenmaler im Kerameikos anregend gewirkt und den Wunsch nach größerer Farbigkeit, als sie die rotfigurige Malerei bieten konnte, geweckt hat. Doch mehr noch als das Bedürfnis, es den Kollegen der Großen Malerei gleich zu tun, dürfte wohl der Wunsch, eine optisch befriedigende Lösung zur weißgrundigen Bemalung größerer Gefäße zu finden und vielleicht die Konkurrenz der Schalenmaler mit ihrer Vierfarbenbemalung zur Entwicklung der frühklassischen und damit zur polychromen Lekythenbemalung geführt haben.

Nach dem derzeitigen Forschungsstand läßt sich nicht erkennen, in welcher Werkstatt die frühklassische Lekythenbemalung entwickelt wurde. Eine eingehende Studie über die Formen und Formentwicklungen der Schulterlekythos, und zwar speziell der Hauptform, fehlt bis jetzt³¹. Überblickt man die Reihe jener Maler, denen Lekythen in der geschilderten Malweise zugeordnet sind, so stellt man fest, daß einigen unter ihnen weder die Bemalung einer anderen Gefäßform noch die Anwendung einer anderen Maltechnik sicher nachgewiesen werden kann. Die Versuche, den Timokratesmaler, den Vounimaler oder den Maler von Athen 1826 mit einem bekannten Maler des rotfigurigen Stils zu identifizieren, sind bis jetzt nicht über das Stadium der Spekulation hinausgekommen³². Die rotfigurigen Schulterornamente sämtlicher dem Timokratesmaler zugeschriebener Lekythen, einiger Lekythen des Vounimalers und des Malers von Athen 1826³³ beweisen nur, daß diese Maler in Werkstätten tätig waren, in denen rotfigurige Keramik hergestellt wurde, nicht aber, daß sie selbst rotfigurig gemalt haben. Da aber andererseits frühklassische Lekythenbemalung, wie die Beispiele Achilleusmaler oder Providencemaler lehren³⁴, keine Sache von Spezialisten war, dürften die Gründe für diesen Befund doch wohl im Zufall der Erhaltung liegen und in den schwer abzuschätzenden Veränderungen des Stils, die eine andersartige Technik verursachen kann³⁵. Es gibt einige weißgrundige Lekythenbilder der Frühklassik, die an rotfigurige Bilder bekannter Maler erinnern und umgekehrt rotfigurige Bilder, die Ähnlichkeiten mit Bildern der genannten Lekythenmaler aufweisen, bei denen Beazley trotzdem zögerte, sie mit Bestimmtheit zuzuschreiben, weil eben Erhaltungszustand der Bemalung und andersartige Technik einen erheblichen Unsicherheitsfaktor darstellen³⁶.

Sämtliche von Beazley dem Achilleusmaler zugeschriebenen weißgrundig bemalten Lekythen haben auch eine weißgrundig verzierte Schulter wie schon die viel früher entstandenen Lekythen des Duris und des Syriskosmalers³⁷. Die weißgrundigen Lekythen des Pan- und des Brygosmalers haben dagegen rotfigurig bemalte Schultern³⁸. Das heißt, daß die Kombination von rotfiguriger Schulter und weißgrundigem Körper weder als Kennzeichen für einen primär rotfigurig arbeitenden Maler noch als Datierungskriterium innerhalb der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts gelten kann. Fest scheint nur zu stehen, daß sie nach 450 nicht mehr auftritt.

Die Lekythen des Malers von Athen 1826, des Vounimalers und des Achilleusmalers – soweit sie frühklassisch sind – gehören in die Zeit zwischen 460 und 450³⁹, die Schaffenszeit des Timokratesmalers reicht dagegen noch in die Glaukonzeit hinauf⁴⁰. Beazley sah eine stilistische Verwandtschaft zum Pistoxenosmaler⁴¹. Seine Lekythen unterscheiden sich in ihrer schweren, gedrungenen Form von mäßiger Größe deutlich von den schlankeren Gefäßen des Achilleusmalers oder des Malers von Athen 1826. Seine Bilder weisen noch nicht alle auf eine sepulkrale Bestimmung der Gefäße, einige sind noch ausschließlich mit den traditionellen Keramikfarben bemalt oder zeigen noch eine Chitonwiedergabe in Umriß mit Faltenzeichnung in verdünntem Glanzton⁴². Unter den Lekythen des Achilleusmalers und des Malers von Athen 1826 gibt es jedoch kein Beispiel mehr für eine Beschränkung auf Glanzton und Deckfarben in der Bemalung oder für eine Wiedergabe des Chitons in reinem Umriß ohne Mattfarbenauftrag. Gleichzeitig wird in ihren Bildern die Zweckbestimmung der Lekythen als Grabgefäße auf eine zwar unaufdringliche und zurückhaltende, aber doch unmißverständliche Art und Weise spürbar⁴³. Der Maler von Athen 1826 und der Vounimaler haben auf einigen ihrer Lekythen auch den Besuch am Grab dargestellt und dabei sehr ausladende Grabmonumente gemalt, die bis über das Mäanderband hinaus auf die Schulter übergreifen⁴⁴. Sie dürften nicht auf reale Vorbilder zurückgehen, sondern Phantasiegebilde sein, die einem allgemeinen Wunsch nach aufwendigerer Grabgestaltung Rechnung trugen, der später dann auch zum Wiedereinsetzen reliefgeschmückter Grabstelen führte⁴⁵.

Zu den Vasenmalern der Glaukonzeit gehört noch der Providencemaler, der zwar vor allem rotfigurig gemalt, aber auch einige Lekythen weißgrundig verziert hat, und zwar sowohl mit reiner Umrißzeichnung als auch mit Deckfarben, einschließlich Deckweiß für die Frauenhaut, doch soweit mir die Lekythen bekannt sind, ohne die Verwendung nichtkeramischer Farben⁴⁶. Seine Bilder sind einfigurig und ohne erkennbaren sepulkralen Bezug. Gleiches gilt für einige Lekythen des Karlsruher Malers⁴⁷ und die beiden Lekythen des Panmalers in Syrakus und in der Sammlung Norbert Schimmel⁴⁸.

Der Providencemaler gilt wie der Achilleusmaler als Schüler des Berliner Malers⁴⁹. Doch läßt dies nicht den Schluß zu, die neue Art weißgrundiger Lekythenbemalung sei in der Werkstatt des Berliner Malers entwickelt worden, ebensowenig wie die Tatsache, daß zwei der weißgrundig bemalten Lekythen des Providencemalers die vom Bowdoinmaler bevorzugte und nach ihm benannte Lekythenform BL haben, für eine Entstehung in der Werkstatt dieses Malers sprechen kann⁵⁰. Die frühklassische Lekythenbemalung scheint sehr schnell Verbreitung in verschiedenen Werkstätten gefunden zu haben⁵¹, sie wurde aber auch verhältnismäßig rasch wieder aufgegeben und nur von einigen Malern einfiguriger Lekythenbilder, wie dem Klügmann- und dem Dessyprimaler⁵², über die Jahrhundertmitte hinaus mit einer stärkeren Verwendung nichtkeramischer Mattfarben fortgeführt.

Überlegt man die Gründe, die zur raschen Aufgabe des Deckweiß geführt haben mögen, so ist zunächst festzustellen, daß damit auch der gelblich oder bräunlich getönte Überzug durch einen weißen ersetzt werden konnte, auf dem die bunten Mattfarben eine bessere Leuchtkraft entfalten konnten. So wäre z.B. das matte Gelb, das auf Lekythen der frühen Parthenonzeit zu finden ist, auf dem getönten Überzug vieler frühklassischer Lekythen gar nicht zur Wirkung gekommen⁵³. Ein weiterer Grund könnte in der Verknüpfung von Technik und Thematik weißgrundiger Lekythen der Frühklassik liegen. Auf diesen Lekythenbildern sind nämlich männliche Gestalten weitaus seltener dargestellt als weibliche. Zwar überwiegen ganz allgemein auf rotfigurig und weißgrundig mit Umrißzeichnung verzierten Lekythen in der ersten Jahrhunderthälfte die Bilder weiblicher Gestalten, wie dies für ein primär von

Frauen benutztes Gefäß sinnvoll erscheint. Und es mag auch durchaus die von Erika Götte gegebene Interpretation ihre Richtigkeit haben, daß „den Malern die Gemeinschaft der Frauen am bezeichnendsten“ erschien für „die Sphäre des Hauses“, in die ein Todesfall gehört⁵⁴. Doch zeigt die sprunghafte Zunahme von Männerdarstellungen auf weißgrundigen Grablekythen nach dem Verzicht auf die weiß gemalte Frauenhaut, daß diese Erklärungen allein nicht genügen⁵⁵. Es dürften vielmehr auch ästhetische und optische Probleme, die sich durch die Verwendung von Deckweiß ergaben, eine Rolle gespielt haben. Die weiß gedeckte Frauenhaut war ja nicht eingeführt worden, um die in der Vasenmalerei mit Beginn des rotfigurigen Stils aufgehobene Scheidung zwischen Männer- und Frauenhaut wieder aufzunehmen, noch um Große Malerei zu imitieren, sondern aus dem Bestreben heraus, Figuren auf größeren Gefäßen optisch wirkungsvoll zu gestalten, ihnen Körperlichkeit und Festigkeit zu verleihen. Analog zu den weiß gedeckten Frauenkörpern hätte man die Männerkörper in braunroter Mattfarbe wiedergeben müssen. Dies wurde von den Vasenmalern – wohl z.T. aus technischen Gründen – kaum versucht⁵⁶. Männliche Figuren wurden weiterhin nur in Umriß gezeichnet, was wiederum schlecht zum Bestreben der frühklassischen Lekythenmaler paßte, ihre Bilder aus möglichst vielen farbigen Flächen aufzubauen und reine Umrißzeichnung weitgehend zu vermeiden. Auch ergab sich bei der Darstellung von männlichen und weiblichen Gestalten in einem Bild ein Nebeneinander von farbig abgedeckten und in Umriß gegebenen Körpern bzw. Körperteilen, durch die die Einheitlichkeit der Bildwirkung gestört und der optische Akzent etwas einseitig auf die Frauenfigur verlagert wurde. Im Originalzustand der Bemalung trat dies freilich deutlicher zutage als heute, wo durch die teilweise geschwundenen Farben ohnedies große Bereiche der Darstellung nur noch in Umriß zu sehen sind.

5. POLYCHROME LEKYTHENBEMALUNG MIT UND OHNE GLANZTON

Der Verzicht auf die Verwendung von Deckweiß brachte eine teilweise Rückkehr zur reinen Umrißzeichnung mit sich. Die freie Linie gewann als Gestaltungs- und Ausdrucksmittel wieder an Bedeutung. Sie wurde gleichsam wiederentdeckt. Nicht nur die vom Gewand unbedeckten Körperpartien der Frauen blieben wieder in reinem Umriß stehen, sondern auch viele der dargestellten Gegenstände, Gefäße und Körbe, und die jetzt häufig auf Bildern zu findenden Grabstelen. Kurzzeitig zeichneten einige Maler (Sabouroffmaler, Bosanquetmaler) sogar wieder reich gefältelte Gewänder mit Glanztonlinien, die keine farbige Bemalung vermissen lassen¹, oder Jünglinge, die völlig nackt neben der Grabstele stehen oder höchstens ein kleines Mäntelchen um einen Arm geschlungen haben. Bei ihnen ist nicht das Gewand mit der Farbe verschwunden, wie dies manchmal bei Frauenfiguren zu beobachten ist², sondern sie wurden von vorneherein als Aktfiguren konzipiert (Bosanquetmaler, Thanatosmaler, Sabouroffmaler)³. Mit dem Deckweiß verschwand auch das stumpfe Rosabraun von den Bildern, und schwarzer Glanzton wurde nur noch manchmal zur Wiedergabe von Gefäßen⁴, aber nicht mehr zur Gewanddarstellung benutzt. Auch die schwarze mit roten Haarbändern geschmückte Haarmasse auf den Köpfen löste sich in braune Locken und Strähnen auf. Ganz allgemein wurde die Zeichnung flüssiger, eleganter und die Farbgebung transparenter und harmonischer. Am deutlichsten sind diese Veränderungen auf den Lekythenbildern des

Achilleusmalers zu beobachten. Zwar hat auch der Maler von Athen 1826 einige Bilder ohne Deckweiß gemalt, doch ohne daß dies erkennbare Auswirkungen auf seinen Malstil gehabt hätte⁵. Beim Achilleusmaler hat dagegen erst die Aufgabe des Deckweiß zur vollen Entfaltung seiner Zeichenkunst geführt, wie sie etwa auf der Münchner „Musen-Lekythos“ so großartig zum Ausdruck kommt⁶. Dabei war der Achilleusmaler eher ein konservativer Künstler⁷. Einmal gewählte und bewährte Bildthemen und -kompositionen behielt er bei, sie nur geringfügig variierend. Zwar hat auch er in der Parthenonzeit einige Grabszenen gemalt und Männer und Jünglinge dargestellt, aber sein Lieblingsthema für die Bemalung weißgrundiger Lekythen blieb das Bild zweier Frauen im häuslichen Bereich. Auch zur neu aufkommenden Technik der reinen Mattfarbenbemalung verhielt er sich reserviert. Er hat sie selten und erst ziemlich spät angewandt⁸. Bei der Wahl der Farben hat er sich möglicherweise auf Rot- und Gelbtöne beschränkt. Spuren von Blau oder Grün sind meines Wissens auf keiner seiner Lekythen erhalten⁹. Doch stellt hier die Flüchtigkeit dieser Farben einen Unsicherheitsfaktor dar. Die Ausstrahlung seiner Kunst muß groß gewesen sein. Sie ist in vielen Bildern gleichzeitig tätiger Lekythenmaler zu spüren¹⁰, auch wenn diese zum Teil die neue Maltechnik schneller übernahmen und in ihren Bildern das Todesereignis deutlicher und nicht nur durch die Hinzufügung von Grabstelen zum Ausdruck brachten: so tragen Hypnos und Thanatos den Toten weg, kommt Charon in seinem Boot, den oder die Tote abzuholen¹¹, die manchmal von Hermes an die Ufer des Acheron geleitet wird, umflattern Seelchen die Toten und wird gelegentlich auch ein seit der spätmykenischen Zeit immer wieder auftauchendes Thema, die Aufbahrung des Toten, dargestellt¹².

Taf. 4,1

Die Entwicklung der reinen Mattfarbenbemalung, in der auch die Konturen mit Mattfarbe gemalt sind, ging möglicherweise von der Schulterbemalung aus. Schon in der Frühklassik wurden auf weißgrundig bemalten Schultern die einzelnen Blätter der Palmetten abwechselnd mit braunem Glanzton und roter Mattfarbe gemalt und teilweise Lotosblüten und -knospen in roter Mattfarbe hinzugefügt¹³. Es scheint einleuchtend, wenn ein Vasenmaler dann einmal den Versuch unternahm, die gesamte Schulterdekoration mit Mattfarben auszuführen, und von da aus war der Schritt nicht weit, dasselbe Malmaterial, das man zur Zeichnung der Ornamente verwendete, auch für die Zeichnung des Bildes zu benutzen. Natürlich läßt sich diese Rekonstruktion der Entwicklung der reinen Mattfarbenbemalung nicht beweisen. Sie gewinnt aber einiges an Wahrscheinlichkeit durch die Beobachtung, daß auf sämtlichen Lekythen des Bosanquetmalers und auf einigen des Thanatosmalers die Konturen des Bildes und das darüberliegende Mäanderband zwar mit Glanzton, die Schulterornamente aber mit Mattfarben gezeichnet sind¹⁴, und daß auf einigen zeitgleichen Lekythen des Sabouroffmalers, die eindeutig früher sind als seine Lekythen mit reiner Mattfarbenbemalung, die Konturen des Bildes mit Glanzton, die Schulterornamente und das Mäanderband aber mit Mattfarben ausgeführt sind¹⁵. Der Sabouroffmaler wiederum ist derjenige Maler, für den am frühesten eine reine Mattfarbenbemalung nachzuweisen ist.

Die Entwicklung des Sabouroffmalers ist interessant. Er scheint als frühklassischer Schalenmaler begonnen zu haben¹⁶ und hat als solcher gelegentlich auch auf weißem Grund gemalt, aber in der auf weißgrundigen Schalen der Frühklassik üblichen Vierfarbenbemalung¹⁷. Möglicherweise hat der Sabouroffmaler erkannt, daß der Schalenform keine große Zukunft mehr bevorstand und sich deshalb auf die Bemalung von Lekythen verlegt¹⁸. Aus seiner frühen Schaffensperiode sind zwei Lekythen der Nebenform erhalten mit Bildern, die nur mit Glanzton und ohne Verwendung von Mattfarben gezeichnet sind¹⁹. Eine Lekythos der Sammlung Vlastos beweist, daß er die frühklassische Lekythenbemalung mit Deckweiß aus-

Taf. I

probiert hat²⁰, und aus der Zeit um 450 stammen dann einige Lekythenbilder von ihm, die kein Deckweiß, aber die Verwendung von heute größtenteils verschwundenen Mattfarben und eine reiche Glanztonzeichnung zeigen. Auf diesen Bildern hat er, ähnlich wie der Bosanquetmaler, die Stufen der Grabmonumente mit allerlei Gefäßen in schwarzem Glanzton dekoriert²¹. Der größte Teil seiner Lekythen ist jedoch in der neuen Technik der reinen Mattfarbenbemalung verziert. Viele dieser Lekythen sind nur von geringer Größe und etwas einförmig bemalt. Abgesehen von der von ihm geliebten Charonszene, weswegen ihn Ernst Buschor Charonmeister genannt hat²², einigen Prothesis- und Hypnos/Thanatos-Szenen, sind auf den meisten seiner Bilder zwei Menschen, männlich oder weiblich, an einer gerade und einfach gebildeten Grabstele zu sehen, die einen dreistufigen Unterbau und farbige Tānien als Schmuck besitzt. Auf diesen Lekythenbildern hat der Sabouroffmaler die Körperkonturen nur soweit gezeichnet, wie sie nicht vom Gewand verdeckt wurden, und auf die Zeichnung von Gewandkonturen völlig verzichtet²³. Das hat zur Folge, daß heute, da die Farben der Gewänder oft völlig verschwunden sind, Köpfe, Arme und Füße zusammenhanglos in der Luft zu schweben scheinen. Bei routinierter und geschickter Anwendung dieser Zeichenweise war dies sicher eine Möglichkeit, Lekythen in großen Mengen rasch und billig zu bemalen. Doch die Vorzüge des Malmaterials, eine weiche und fließende Konturzeichnung zu ermöglichen, kamen durch dieses Verfahren nicht zur Wirkung, im Gegenteil, der harmonische Fluß der Linien wurde unterbrochen, und die Gestalten des Sabouroffmalers wirken in ihren Bewegungen deshalb auch immer etwas steif und eckig.

Taf. 3,1

Bezley hat die Zusammenarbeit von Achilleusmaler und Sabouroffmaler bei der Bemalung einer rotfigurigen Lutrophoros festgestellt²⁴. Die beiden Maler müssen also wenigstens zeitweise in einer Werkstatt gearbeitet haben. Beide haben sie auch gerne ein sattes, mattes Gelb zur Bemalung ihrer Lekythen gewählt, der Achilleusmaler vor allem für Gewänder, der Sabouroffmaler vor allem für Boot und Stab des Charon und die Petasoi seiner Jünglinge. Aber der Achilleusmaler blieb nicht nur – wie bereits erwähnt – weitgehend bei der Verwendung von verdünntem Glanzton für die Konturzeichnung, er übernahm im Gegensatz zu den meisten seiner Kollegen auch die reduzierte Konturzeichnung nicht²⁵, sondern zeichnete stets – auch bei seinen späten Lekythen mit reiner Mattfarbenbemalung – die Körperkonturen soweit durch, wie dies für die klare Bestimmung des Körperumrisses und die Haltung der Figuren notwendig war, und deutete obendrein mit lockeren Strichen den Fall der Gewänder an²⁶.

Taf. 3,2

Während den Siegeszug der reinen Mattfarbenbemalung auch der Achilleusmaler nicht mehr aufzuhalten vermochte, ist in der Konturzeichnung ab 430 etwa wieder ein Umschwung zu bemerken. Die Maler beginnen, dem Beispiel des Achilleusmalers und seines Schülers, des Phialemalers, folgend²⁷, die Konturen wieder vollständiger anzugeben und die Körper, manchmal auch nur die Gewänder, ganz in Umrissen zu skizzieren. Dies läßt sich auf den sorgfältig gemalten großen Lekythen des Quadrat- und des Frauenmalers ebenso beobachten wie auf den kleineren und einfacher bemalten Lekythen des Vogel- und des Schilfmalers²⁸. Erst jetzt gewinnen die Gestalten auf den weißgrundigen Lekythenbildern allgemein jene biegsame Grazie, jene Gelöstheit der Bewegung und jene Plastizität des Körpers, wie sie dann bis zum Ende der weißgrundigen Lekythenbemalung gegen 400 erhalten bleibt²⁹. Selbst auf die Darstellung der Grabstelen greift diese bewegte, schwingende Konturzeichnung über. Uppig wuchernde Palmetten- und Akanthosblätter scheinen dem Stein zu entwachsen und überschneiden oft das Mäanderband. Auch die Farbigkeit der Lekythenbilder unterliegt einem Wandel³⁰. Die kräftigen grauen und hellroten, manchmal ins Rosa spielenden Kontur-

linien aus der Anfangszeit der reinen Mattfarbenbemalung verblassen und schimmern auf den Lekythen aus der Mitte der zweiten Jahrhunderthälfte in zartem Blaßrosa, Blaßlila oder Lilagrau, wobei sich der lila Farbton vor allem auf Lekythen des Quadrat- und des Frauenmalers auch in Streifen an Gewandsäumen, Gürteln und Stelenbekrönungen findet³¹. Zwischen 420 und 410 etwa tritt anstelle dieser zarten Farbtöne dann wieder eine kräftigere, meist dunkelrote Farbe für die Konturzeichnung, die einen starken Kontrast zu dem grau gezeichneten Mäanderband darstellt. Semni Karousou sah „in der Vorliebe für Rot auf den Lekythen der Gruppe R“ das Bedürfnis, unter dem Eindruck der Zeichenkunst des Parrhasios, „die Linie zu betonen, ihr eine extreme Feinheit zu geben“³². Doch kräftig-rote Konturzeichnung findet sich auf den meisten Lekythen der letzten zwei Jahrzehnte des 5. Jahrhunderts³³ und steht wohl in Zusammenhang mit einer allgemein kräftiger werdenden Farbgebung. So sind neben Rot, Blau, Grün, Gelb ein mattes Schwarz (soweit es nicht ursprünglich auch Grün war) und ein starkes Violett (verfärbtes Kupferrot?) auf den Lekythen des ausgehenden 5. Jahrhunderts festzustellen, während der blaßlila Farbton nur noch selten zu entdecken ist³⁴.

Die Lekythen der Gruppe R wurden und werden in der Forschung immer wieder mit dem Maler Parrhasios in Verbindung gebracht, der in der Antike einerseits für die Kunst seiner Umrißzeichnung berühmt war, mit der allein er verstand, seinen Figuren Volumen und Plastizität zu geben, und zum anderen durch die Ausdruckskraft seiner Darstellungen, wobei sich Charakter und Emotionen seiner Gestalten nicht nur in der Mimik, sondern auch in der gesamten Körperhaltung spiegelten³⁵. In den ausdrucksstarken, schwermütigen Gesichtern, den „sprechenden“ Händen und die durch Körperdrehung und Umriß erreichte Tiefenwirkung und Plastizität der Figuren auf den Lekythenbildern der Gruppe R kann man sehr wohl einen Widerhall der Kunst des Parrhasios sehen, doch bleibt zu bedenken, daß das Fehlen von Innenzeichnung mit dem Auftrag von Mattfarben zusammenhängt und daß viel von der heute so faszinierenden Konturzeichnung auf diesen Lekythen im Originalzustand gar nicht zu erkennen war, oder nicht zur Geltung kommen konnte, da Gewänder und Teile der Grabstelen mit dick aufgetragener, greller Mattfarbe bedeckt waren, gegen die einzelne Linien wenig Chancen hatten, optisch zu bestehen³⁶.

Zum Abschluß sei noch kurz auf eine Gruppe von fünf Lekythen hingewiesen, die unter der Bezeichnung „Huge Lekythoi“ zusammengefaßt sind und deren Bemalung wohl von der Hand eines Meisters stammen dürfte. Von ihrer ungewöhnlichen Größe abgesehen, zeigen sie Besonderheiten, die Frank Brommer in einem Aufsatz in den Madrider Mitteilungen zusammengestellt hat³⁷: abnehmbare Mündung, kein Gefäßboden, weißer Überzug auch bei Hals, Mündung, Unterteil und Fuß der Gefäße, eine gegenüber den herkömmlichen Lekythen veränderte Ornamentik und in der Bemalung Schattierung und farbige Wiedergabe der männlichen Körper, sowie Schattierung an Gewandpartien, aber nicht an weiblichen Körpern. Diese Lekythen gelten als wertvolle Zeugnisse für die nach literarischer Überlieferung Ende des 5. Jahrhunderts einsetzende Schattengebung in der griechischen Malerei und als Versuch eines Töpfers, mit den in Mode gekommenen Marmorlekythen zu konkurrieren³⁸. Sie sind die einzigen Beispiele in der attischen Keramik, in der das Erscheinungsbild von Steingefäßen tatsächlich bis zur letzten Konsequenz, nämlich der Aufgabe des traditionellen Dekorationssystems imitiert wurde.

II. Formen attischer Keramik mit Umrißzeichnung auf weißem Grund

VORBEMERKUNGEN

Wie in der Einleitung ausgeführt, wird im zweiten Teil der Arbeit der größte Teil derjenigen Formen der attischen Keramik, die weißgrundige Umrißzeichnung mit und ohne Verwendung von Mattfarben zeigen, kapitelweise vorgestellt. Dabei gliedert sich jedes Kapitel in drei Teile: einen allgemeinen Teil, in dem die Bedeutung der jeweiligen Gefäßform in der attischen Keramik des 5. Jahrhunderts, ihr Verwendungsbereich, ihre Formentwicklung, ihr Dekorationssystem und die auf ihr dargestellten Themen in kurzer Form beschrieben und erörtert werden, ferner einen ausführlichen Katalogteil, der alle der Verfasserin bekannten Stücke dieser Gefäßformen mit weißgrundiger Umrißzeichnung enthält, und daran anschließend ihre Besprechung mit Diskussion eventuell vorhandener Probleme der Datierung und der Maler- bzw. Werkstattzuweisung sowie Bemerkungen zur Bedeutung der weißgrundigen Bemalung für diese Form und zu ihrem möglicherweise veränderten Verwendungsbereich.

Die Reihenfolge der Gefäßformen ist im Hinblick auf ihre ursprüngliche Funktion gewählt. So enthalten die ersten vier Kapitel die Symposion- und Trinkgefäße, die folgenden drei die Öl- und Parfümgefäße, darauf folgen die Kapitel Pyxiden (Salben- und Schmuckbehälter), Teller und „Jo-Jo“ (reine Votivgaben) und den Abschluß bildet die Besprechung einer Form, deren Verwendungszweck bis jetzt ungeklärt ist.

Zu den Katalogen ist anzumerken: Bei Gefäßformen, die über mehrere Zeit- und Stilstufen hinweg weißgrundig bemalt wurden, ist dies durch eine Gliederung des Katalogs in die entsprechenden Zeitabschnitte berücksichtigt (Spätarchaik: bis 480. Strenger Stil und Frühklassik: 480/450, bzw. nur Frühklassik: 470/450¹. Hochklassik: 450/425 bzw. Hochklassik und Reicher Stil: 450/400). Innerhalb dieser Zeitabschnitte sind die Gefäße nach ihrem Aufbewahrungsort alphabetisch geordnet. Auf eine Anordnung nach „Attic Red-Figure Vase-Painters“ (ARV) wurde verzichtet, da ein großer Teil der Gefäße nicht in ARV aufgenommen ist. Sofern nicht anders vermerkt, stammen die Beschreibungen von Maltechnik und Überzug der Gefäße von der Verfasserin selbst und sind vor dem Original durchgeführt. Literatur, die bereits in ARV genannt ist, ist in der Regel nicht mehr wiederholt². Eine Ausnahme sind die CVA-Publikationen. Kalos-Inschriften ohne Namen sind im allgemeinen mit lateinischen Buchstaben wiedergegeben, alle übrigen Inschriften mit den griechischen Originalbuchstaben.

KRATERE

Schon in den Epen Homers heißen die Gefäße, in denen der Wein, wie bei den Griechen der Antike üblich, mit Wasser gemischt wurde, Kratere¹. Wie diese Gefäße allerdings aussahen, ist nicht bekannt. In der Keramik des 5. Jahrhunderts gibt es vier verschiedene Formen

großer offener Gefäße, für die man heute in der Archäologie die Bezeichnung Krater verwendet. Es sind Formen, die auf zahlreichen attischen Vasen in Symposionszenen als Behälter für das Wein/Wasser-Gemisch dargestellt sind². Nach ihren charakteristischen Formmerkmalen hat man sie mit den Hilfsbezeichnungen Kolonnetten- oder auch Stangenhenkelkrater, Voluten-, Kelch- und Glockenkrater belegt. Die Vasenbilder zeigen jedoch auch, daß sie nicht die einzigen als Mischgefäße, d.h. Kratere, verwendeten Gefäßformen im 5. Jahrhundert waren³.

Die älteste der vier genannten Formen ist der Kolonnettenkrater, so bezeichnet nach den säulenartig zwischen einer plattförmigen Ausweitung des Mündungsrandes und der Schulter stehenden Henkeln. Er entstand nach neueren Forschungen bereits im letzten Viertel des 7. Jahrhunderts in Korinth und wurde bald darauf auch in der attischen Keramik heimisch, die in jener Zeit stark von korinthischen Vorbildern beeinflusst war⁴. Nach seiner Herkunft scheint man ihn in Athen noch Ende des 5. Jahrhunderts *κρατήρ κορωθιοσυργής* genannt zu haben⁵.

Von keiner anderen Kraterform sind in Beazleys „Attic Red-Figure Vase-Painters“ so viele Exemplare aus dem 5. Jahrhundert enthalten wie vom Kolonnettenkrater⁶, wobei jedoch der größere Teil der Gefäße noch aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts stammt. Nach der Jahrhundertmitte ging die Beliebtheit des Kolonnettenkraters ganz offensichtlich stark zurück, doch wurde er noch bis zum Beginn des 4. Jahrhunderts in Athen hergestellt. Es ist unlegbar, daß das Interesse der Westgriechen und Etrusker an Kolonnettenkrateren ein entscheidender Faktor für die Produktion dieser Gefäßform in attischen Werkstätten gewesen ist. Die Behauptung allerdings, daß er nach der frühklassischen Zeit nur noch in Italien Verwendung fand⁷, entspricht nicht den Tatsachen, denn es wurden auch noch nach 450 zu datierende Kolonnettenkratere in Athen und Korinth gefunden, und der einzige dem Kleophonmaler zugeschriebene Krater dieser Form wurde auf Ägina entdeckt⁸. Im allgemeinen waren es nicht die besten Maler, die diese Gefäßform verzierten, sondern Maler von eher geringer künstlerischer Erfindungsgabe und Gestaltungskraft. Ein Teil von ihnen benutzte noch in klassischer Zeit aus der Archaik übernommene Ornamentmotive und Darstellungsformeln. Diese sogenannten Manieristen waren nach Beazley Mitglieder einer einzigen Werkstatt, die mehrere Generationen hindurch bestand und deren Gründer Myson, ein Töpfer und Maler um 500 war, der sich als einer der ersten auf die überwiegende Produktion von Kolonnettenkrateren verlegte⁹. Altertümliche Züge in der Bemalung von Kolonnettenkrateren sind jedoch allgemein und nicht nur auf den Gefäßen der Manieristen zu beobachten. Sie zeigen sich in der überwiegenden Verwendung schwarzfiguriger Ornamente zur Verzierung von Mündung und Hals, in der Rahmung der Bilder mit schwarzen Efeublättern, die bis zuletzt von vielen Malern beibehalten wurde, oder in dem schwarzfigurigen Tierfries, mit dem der Mündungsrand noch mancher Kolonnettenkratere aus der Zeit der Klassik geschmückt ist¹⁰. Auffällig ist ferner die sehr deutliche Scheidung in Haupt- und Nebenseite vieler Gefäße, die nicht nur Themenwahl und Ausführung der Bilder betrifft. Die etwa seit dem zweiten Viertel des 5. Jahrhunderts üblich werdende ornamentale Halsverzierung ist häufig auf die Hauptseite beschränkt, während der Hals auf der Nebenseite unverziert ist¹¹.

Auch in der Bemalung des gleichfalls nach seiner Henkelform benannten Volutenkraters bleibt mit den schwarzen Efeuranken auf den Voluten bis in die zweite Hälfte des 5. Jahrhunderts ein Rest archaischer Verzierungsweise erhalten. Der Volutenkrater ist in der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts höchstwahrscheinlich in Sparta aus einer Variante des Kolonnettenkraters entstanden¹² und dürfte mit dem in antiken Schriften erwähnten *κρατήρ*

λακωνικός identisch sein¹³. Er scheint in der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts eine große Rolle in der lakonischen Toreutik gespielt zu haben. Die großen Bronzekrater jedenfalls, die erhalten sind, wie der berühmte Krater von Vix¹⁴, dürften aus lakonischen Werkstätten stammen. Mit ihrem Dekorationssystem – bis auf ein Kymationband ein glatt und unverziert gelassener Gefäßkörper und ein Figurenfries in der Halszone – dürften sie für die attischen Vasenmaler der Spätarchaik das Vorbild zur Verzierung ihrer Volutenkrater gewesen sein. Dies beweist jedoch nicht, daß die Form als solche ihren Ursprung in der Toreutik hat. Die ältesten der bekannten Volutenkrater, gleich ob in Sparta oder Athen gefertigt, sind aus Ton und zeigen einen vollständig figürlich oder ornamental verzierten Gefäßkörper¹⁵. Die Maler des rotfigurigen Stils lösten sich dann allmählich wieder vom toreutischen Vorbild; einer der ersten war Euphronios¹⁶. Die für monumentale Bildkompositionen geeignete rotfigurige Malerei forderte geradezu die Bemalung des ganzen Gefäßes, die dann ab der Frühklassik zur Regel wurde.

Der Volutenkrater ist die prunkvollste und aufwendigste Form unter den Krateren. Er verlangte vom Töpfer Sorgfalt und Geschick und war nicht zur Massenware geeignet. Der Besonderheit der Gefäßform trugen die Maler gewöhnlich durch eine besonders qualitätvolle, gut überlegte und auf allen Seiten sorgfältige Ausführung der Bilder und der Ornamentik Rechnung. Schematisch hingeschmierte Rückseitenbilder – etwa drei Manteljünglinge –, wie sie auf vielen Kolonnetten- und Glockenkrateren zu beobachten sind, finden sich beim Volutenkrater kaum. Häufig umzieht die Darstellung den gesamten Gefäßkörper oder sind die Bilder der beiden Seiten thematisch aufeinander bezogen, wobei keine deutliche Trennung in Vorder- und Rückseite im Sinne von Haupt- und Nebenseite zu erkennen ist¹⁷.

Jünger als die eben behandelten Kraterformen sind der Kelch- und der Glockenkrater, die beide mit Formen aus der ostgriechischen Keramik in Verbindung gebracht wurden. So sah Adolf Furtwängler in dem Kelchkrater nur „eine Vergrößerung und leichte Umgestaltung“ des chiotischen Kelches¹⁸. Der älteste bekannte Kelchkrater stammt von Exekias¹⁹ und allgemein wird auch Exekias als der Initiator der neuen Form angesehen²⁰, einer Form, die mit ihren großen und wenig gekrümmten Flächen seinem monumentalen Malstil entgegenkam. Chiotische Kelche wurden noch bis ins 3. Viertel des 6. Jahrhunderts produziert²¹, für das ganz allgemein ein starker ionischer Einfluß in der attischen Keramik zu verzeichnen ist²². Somit besteht durchaus die Möglichkeit, daß sich Exekias von der Form der chiotischen Kelche bei der Schaffung seines Kelchkraters inspirieren ließ. Seine berühmte „Dionysoschale“ in München zeigt, daß auch er, wenngleich in geringerem Maße als etwa der Amasis-maler oder der Töpfer Nikosthenes und seine Werkstattgenossen für Anregungen aus dem Osten offen war²³.

Etwas anders liegt der Fall beim Glockenkrater. Er ist eine Form der rotfigurigen Keramik, die erst um 500 entstand. Die frühen Glockenkrater des Berliner Malers und des Kleophradesmalers haben Griffe statt Henkel, einen breit abgesetzten Mündungsrand und entweder gar keinen Fuß oder nur einen Standring²⁴. Spätere Glockenkrater wie diejenigen des Panmalers sind dann mit einem profilierten oder scheibenförmigen Fuß versehen. Die ersten Glockenkrater mit Henkeln stammen aus der Frühklassik, ihre Mündung hat eine ausschwingende Form, ähnlich derjenigen des Kelchkraters, erhalten²⁵. Doch wurden daneben auch weiterhin, allerdings in zunehmend geringerem Maße, Glockenkrater mit Griffen hergestellt. Beazley sah das Vorbild für die Glockenkraterform des Berliner Malers in den Holztrögen, wie sie zur Weinlese benutzt und auf attischen Vasenbildern dargestellt wurden²⁶. Andere Forscher nahmen aufgrund eines Graffito auf einem attischen Glockenkrater aus

dem Ende des 5. Jahrhunderts und dem Fund einiger glockenkraterähnlicher Gefäße auf Rhodos, die ins 7. und 6. Jahrhundert zu datieren sind, ionischen Ursprung an²⁷. Diese „rhodischen“ Gefäße haben jedoch alle Henkel und einen mehr oder weniger ausgeprägten Fuß und kämen somit nur als Vorbilder für die frühklassischen Glockenkratere in Frage, doch ist der zeitliche Abstand zwischen diesen und den auf Rhodos gefundenen Gefäßen so beträchtlich, daß eine Übernahme der Form aus der ostgriechischen Keramik wohl kaum in Frage kommt²⁸.

Im Gegensatz zum Glockenkrater erfährt die Form des Kelchkraters im Laufe des 5. Jahrhunderts keine größeren Veränderungen mehr. Sie unterliegt nur, wie auch die anderer Gefäßtypen, der allgemeinen Tendenz zu schlankeren und gestreckteren Proportionen. Doch verläuft diese Entwicklung, wie Emily Vermeule in ihrem Aufsatz über den Bostoner Oresteia-Krater anhand einer Liste mit den Maßen von 60 Kelchkratern belegen konnte, nicht kontinuierlich²⁹. Noch in der Klassik gibt es Kelchkratere, deren Mündungsdurchmesser größer als ihre Höhe ist, neben solchen mit gleicher Breite und Höhe und den ersten Gefäßen, die mehr hoch als breit sind. Für eine Feindatierung ist die Form eines Kelchkraters wenig brauchbar. Die Ornamentik der Kelchkratere wurde von Paul Jacobsthal in seiner Veröffentlichung des New Yorker Nekyia-Kraters behandelt³⁰. Sie ist ebenso wie diejenige der Glockenkratere wenig abwechslungsreich, aber häufig üppiger. Meist begrenzen Palmetten in verschiedenen Variationen, manchmal mit Lotosblüten versetzt, das Bildfeld nach oben und ein Mäander, seltener auch Palmetten, nach unten. Ab der Klassik treten anstelle der Palmetten oft Blattkränze, ob aus Lorbeer- oder aus Olivenblättern, ist nicht immer zu unterscheiden. Bei prächtiger verzierten Kelchkratern ist die Zone zwischen den beiden Henkeln ganz mit einem Palmetten/Lotos-Motiv gefüllt und sind weitere mit Kymatien geschmückte Ornamentbänder hinzugefügt. Henkelornamente sind, abgesehen von einem Kymationband, das häufig die Henkelansätze umschließt, wie bei allen Kraterformen relativ selten³¹.

Interessanter als Ornamentik und Formentwicklung des Kelchkraters ist der Umgang der einzelnen Maler mit der zur Verfügung stehenden Fläche, die sowohl für großformatige Einzelfiguren wie auch für vielfigurige Frieskompositionen geeignet ist. Die wenig gekrümmte Wandung des Kelchkraters kommt der geraden Fläche eines Tafel- oder Wandgemäldes am nächsten. So ist es natürlich, daß ein frühklassischer Maler unter dem Eindruck der Wandgemälde Polygnots gerade diese Gefäßform wählte, um dessen neuartige Kompositionsweise und Flächengliederung in die Vasenmalerei zu übernehmen³². Erstaunlicherweise beschritt der gleiche Maler, der sogenannte Niobidenmaler, auch noch einen geradezu entgegengesetzten Weg zur Bemalung von Kelchkratern, nämlich die Aufteilung der Fläche in zwei übereinanderliegende Bildzonen durch eine waagrechte Linie oder ein mit Ornamenten geschmücktes Band, eine Verzierungsweise, die sich in der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts größerer Beliebtheit erfreuen sollte³³. Sie ist wohl als bewußter Rückgriff auf archaische Dekorformen zu verstehen, als Reaktion auf die Einsicht, daß für die Große Malerei andere Gesetze gelten als für die Vasenmalerei und sich daher Kompositionsformen nicht ohne weiteres übertragen lassen.

Glockenkratere sind in der Regel weniger aufwendig bemalt als Kelch- oder gar Volutenkratere. Dies liegt schon an der Form, die weniger Möglichkeiten zu einer reichen Ornamentierung bietet und deren Oberfläche sich nicht zur Aufteilung in verschiedene Bildzonen eignet³⁴. Mit seiner einfachen und handlichen Form war der Glockenkrater auch eher zum Gebrauchsgefäß geschaffen als der Voluten- oder der Kelchkrater. Er ist nach den Beispielen in „Attic Red-Figure Vase-Painters“ die zweithäufigste Kraterform im 5. und die häufigste

im 4. Jahrhundert und hat in der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts in Athen den Kolonnenkrater abgelöst³⁵.

Katalog

Spätarchaik

- Taf. 8,3–5* Nr. 1 Tarent, Mus. Naz. 22868–22869—o.N. FO: Tarent. Drei Fragmente. Kelchkrater. Darstellung und Ornamentik: Teile einer Mänade und zweier (?) Satyrn sowie eine Volutenranke sind zu erkennen. Überzug: Bildzone (?), leicht ockerfarben. Technik: Umrißzeichnung mit Relieflinien; verdünnter Glanzton (orangebraun) wurde für die Falten am Chitonärmel der Mänade, die Muskelzeichnung der Satyrbeine und zur Kolorierung eines Satyrschwanzes verwendet. Um 500. ARV 33,7: „Pioneer Group: Sundry“. Mertens, AWG 122 Nr. 1, 123.

Frühklassik

- Taf. 10 u. 11,1–2* Nr. 2 Bologna, Mus. Civ. 284. FO: Bologna, bei der Certosa (Grab). Fragmentiert, große Teile des Gefäßkörpers, des Halses und der Mündung fehlen, ebenso die Henkel; die Bemalung ist sehr beschädigt. H: 51 cm (o. Henkel). Volutenkrater. Darstellung und Ornamentik: A, fliehender Perseus mit abgeschlagenem Haupt der Medusa, Hermes und Poseidon; B, die zusammengebrochene Medusa mit beiden Gorgonen; ober- und unterhalb der Bildzone je ein Kymationband; Verzierung des Halses mit Efeuranke und Lorbeerzweig durch Profilleiste getrennt; am Mündungsrand eine Wellenlinie mit Pünktchen. Überzug: Bildzone und untere Ornamentzone des Halses, weitgehend abgerieben. Technik: Frühklassische Lekythenbemalung mit Deckweiß und verschiedenen Mattfarben; die Konturen – sofern noch vorhanden – sind mit dunklem Glanzton ausgeführt (keine Relieflinien); schwarzer Glanzton wurde ferner für die Haare und Bärte der Männer, die Stiefel, die Harpe und die Kibisis des Perseus, Deckweiß für die Haut der Frauen, Purpurviolett (Deckfarbe), Hellrot und Gelb (?) für die Gewänder verwendet³⁶. Um 460. Boreasmaler (Verf.). G. Pellegrini, *Catalogo dei Vasi Greci Dipinti delle Necropoli Felsinee* (1912) 128 ff. Nr. 284 Abb. 75; K. Schauenburg, *Perseus in der Kunst des Altertums* (1960) 35; erwähnt in Mertens, AWG X.
- Taf. 7,1–2* Nr. 3 Lausanne, Mus. Cant. d'archéol. et d'hist. 3700. FO: Tarsos. Fragment. Kelchkrater. Darstellung und Ornamentik: Frau; Palmettenband über der Bildzone. Überzug: Bildzone, abgerieben. Technik: Zeichnung mit verdünntem Glanzton (hellbraun); Haare mit schwarzem Glanzton gemalt, Haut der Frau vermutlich mit Deckweiß wiedergegeben³⁷. Gegen 450.

ARV 619,12: Villa-Giulia-Maler.

Mertens, AWG 122 Nr. 5, 124.

Vases Grecs du Musée Cantonal d'archéologie et d'histoire (1976) Nr. 41 (Ausstellungskatalog).

Nr. 4 Reggio di Calabria, Mus. Naz. 12939 A u. B. FO: Lokroi. Zwei Fragmente. Kelchkrater. Taf. 6,1–2
Darstellung und Ornamentik: A, Athena nach Inschrift (Teil des Oberkopfes und Speerspitze noch erhalten); ΑΘΕΝ[ΑΙΑ]; Palmetten über der Bildzone; B, Frau mit Knaben auf dem linken Arm, dessen Kopf auf ihrer Schulter liegt.

Überzug: Bildzone, etwas abgerieben.

Technik: Zeichnung mit verdünntem Glanzton (braun); Haare mit schwarzem Glanzton gemalt; Verwendung von Deckweiß für die Haut der Frau.

460/450.

ARV 619,11 bis: Villa-Giulia-Maler.

Mertens, AWG 122 Nr. 4, 124.

Hochklassik

Nr. 5 Agrigent, Mus. Civ. FO: Agrigent (Grab). H: 41,8 cm. Kelchkrater.

Taf. 9,1–2

Darstellung und Ornamentik: A, Perseus und Andromeda; ΠΕΡΣΕΥΣ ΑΝΔΡΟΜΕΔΑ. ΕΥΑΙΩΝ ΚΛΛΟΞ ΑΙΣ+ΥΑΟ . B, Zwei Frauen, davon eine mit Zepter (Kassiopeia?); Lorbeerkranz mit Früchten über der Bildzone, Kreuzplattenmäander unterhalb der Bildzone.

Überzug: Bildzone und unteres Ornamentband, gelblich getönt.

Technik: Art der frühklassischen Lekythenbemalung mit Deckweiß und verschiedenen Mattfarben; Zeichnung des Perseus teilweise mit Relieflinien, die über Linien aus verdünntem Glanzton liegen, die übrige Zeichnung nur mit verdünntem Glanzton (hellbraun bis orange) ausgeführt; Verwendung von Deckweiß für die Haut der Frauen, den Chiton der Frau links auf Seite B und den Gürtel der Andromeda, von schwarzem Glanzton für die Haare der Frauen auf Seite B und das Himation der rechten Frau auf derselben Seite; die Falten auf dem schwarzen Himation und die Haarbänder sind purpurrot (Deckfarbe); das Himation der linken Frau ist hellrot (Kupferrot?) mit roten Falten³⁸; die Pfähle und einer der Speere des Perseus sind rosabraun (Deckfarbe); der zweite Speer ist weiß ausgemalt zwischen den begrenzenden Glanztonlinien; der Hutrand und die Flügelschuhe des Perseus sowie der Felsen sind mit verdünntem Glanzton bräunlich koloriert.

450/440.

ARV 1017,53: Phiale-maler.

Par 440; A.D. Trendall/T.B.L. Webster, *Illustrations of Greek Drama* (1971) 63 ff. mit Abb.; *Istoria, Klassikos* (2) 383 (farb. Abb.); P. Ghiron-Bistagne, *Les Acteurs dans la Grèce antique* (1974) 121. 161 Taf. 30 Abb. 48; Simon, *Vasen* Taf. 199; Mertens, AWG 122 Nr. 8, 125; LIMC I Taf. 623 s.v. Andromeda I5.

Nr. 6 Basel, Slg. Cahn 421. Zwei Fragmente eines Kelchkraters.

Taf. 8,1–2

Darstellung: Fragment A, Hinterbeine zweier Pferde und Teil eines Wagens, darunter ein zu Boden gestürzter bärtiger Mann mit dem Gesicht zur Erde; Fragment B, nackte männliche Figur und Kopf eines Toten, den er trägt.

Überzug: Bildzone (?), weitgehend abgerieben.

Technik: „Semi-outline“; eines der Pferde auf A und die aufrechte männliche Figur auf B sind schwarzfigurig gegeben, letztere mit geritzter Innenzeichnung, das zweite Pferd auf A, der Gestürzte und der Tote auf B in Umriß mit Relieflinien, die teilweise über Linien aus verdünntem Glanzton (orange) liegen; mit orangebraunem Glanzton sind Haare und Bart gemalt. Vorzeichnung.

450/440.

Unpubliziert.

Nr. 7 Cincinnati, Art Mus. 1962.386–388. Drei Fragmente. Kelchkrater.

Darstellung und Ornamentik: Begegnung Paris–Helena mit Aphrodite, Eros und Aineias; [A]ΦΡ[ΟΔΙΤΕ] . ΕΡΟΣ . ΗΕΒΕΝ[.] ; Volutenranke eines Henkelornaments?

Überzug: Bildzone (?), gelblich getönt.

Technik: Vierfarbenbemalung mit Glanzton und Deckfarben; Konturen und Innenzeichnung einschließlich der Faltenzeichnung sind in verdünntem Glanzton (gelbbraun bis dunkelbraun) gegeben, die Haare und Speere in dunkelbraunem Glanzton; die Chlamys des Aineias, das Himation der Helena und das Diadem der Aphrodite sind rosabraun, das Himation des Paris, der Saum der Chlamys des Aineias, das Petasosband, das Diadem der Helena, die Haube der Aphrodite und die Beischriften sind purpurrot, weiß die Verzierungen am Diadem der Aphrodite; eine gelbbraune Mattfarbe (wohl Ocker) wurde für den Petasos des Aineias verwendet. Vorzeichnung.

Um 450.

ARV 634,5: wahrscheinlich Methysemaler.

Par 400; Walter, Götter Abb. 160; Mertens, AWG 122 Nr. 6, 124 Taf. XVII; L. Berge in *Greek Vase-Painting in Midwestern Collections* (1979) Nr. 114 Taf. VIII (farb.); LIMC I Taf. 296 Nr. 13 s.v. Aineias.

Nr. 8 Malibu, The J. Paul Getty Mus. 76 AE 102.6. Randfragment eines Kelchkraters mit rf. Palmetten/Lotosblüten-Ornament und Ansatz der weiß grundierten Gefäßwandung.

Um 450?

Unpubliziert.

Taf. 5 Nr. 9 Vatikan, Mus. Etrus. Greg. 16586. FO: Vulci. Zusammengesetzt. H: 32,8 cm. Kelchkrater.

Darstellung und Ornamentik: A, Hermes übergibt den Dionysosknaben dem Papposilen und den Nymphen von Nysa; B, drei Musen; oberhalb der Bildzone Palmetten, unterhalb Palmetten und ein Kreuzplattenmäander.

Überzug: Bildzone, gelblich getönt.

Technik: Vierfarbenbemalung mit Glanzton und Deckfarben; Zeichnung einschließlich der Gewandfalten mit verdünntem Glanzton (orange bis braun); Verwendung von Deckweiß für die Haut der Frauen, die Behaarung des Papposilen, eine Haube, die Falten am Chiton des Hermes und Gewandmuster, von Rosabraun, Rotbraun und Purpurviolett für verschiedene Gewänder und für Haarbänder; die Felsen, der Flügelhut und die Stiefel des Hermes sowie der Gürtel der Nymphe rechts sind mit verdünntem Glanzton gelbbraun koloriert; die Haare sind schwarzbraun.

450/440.

ARV 1017,54: Phialemler.

Par 440; Helbig I⁴ Nr. 966 (Sichter mann); Ch/M/V, Grèce classique 260 ff. Abb. 296 ff. (farb.); Walter, Götter Abb. 254; Simon, Vasen Taf. XLVIII; Mertens, AWG 122 Nr. 9, 125; Storia e civiltà dei Greci/4, La Grecia nell'età di Pericle, Le arti figurative (1979) Taf. I (farb.).

Rotfiguriger Volutenkrater mit weißgrundiger Halszone

Nr. 10 Ancona, Mus. Naz. 20514. FO: Septempe da, San Severino (Grab). Fragmentiert. Volutenkrater.

Darstellung und Ornamentik: Rückführung des Hephaistos auf dem Gefäßkörper; Amazonomachie und Parisurteil (?) im Bildstreifen der Halszone, darüber Palmetten/Lotosblüten-Ornament, lesbisches und ionisches Kymation, letzteres auch am Mündungsrand und an den Henkelansatzstellen; Spiralband mit Kreuzchen auf den Henkel- und Volutenaußenseiten.

Überzug: Bildstreifen in der Halszone.

Technik: Umrißzeichnung mit etwas Verwendung von Mattfarben³⁹.

Um 450.

v. Bothmer, Amazons 144 Nr. 32, 149: Methysemaler.

FA IV, 1951, 242 Nr. 2357; Mertens, AWG 122 Nr. 7, 124 f.⁴⁰

Neben den Lekythen, die ja z.T. auch eine ganz beachtliche Größe besitzen können, sind Kratere die einzigen größeren Gefäße, die gelegentlich weißgrundig bemalt wurden⁴¹. Die Probleme, die sich bei weißgrundiger Umrißzeichnung auf großen Gefäßen für die Vasenmaler ergaben, wurden bereits im 2. Kapitel des ersten Teils ausführlich behandelt⁴². Hier soll nur überlegt werden, warum es zwar einige weißgrundig bemalte Kratere, aber keine weißgrundig mit Umrißzeichnung verzierten Stamnoi, Amphoren und Hydrien gibt.

Zunächst sei bemerkt, daß es sich bei den weißgrundigen Krateren des 5. Jahrhunderts, die bekannt sind, nur um Kelch- und Volutenkratere handelt, also jene beiden Kraterformen, die im allgemeinen aufwendiger bemalt wurden als die Glocken- und Kolonnettenkratere. Dabei sind von den neun oder zehn Krateren des Katalogs⁴³ nur zwei Volutenkratere, von denen einer wiederum nur eine weißgrundige Halszone hat und einen Sonderfall darstellt. Daß aber gerade die Kelchkraterform am häufigsten mit weißgrundiger Bemalung erhalten ist, scheint mir kein Zufall zu sein. Mit einer Ausnahme nämlich sind diese weißgrundigen Kratere in der Zeit der Frühklassik oder kurz danach entstanden, also in einer Zeit, in der die Wand- und Tafelmalerei durch eine Reihe bedeutender Künstler, durch neue Kompositionsformen und Ausdrucksmittel sowie durch die Schmückung öffentlicher Gebäude mit Gemälden dieser Künstler in den Blickpunkt allgemeinen Interesses geraten war, und in der sie begann, die Vasenmalerei an künstlerischem Gewicht zu übertreffen. Es ist klar, daß die Vasenmaler von dieser Entwicklung nicht unberührt bleiben konnten und verständlich, daß sie den Wunsch hatten, etwas von den Kompositionsformen, den Motiven, dem Ausdrucks- und Stimmungsgehalt, aber auch von der Farbigkeit der berühmten Gemälde auf ihre Gefäße zu übertragen. Da nun der Kelchkrater mit seiner relativ großen und wenig gekrümmten Wandung der geraden Fläche eines Wand- oder Tafelbildes von allen Gefäßen am nächsten kommt, war er das geeignete Versuchsobjekt dafür. Somit konnte es gar nicht ausbleiben, daß einige Vasenmaler es bei ihm auch einmal mit farbiger Bemalung versuchten.

Eine getreue Kopie der Farben eines Gemäldes der Großen Malerei darf jedoch aufgrund der andersartigen Technik und der unterschiedlichen Malstoffe dabei nicht erwartet werden. Dies betrifft sowohl die Farbpalette als auch die unterschiedliche Behandlung des Inkarnats.

Denn die weiß gedeckte Frauenhaut auf den meisten Kraterbildern beruht auf einer keramischen Tradition, sie läßt sich für die Große Malerei nicht nachweisen und dürfte schon deshalb unwahrscheinlich sein, da sie eine Tönung des Hintergrundes voraussetzt, die nach allem, was wir von griechischer Wand- und Tafelmalerei wissen, nicht vorhanden war⁴⁴. Umgekehrt erscheint die bräunliche Inkarnatfarbe der Männer, die auch für die frühklassischen Wand- und Tafelbilder anzunehmen ist, auf den weißgrundigen Kraterbildern nicht⁴⁵. Technik und Farbgebung sind auf den weißgrundig bemalten Krateren nicht einheitlich, sondern vielmehr davon bestimmt, ob sich der jeweilige Vasenmaler mehr an der Vierfarbenbemalung weißgrundiger Schalen oder an der frühklassischen Bemalung weißgrundiger Lekythen orientiert hat⁴⁶. Doch überwiegen stets, das lassen auch die Fragmente noch erkennen, die keramischen Farben und damit war von vorneherein eine Beschränkung der Farbskala verbunden, die für die Große Malerei nicht bestand. Deshalb ist auch für die noch immer umstrittene Frage nach dem Vorhandensein von Blau- und Grüntönen in den Gemälden Polygnots die Farbgebung auf den weißgrundigen Kelchkrateren ohne Bedeutung⁴⁷.

Es sind wohl auch eher die kleineren Tafelbilder als die großen Wandgemälde Vorbilder für die weißgrundigen Kraterbilder gewesen. Keine der großen Amazonomachie-Darstellungen auf frühklassischen Vasen, die von den Amazonengemälden in der Stoa Poikile und im Theseion angeregt sein dürften, ist in weißgrundiger Technik ausgeführt⁴⁸ und kein einziges Beispiel ist für eine Kombination von weißgrundig-farbiger Bemalung und polygotischer Figurenstaffelung bekannt. Die Vasenmaler entschieden sich entweder für komplizierte und vielfigurige Kompositionen oder für farbige Bemalung. Im Vergleich zu einem Wandbild ist ja die Malfläche eines Kelchkraters sehr gering und viele kleine Farbflächen auf engem Raum lassen die einzelne Farbe nicht zur Wirkung kommen, machen die Komposition unübersichtlich und das gesamte Bild unruhig. Dadurch wiederum kann leicht die harmonische Verbindung zwischen Gefäßform und Bemalung gestört werden, die von den Vasenmalern der Frühklassik und der Parthenonzeit in der Regel noch beachtet wurde⁴⁹. Sie scheinen sich deshalb bei farbiger Bemalung auf wenige Figuren, auf ruhige und einfache Kompositionen beschränkt und Überschneidungen vermieden zu haben.

Taf. 5 u. 9

Die Hauptbilder der beiden einzigen ganz erhalten gebliebenen Kelchkratere mit weißgrundiger Bemalung (Kat. Nr. 5 u. 9) wurden in der Forschung mit Dramen des Sophokles in Zusammenhang gebracht: die Überbringung des Dionysosknaben durch Hermes an den Papposilen und die Nymphen von Nysa auf dem Krater im Vatikan mit dem „Dionysiskos“⁵⁰ und der Perseus vor der an Pfähle gefesselten Andromeda auf dem Agrigenter Krater mit der „Andromeda“⁵¹. Beide Kratere wurden von Beazley dem Phialemler zugeschrieben.

Der Einfluß von Theateraufführungen auf die Vasenmalerei der Klassik ist vielfach belegt⁵². Ob dabei die für siegreiche Aufführungen gestifteten Motivtafeln den Vasenmalern als Vorbilder dienten, ist eine Frage, die mehrfach diskutiert und zuletzt von Anneliese Kossatz vor allem für die Theaterbilder auf westgriechischen Vasen bejaht wurde⁵³. Auch im Falle der weißgrundigen Kelchkratere des Phialemlers wären solche bemalten Holzpinakes als Vorbild oder zumindest als Anregung gut denkbar. Denn daß die Darstellungen auf diesen Pinakes nicht einfach kopiert, sondern – wenn übernommen – variiert, teilweise nur in Ausschnitten wiedergegeben und überhaupt den Erfordernissen der Vasentechnik und der jeweiligen Gefäßform angepaßt wurden, machen jene fünf attischen Vasen deutlich, deren Bilder bisher mit der „Adromeda“ des Sophokles in Verbindung gebracht worden sind⁵⁴. Sie sind alle um oder bald nach der Jahrhundertmitte entstanden, zeigen aber neben einigen wenigen Gemeinsamkeiten – wie der orientalischen Tracht der Andromeda und ihrer Fes-

selung an Pfähle – zum Teil so verschiedenartige Szenen, daß man in diesem Fall wohl überhaupt von zwei Vorlagen ausgehen muß. Dabei könnten die Darstellungen des Phialemalers auf dem Agrigenter Krater und des Kleophonmalers auf einem rotfigurig bemalten Kelchkrater in Basel auf ein gemeinsames Vorbild zurückgehen⁵⁵. In beiden Fällen betrachtet Perseus, einen Fuß auf einen Felsen gestützt, sinnend die gefesselte Andromeda; es ist also eine Zustandsschilderung, ein Stimmungsbild gegeben und keine Handlung wie die Fesselung der Andromeda oder die Vorbereitung dazu auf den übrigen drei Vasenbildern⁵⁶. Während sich jedoch der Phialemalers auf die Wiedergabe der beiden Hauptpersonen, Perseus und Andromeda, beschränkt hat, hat der Kleophonmaler noch den Vater der Andromeda, Kepheus, hinzugefügt. Möglicherweise hat der Phialemalers dafür auf der Rückseite seines Kraters die Mutter der Andromeda, Kassiopeia, die Urheberin des Unglücks dargestellt, die auf den vier anderen Vasenbildern fehlt⁵⁷. Dieses Rückseitenbild steht in Stil und Technik so sehr in der Tradition der frühklassischen Frauengemachbilder weißgrundiger Lekythen, daß diese wohl auch das Vorbild gewesen sein dürften. Die beiden Frauen haben noch die für die Frühklassik typische strenge Knotenfrisur, die als kompakte Haarmasse auf dem Kopf sitzt und mit schmalen Purpurbändern geschmückt ist. Und wie auf vielen weißgrundigen Lekythen der Frühklassik trägt die eine der beiden Frauen ein schwarzes, mit roten Falten versehenes Himation und die andere ein hellrotes Kleidungsstück⁵⁸. Aufgrund dieser Rückseite muß eine Entstehung des Kraters um 450 oder kurz danach angenommen werden. Daß der Phialemalers auf die Darstellung des Vaters verzichtete und stattdessen lieber die Mutter bzw. weitere Frauen auf sein Gefäß brachte, könnte mit der Verwendung von Deckweiß für die Frauenhaut zu erklären sein. Die Gegenüberstellung von Frauen mit weiß gedecktem Körper und Männern in Umrißzeichnung bringt leicht eine optische Akzentverlagerung auf die Frauengestalten mit sich, die von den Vasenmalern gerne vermieden wurde⁵⁹. Vielleicht hat der Phialemalers deshalb, um auf der Vorderseite zu einem optischen Gleichgewicht zu kommen, die Konturen des Perseus teilweise mit Relieflinien gezeichnet, die sie kräftiger hervortreten lassen.

Taf. 9,2

Der Krater im Vatikan (Kat. Nr. 9) ist sicher später entstanden als der Andromeda-Krater, wenn auch vielleicht nicht so spät wie mehrfach angenommen wurde⁶⁰. Denn die Köpfe des Perseus und des Hermes sind sich trotz der etwas anderen Zeichentechnik so ähnlich, daß man keinen größeren Zeitraum dazwischen annehmen möchte. Auch sind, anders als auf den weißgrundigen Lekythenbildern des Phialemalers in München, die eindeutig eine spätere Stufe im Schaffen des Malers repräsentieren, die Konturen noch ganz scharf und fest umrissen⁶¹. Die Farbgebung auf dem Krater im Vatikan ist harmonischer und nuancierter als auf dem Agrigenter Krater; von der Verwendung des Deckweiß abgesehen, hat sich der Phialemalers bei ihm mehr an die warme Farbigekeit weißgrundiger Schalenbilder gehalten und starke Farbkontraste wie auf der Rückseite des Agrigenter Kraters vermieden. Die Frisuren der Frauen sind weniger streng, die Haltung der einzelnen Gestalten ist lässiger, ihre Bewegungen sind weicher und organischer⁶², doch ist noch nicht jene Plastizität von Figuren und Gegenständen und jene Sensibilität der Linienführung erreicht, die auf den oben genannten Lekythenbildern des Phialemalers so faszinierend sind⁶³.

Taf. 9,1

Taf. 5

Die übrigen weißgrundigen Kelchkratere sind nur in Fragmenten erhalten. Nach Beazley stammen die Fragmente in Lausanne und Reggio di Calabria (Kat. Nr. 3 und 4) vom frühklassischen Villa-Giulia-Maler. Dem gleichen Malers sind auch einige weißgrundige Alabastra, Lekythen und Schalen zugeschrieben⁶⁴, kleinere Gefäße, auf die er seine Figuren meist in reiner Umrißzeichnung mit Relieflinien gesetzt hat, wobei er gelegentlich rote Deckfarbe

*Taf. 7 u.
6,1–2*

zur Verstärkung und Belebung einzelner Konturen benutzte⁶⁵. Deckweiß für die Frauenhaut, wie auf den Kelchkrateren, hat er auf keinem dieser Gefäße verwendet. Jedoch hat er bei einigen seiner rotfigurig gemalten Bilder die Haupt- und Barthaare alter Männer weiß gemalt⁶⁶. Vermutlich hat die Größe der zu bemalenden Fläche auf den Kelchkrateren den Villa-Giulia-Maler zu einer Änderung seiner sonst üblichen Malweise auf weißem Grund veranlaßt⁶⁷. Denn trotz der nur sehr fragmentarisch erhaltenen Bemalung kann die Zuschreibung der Kelchkraterfragmente an den Villa-Giulia-Maler als sicher gelten. Die Frisuren der Frauen auf dem Lausanner Stück und dem Fragment B in Reggio di Calabria, mit dem in der Mitte gescheitelten, straff nach hinten gekämmten und in einem Schopf oder Pferdeschwanz endenden Haar und dem knapp über der Stirn dreimal um den Kopf geschlungenen und in den Nacken herabfallenden Haarband, finden sich nicht nur auf dem namengebenden Gefäß des Malers in der Villa Giulia wieder⁶⁸. Die in ihrer Bewegung ruhig und verhalten wirkenden Frauen auf den Kraterfragmenten lassen ebensolche Szenen vermuten, und diese sind gerade für den Villa-Giulia-Maler typisch.

- Taf. 6,2* Zu Motiv und Ausdruck der Frau auf Fragment B in Reggio, die einen wohl schlafenden Knaben auf ihrem Arm trägt, der seinen Kopf auf ihre Schulter gelegt hat, gibt es ein Gegenstück auf einem rotfigurig bemalten Alabastron desselben Malers in Providence⁶⁹, auch wenn die Gebärde der rechten Hand etwas variiert und die Haartracht eine andere ist.
- Taf. 6,3* Beide Darstellungen mit einer Szene auf einem rotfigurig bemalten Skyphos des Euaichmalers verglichen⁷⁰, in der die Frau durch Beischrift als Astyoche bezeichnet ist, eine sterbliche Geliebte des Ares, die diesem zwei Söhne gebar, die als Führer der Minyer u.a. im Schiffskatalog erwähnt werden⁷¹. Bei genauerem Hinsehen sind sich die Bilder jedoch weniger ähnlich, als es zunächst den Anschein hat. Zwar trägt Astyoche gleichfalls auf ihrem linken Arm einen schlafenden Knaben, der seinen Kopf auf ihre Schulter gelegt hat, aber die Gebärde der rechten Hand mit den nach oben gerichteten, leicht gespreizten Fingern, die Kinn und Mund bedecken, ist anders zu interpretieren als bei der Frau auf dem Fragment in Reggio. Denn bei Astyoche handelt es sich um eine ganz spontane Gebärde, die in Verbindung mit der Gestalt des Vaters zu sehen ist, dessen Erscheinen sie offenbar überrascht hat. Mit erhobenem Kopf starrt sie ihn an und hat in einer impulsiven Bewegung die Hand vor den Mund geschlagen, wohl um einen Ausruf des Schreckens oder der Überraschung zu unterdrücken, vielleicht auch ein wenig, um ihre Verlegenheit zu verbergen. Die Frau auf dem weißgrundigen Kraterfragment hat dagegen den Kopf geneigt, den Blick gesenkt; die Finger umschließen in leichtem Bogen Nasenspitze, Mund und Kinn; selbstvergessen, ohne Bezug zur Umwelt ist sie in tiefes Nachdenken versunken. Ihre Haltung und ihre Gebärde lassen sich mit derjenigen der Helena auf dem berühmten Spitzamphoriskos des Heimarmenemalers in Berlin vergleichen⁷², die im Schoß der Aphrodite sitzt und darüber grübelt, ob sie Paris folgen soll oder nicht. Ähnlich wie diese wird auch die Frau auf dem Kraterfragment eine Entscheidung zu treffen, eine Schicksalsfrage zu lösen haben. Den Ausdruck der Frau auf dem bereits genannten Alabastron des Villa-Giulia-Malers wird man zwar auch als nachdenklich gestimmt oder sinnend definieren, doch ist ihre Gebärde offener, ihre Haltung weniger in sich gekehrt. Die Hand ist nur an Kinn und Wange gelegt, ohne die ganze untere Gesichtspartie zu verdecken; Kopf und Blick sind nicht gesenkt, die Verbindung zur Umwelt bleibt gewahrt. Während auf dem Alabastron eine Alltagsszene, ein „Genrebild“, wiedergegeben sein dürfte, ist dies bei dem weißgrundigen Krater nicht anzunehmen. Der Rest einer Beischrift auf dem dazugehörenden Fragment A belegt, daß hier Athena und damit eine Szene aus dem Bereich der Mythologie dargestellt war.

Die Frau auf dem Lausanner Fragment des Villa-Giulia-Malers hat den Kopf leicht geneigt und führt mit ihrer linken Hand einen Zipfel ihres Peplogewandes über die Brust nach vorne. Gebärde und Haltung dieser Frau, in denen sich Sammlung und Verhaltenheit ausdrücken, sind auf klassischen Vasenbildern häufiger bei Frauen in Abschieds- oder Spende-szenen zu finden wie auf dem berühmten Stamnos des Kleophonmalers in München⁷³. Auch das Lausanner Fragment könnte zu einer solchen Abschiedsszene gehören. In der rechten vorgestreckten Hand der Frau wäre eine Spendekanne denkbar. Das Fragment gehört wohl schon an den Übergang zur Hochklassik und sicher zu den Spätwerken des Villa-Giulia-Malers.

Taf. 7

Gleichfalls am Übergang zur Hochklassik stehen die weißgrundigen Kelchkraterfragmente in Cincinnati (Kat. Nr. 7), deren Figuren durch Beischriften bezeichnet sind. Demnach war die erste Begegnung von Paris und Helena im Beisein von Aphrodite, Eros und Aineias das Thema dieses Kraterbildes, dessen Gestaltung Lilly Kahil auf Werke der Großen Malerei zurückführt⁷⁴. Im Gegensatz zum Villa-Giulia-Maler und zum Phialemler hat der Maler dieses Kraters auf Verwendung von Deckweiß für die Wiedergabe der Frauenhaut verzichtet und sich auf die farbige Darstellung einzelner Gewandstücke beschränkt. Beazley hielt es für wahrscheinlich, daß die Bemalung vom Methysemaler, einem Maler aus dem Umkreis des Villa-Giulia-Malers, stammt, ohne sie diesem jedoch eindeutig zuzuschreiben. Es sind vor allem Ähnlichkeiten in der Profilwiedergabe, die kecke Nase etwa und der leicht gespitzte Mund, die an diesen Meister denken lassen. Die Chitonfältelung an der Brustpartie ist freilich auf den weißgrundigen Fragmenten unruhiger als üblicherweise beim Methysemaler⁷⁵. Doch sind diesem Maler nicht viele Werke zugeschrieben und die Vergleichsmöglichkeiten deshalb gering. Dazu kommt die andersartige Technik, so daß Beazleys Vorbehalt verständlich erscheint⁷⁶.

Die Kelchkraterfragmente der Sammlung Cahn (Kat. Nr. 6) sind ein höchst interessantes, spätes Beispiel für „Semi-outline“-Technik und die letzten mir bekannten Stücke, die eine Anwendung der Relieflinientechnik auf weißem Grund zeigen. Nach der Technik der Konturzeichnung — Relieflinien über orangefarbenen Glanztonlinien — möchte man die Fragmente noch in die Frühklassik setzen⁷⁷, doch dem widersprechen die sehr harmonisch und fließend ausgeführte Bewegung der Figuren, die lockere Linienführung und die malerische Art der Haarwiedergabe. Ob der Maler auch Mattfarben verwendet hat oder nur Glanzton, läßt sich leider nicht mehr feststellen, da keine Gewandpartien erhalten sind. Auf Fragment B ist der Rumpf eines nackten Mannes zu erkennen, der einen Toten trägt, dessen Gesicht mit seinen geschlossenen Augen in Dreiviertelansicht gegeben ist. Es könnte sich hierbei um einen Teil einer Hypnos/Thanatos-Darstellung handeln, wie sie gerade in klassischer Zeit öfters auf weißgrundige Lekythen gemalt wurde⁷⁸. Allerdings ist kein Ansatz von Flügeln zu sehen. Wenn es sich trotzdem um Hypnos und Thanatos handeln sollte, die einen Toten wegtragen, dann sicher nicht irgendeinen anonymen attischen Krieger, sondern wohl einen mythischen Helden. Man könnte an Sarpedon denken, für den in der Ilias die Überführung nach Lykien durch Hypnos und Thanatos überliefert ist⁷⁹. Zu diskutieren wäre aber auch, ob das Bild nicht die Bergung des Memnon vom Schlachtfeld durch zwei seiner dunkelhäutigen Gefährten wiedergeben sollte, wobei die „Semi-outline“-Technik dann eine inhaltliche Erklärung finden würde⁸⁰. Sicherheit läßt sich aufgrund der fragmentarischen Erhaltung hier nicht gewinnen. Nur daß eine mythische Begebenheit dargestellt ist, scheint mir sicher nach der Zugehörigkeit der Fragmente zu einer Gefäßform, die gerne mit solchen Themen geschmückt wurde und nach dem Bild auf dem dazugehörenden Fragment A. Auf

Taf. 8,1–2

Taf. 8,1

Taf. 8,2

diesem ist ein Pferdegespann, bzw. ein Teil davon, zu sehen und darunter ein zu Boden gestürzter nackter Mann, der mit dem Gesicht zur Erde liegt, also offensichtlich ein Ausschnitt aus einer Kampfszene mit Wagen und damit aus einem mythischen Kampf.

Das Fragment in Malibu (Kat. Nr. 8) zeigt neben einem Stück weißgrundiger Gefäßwandung noch ein rotfiguriges Palmetten/Lotosblüten-Ornament, ähnlich demjenigen auf dem Volutenkrater in Ancona (Kat. Nr. 10)⁸¹. Doch reicht dies selbstverständlich für eine Zuschreibung nicht aus. Die Zugehörigkeit zu den Fragmenten in Cincinnati oder in der Sammlung Cahn ist denkbar⁸².

Taf. 8,3–5 Die letzten der zu besprechenden Kelchkraterfragmente wurden in Tarent gefunden und gehören zu dem bis jetzt einzigen weißgrundigen Kelchkrater der Spätarchaik (Kat. Nr. 1). Nach den Fragmenten zu urteilen, war er ausschließlich mit den Mitteln der rotfigurigen Technik, d.h. mit Relieflinien und verdünntem Glanzton verziert, trug eine dionysische Szene und war das Werk eines unbestimmten Malers der „Pioneer“-Gruppe. Beazley erwog die Möglichkeit, daß das Randfragment eines Kelchkraters im Ashmolean Museum in Oxford mit schwarzen Efeublättern auf ockerfarbenem Grund, das ebenfalls aus Tarent stammen soll, zum gleichen Krater gehören könnte⁸³. Dies ist nicht auszuschließen, obwohl der Überzug auf dem Oxforder Fragment etwas dunkler ist. Doch könnte es sich meines Erachtens bei dem Oxforder Stück auch sehr gut um das Fragment eines rotfigurig oder schwarzfigurig bemalten Kraters mit weißgrundigem Schmuckband handeln⁸⁴.

Von den beiden Volutenkratern mit weißgrundiger Bemalung trägt der Krater in Ancona (Kat. Nr. 10) diese nur auf einem Bildstreifen in der Halszone. Da dieser jedoch mit mythologischen Bildern in Umrißzeichnung versehen ist, sei der Krater hier kurz behandelt, obgleich der weißgrundige Bildstreifen im Gesamtbild des ansonsten rotfigurig bemalten Gefäßes nur eine untergeordnete Rolle spielt. Er ist eine dekorative Zutat bei einer Gefäßform, die fast stets sehr prunkvoll verziert wurde und gleichzeitig der Versuch, die Tektonik des Gefäßes mit den Mitteln der Bemalung zu unterstreichen. Der weiße Grund hat aber hier keine themenbezogene Bedeutung, wie dies bei der Streifenlekythos des Eretriamalers der Fall sein dürfte⁸⁵. Die Bilder des Kraters sind nur eine Zusammenstellung beliebter mythologischer Themen ohne erkennbaren inneren Zusammenhang. Dietrich v. Bothmer hat sie dem Methysemaler zugeschrieben, von dem ja vielleicht auch die Bemalung der weißgrundigen Kelchkraterfragmente in Cincinnati stammt⁸⁶.

Taf. 39

Taf. 10 u.

11,1–2

Für die Beschäftigung mit weißgrundiger Vasenmalerei ist der Volutenkrater in Bologna (Kat. Nr. 2) trotz seiner arg zerstörten Oberfläche weit interessanter. In seiner Bemalung kontrastieren altertümliche Züge des Zeichenstils mit einer Technik, die ein recht fortgeschrittenes Stadium in der Verwendung von Mattfarben zeigt⁸⁷. Während die Bärte etwa noch ganz in spätarchaischer Manier gegeben sind, ist die Mischung von Deckweiß für die Frauenhaut, schwarzem Glanzton für Haare und Gegenstände und verschiedener, z.T. wenig haltbarer Mattfarben für Kleidungsstücke typisch für frühklassische Lekythenbemalung⁸⁸. Es muß sich also um einen Maler gehandelt haben, der technischen Neuerungen gegenüber aufgeschlossen, im Stil aber konservativ bzw. in der archaischen Tradition verwurzelt war. Man könnte an den Panmaler denken, in dessen frühklassischen Werken auch noch gelegentlich spätarchaische Darstellungsformeln wie die kurzen, geraden Reliefstriche zur Andeutung der Haarenden des Bartes zu entdecken sind⁸⁹, dessen weißgrundige Lekythen Interesse an der Entwicklung weißgrundiger Maltechniken erkennen lassen und für den sowohl die im 5. Jahrhundert nicht häufige Darstellung der zusammenbrechenden Medusa und des fliehenden Perseus als auch die Gefäßform selbst belegt ist⁹⁰. Doch die recht charakteristische

Handschrift des Panmalers läßt sich in der Zeichnung, soweit sie erhalten ist, nicht erkennen. Geht man von der Form des Kraters mit seinem glockenförmig geschwungenen Fuß aus, kommt man zu Gefäßen des Boreasmalers⁹¹. Zwei der vier dem Boreasmaler zugeschriebenen Volutenkratere sind im gleichen Gebiet bei der Certosa bei Bologna ans Tageslicht gekommen wie der weißgrundige Krater und haben ähnliche Ornamentmotive (Efeuranke und Lorbeerzweig)⁹². Dramatische Aktionen, heftig bewegte Figuren mit weit ausholenden Gesten in mythischen Szenen gehören auch zum Repertoire dieses Malers⁹³. Trotz starker Zerstörung der Bemalung ist glücklicherweise vom Kopf des Poseidon noch soviel erhalten, daß ein stilistischer Vergleich mit Köpfen auf Vasen des Boreasmalers möglich ist. Dabei kann man die gleiche quadratische Kopfform, die gleichen dicken und etwas wulstigen Lippen, aufgerissenen Augen mit runder, an das obere Lid gerutschter Pupille, dicklichen Oberlider mit leicht geschwungener unterer Linie, die sich in eine Wimper fortsetzt, und ähnlich stachelige Bartspitzen entdecken⁹⁴. Deshalb scheint es mir nach Bemalung, Form und Fundort sehr wahrscheinlich, daß es sich bei dem weißgrundigen Volutenkrater um ein Werk des Boreasmalers handelt, auch wenn weder diesem noch einem Maler seines Umkreises bis jetzt ein Gefäß mit weißgrundiger Bemalung zugewiesen werden konnte.

Taf. 11,2-3

Zum Schluß sei noch darauf hingewiesen, daß der Fundort der meisten weißgrundigen Kratere bzw. Kraterfragmente bekannt ist und kein einziger darunter im griechischen Mutterland liegt. Bei der geringen Zahl weißgrundiger Kratere könnte man dies zunächst für Zufall halten. Wenn man aber feststellt, daß alle sechs weißgrundig bemalten „Jo-Jo“ in oder bei Athen gefunden wurden, daß von neun weißgrundigen Tellern nur ein einziger, von siebenundzwanzig Pyxiden nur zwei mit Sicherheit einen italienischen Fundort haben, und auch ein recht großer Teil der weißgrundigen Schalen aus Heiligtümern des griechischen Mutterlandes stammt, wird man diesen Befund kaum mehr als zufällig ansehen können⁹⁵. Im Gegensatz zu den eben genannten Formen scheint man weißgrundige Kratere nicht den Göttern geweiht zu haben. Weder auf der Akropolis noch in Brauron, beides Stätten, die besonders reich an weißgrundiger Keramik sind, ist meines Wissens ein weißgrundiges Kraterfragment zu Tage gekommen. Vielleicht waren die Kratere Erinnerungsstücke an berühmte Theateraufführungen, möglicherweise auch Preise oder Auszeichnungen⁹⁶, die bei Westgriechen und Etruskern hoch in Kurs standen, während für die Athener ein Krater kein Schaustück, sondern ein Gebrauchsgefäß des Symposions war, das man mit einer strapazierfähigeren Bemalung versehen mußte.

OINOCHOEN

Kannen verschiedenster Formen und Größen wurden seit der geometrischen Zeit in attischen Töpferwerkstätten hergestellt, vom einfachen undekorierten Haushaltsgefäß bis zum kunstvoll bemalten Geschenk- und Exportartikel¹. Ihre vielseitige Verwendbarkeit im profanen und sakralen Bereich zeigen die attischen Vasenbilder, wo sie häufig in Symposion-, Komos-, Opfer- und Kultszenen erscheinen². Dabei wird der Wein aus der Kanne in die Trinkschale oder bei einer Opferhandlung in die Phiale gegossen, seltener auch in einen Kantharos oder Skyphos. Gelegentlich sieht man Kannen in der Verwendung als Schöpfgerät³. Kleine Kannen dienten anstelle von Lekythos und Alabastron auch als Öl- und Par-

fümbehälter. Wohl in dieser Eigenschaft bezeichnen sie häufig, neben Spiegel und Haube hängend, auf weißgrundigen Lekythen das Frauengemach und sind neben Lekythen und Exaleiptra auch vereinzelt auf den Stufen von Grabmonumenten zu finden⁴. Die Kannen werden in der Archäologie allgemein Oinochoen genannt, ein Begriff, der schon bei Hesiod belegt ist, jedoch erst in Quellen des 5. Jahrhunderts in seiner Bedeutung als Weinkanne klar erkennbar ist⁵.

Beazley hat die rotfigurig bemalten Oinochoen in zehn Formtypen unterteilt⁶, wobei Form VIII eine Art Tasse oder einhenkeliger Becher ist, also ein Schöpf- und Trinkgefäß, das somit eigentlich nicht zu den Kannen gehört, die Schöpf- und Gießgefäße aber in der Regel keine Trinkgefäße sind. Form VIII wird deshalb in einem eigenen Kapitel behandelt.

Beazleys Form I ist mit ihrem schlanken, nach oben strebenden Gefäßkörper, dem abgesetzten, kräftig profilierten Fuß, dem abgesetzten Hals mit der Kleeblattmündung und dem weit über diese ragenden Henkel die auf Vasenbildern in Symposion- und Opferszenen am häufigsten dargestellte Oinochoenform, wobei gelegentlich eine gelbliche Tönung mit verdünntem Glanzton oder eine bestimmte Ornamentierung darauf deutet, daß hier ein Metallgefäß gemeint ist⁷.

Form II, eine breite, gedrungene Variante von Form I, in der Regel mit einfachem Standring, und sowohl mit flachem als auch mit hochgezogenem Henkel möglich, ist auf den Vasenbildern seltener dargestellt, gehörte aber mit Form I und III nach den erhaltenen Exemplaren zu den beliebtesten Kannenformen der rotfigurigen Keramik⁸.

Form III ist der Chous, ein bauchiger Krug mit Kleeblattmündung und flachem Henkel. Er wurde hauptsächlich, aber nicht ausschließlich, beim Wetttrinken am attischen Choenfest benützt und in Miniaturform den dreijährigen Kindern an eben diesem Fest zum Geschenk gegeben⁹.

Form IV, eine bauchige Oinochoe mit abgesetztem Fuß und Hals, runder Mündung und hochgezogenem Henkel wurde vor allem in der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts hergestellt und war neben Form II die vom Schuwalowmaler bevorzugte Kannenform¹⁰.

Weniger häufig ist Form V, eine schlanke Kanne mit runder Mündung und flachem oder hohem Henkel, die Weiterentwicklung einer Kannenform der schwarzfigurigen Keramik, die in der archäologischen Literatur Olpe genannt wird¹¹.

Form VII mit ihrem nach oben gerichteten kurzen und etwas schnabelförmigen Ausguß war in leicht abgewandelter Form in der etruskischen und faliskischen Keramik beliebt und wurde vermutlich – wie auch die Fundorte zu bestätigen scheinen – von den attischen Töpfern für den etruskischen Markt produziert. Auf attischen Vasenbildern ist die Form ebensowenig zu finden wie die Formen VI und IX, die beide nur in sehr geringer Zahl in Keramik erhalten sind und Nachbildungen von Metallgefäßen sein dürften¹².

Kannen der Form X haben einen schlanken Körper, einen engen Hals, einen langen schnabelförmigen Ausguß, Rotellen und einen hochgezogenen Henkel. Auch hier lassen sich Metallvorbilder vermuten. Sie sind häufig nur mit schwarzem Glanzton überzogen und selten rotfigurig bemalt¹³. Nach ihrer Form und ihren Darstellungen auf Frauengemachbildern weißgrundiger Lekythen, besonders des Achilleusmalers, wurden sie als Ölkännchen verwendet¹⁴.

Taf. 4,1–2

Nach den Zuschreibungen von Beazley wurden die Oinochoen der rotfigurigen Keramik sowohl von Topf- als auch von Schalen- und von Lekythenmalern bemalt, wobei sich auch nicht feststellen läßt, daß bestimmte Oinochoenformen etwa von den Topf- oder den Schalenmalern bevorzugt worden wären. Eine Spezialisierung einzelner Maler und Werkstätten auf Kannen scheint erst um die Mitte des 5. Jahrhunderts begonnen zu haben¹⁵.

Sieht man von den Choenkännchen der Kinder einmal ab, dann läßt sich auch nicht erkennen, daß bestimmte Themen für die Bemalung der Oinochoen bevorzugt worden wären, wie dies bei einigen anderen Gefäßformen, etwa den Alabastra, den Aryballoi oder den Pyxiden, der Fall war. Oinochoen waren so vielseitig verwendbar, daß jedes Thema passend war, und der zu beobachtende Wandel in der Thematik im Laufe des 5. Jahrhunderts – weniger dionysische Szenen und mehr Bilder aus dem Leben der Frauen – entspricht nur dem allgemeinen Trend der Zeit.

Katalog

Spätarchaik

Nr. 1 Athen, Nat. Mus. Akr. 701. FO: Akropolis. Fragment.

Darstellung und Ornamentik: Jüngling mit Mantel über der linken Schulter; Rest eines Henkelornaments.

Überzug: Gefäßkörper (?), hellgelb¹⁶.

Technik: Konturzeichnung mit schwarzen Glanztonlinien ohne Relief; Mantel mit schwarzem Glanzton gemalt.

Um 490.

Langlotz, Akropolisvasen II 64 Nr. 701 Taf. 54; Mertens, AWG 126 Nr. 7, 128.

Nr. 2 London, Brit. Mus. D 13. FO: Lokroi? H: 22,2 cm. Form II¹⁷.

Darstellung und Ornamentik: Frau mit Spinnrocken und Spindel; rf. Zungenband am Halsansatz; um unteren Henkelansatz Eierstab, darunter Palmette (rf.); he pais kale.

Überzug: Gefäßkörper, ockerfarben.

Technik: Umrißzeichnung mit Relieflinien; verdünnter Glanzton (orange) wurde für die Falten am Oberteil des Chitons, die Musterung des Himations, die Inschrift, die Standlinie und zur Haargestaltung (braune Strähnen über orangefarbenem Untergrund) verwendet; Haarbänder, Schmuck, Wolle, Spindel und Sandalenbänder sind purpurrot, ebenso der Mündungsrand.

500/490.

ARV 403, 38: Erzgießereimaler.

Boardman, ARFH Abb. 267; Mertens, AWG 126 Nr. 2, 127 Taf. XVIII,1.

Frühklassik

Nr. 3 Athen, Nat. Mus. 2186. FO: Athen. Zusammengesetzt und etwas ergänzt.

Taf. 12,1

H: ca. 28 cm. Form I.

Darstellung und Ornamentik: Frau mit Kästchen, auf Stuhl sitzend, davor ein Wollkorb, dahinter ein Reiher; eine Tanie und ein Paar Stiefel (Kothoroi) an der Wand; Eierstab am Halsansatz über dem Bildfeld.

Überzug: Bildzone einschließlich Ornamentband, ockerfarben.

Technik: Die Konturen der nur in Umriß gegebenen Teile des Bildes bestehen aus Relieflinien, die am unteren Teil des Chitons über orangebraunen Glanztonlinien liegen; die Konturen der mit rosabrauner Deckfarbe gemalten Gegenstände (Stuhlbeine und -lehne, Käst-

chen, Wollkorb und Stiefel) sind mit verdünntem Glanzton (orangebraun) ausgeführt, ebenso die Innenzeichnung auf den genannten Gegenständen, das Sternchenmuster des Chitons und die Armreifen; mit orangebraunem bis schwarzbraunem Glanzton wurden ferner die Haare, die Tānie und der Reiher gemalt, mit schwarzem Glanzton das Himation, die Falten darauf mit rosabrauner Deckfarbe, ebenso das Diadem.

470/460.

ARV 1562: „akin to Naples 2439, though not by the same hand“.

Mertens, AWG 126 Nr. 6, 128.

Nr. 4 Genf, Mus. d'Art et d'Hist. 20300.1965. Zusammengesetzt und geringfügig ergänzt.
H: 27,3 cm. Form I.

Darstellung: Nike mit Phiale und Oinochoe, Krieger; ho pais kalas.

Überzug: Bildzone, weiß.

Technik: Zeichnung mit verdünntem Glanzton (orangebraun); der obere Teil des rechten Flügels der Nike ist mit verdünntem Glanzton gelblich koloriert, die Oinochoe mit braunem Glanzton gemalt; hellrote Farbspuren am Himation des Kriegers; Spuren von Deckweiß am Chiton (?) des Kriegers nach Angabe im CVA¹⁸; Vorzeichnung.

Um 460.

Mertens, AWG 126 Nr. 8, 128; CVA Genf (2) Taf. 80.

Taf. 12,2 Nr. 5 Neapel, Mus. Naz. 81266 (H 2439). FO: Nola. H: 19,5 cm. Form I.

Darstellung und Ornamentik: Frau mit Spiegel, auf einem Stuhl sitzend, ihr gegenüberstehend ein Mädchen mit einem Tablett mit Früchten (?); Lekythos und Oinochoe an der Wand; Eierstab am Halsansatz über dem Bildfeld; Mäanderband unter dem Bildfeld;

ΑΛΚΙΜΑ+ΟC ΚΑΛΟΞ .

Überzug: Bildzone einschließlich Ornamentbänder, leicht gelblich getönt.

Technik: Zeichnung mit verdünntem Glanzton; die Haare, das Himation der Sitzenden, die Lekythos, die Oinochoe, der Spiegelgriff und das Tablett sind mit schwarzem Glanzton, der Stuhl ist mit rosabrauner Deckfarbe gemalt¹⁹.

Um 460.

ARV 1561,4 (s.a. Kat. Nr. 3); Mertens, AWG 126 Nr. 5, 128; J.R. Green, AA 1978, 271 f. Abb. 13.

Nr. 6 Oxford, Ashm. Mus. 1927.4467. Ungebrochen, aber Bemalung etwas beschädigt.
H: 9,6 cm. Form III.

Darstellung und Ornamentik: Nike mit Tānie zwischen Palmettenranken fliegend; Zungenband am Halsansatz.

Überzug: Bildzone einschließlich Ornamentband, leicht ockerfarben, etwas abgerieben.

Technik: Umrißzeichnung mit Relieflinien; verdünnter Glanzton (braun) wurde für das Sternchenmuster des Chitons und die Enden der Flügel verwendet.

Um 470.

ARV 700,84: Ikarosmaler.

Kurtz, AWL Taf. 61,3; Mertens, AWG 126 Nr. 3, 128.

Nr. 7 Schweiz, Privat. Form I.²⁰

Darstellung: Reiter.

Überzug: Bildzone.

Technik: Umrißzeichnung.

Eng verwandt der Oinochoe in Genf (Kat. Nr. 4), Datierung demnach 460/450.

Unpubliziert, erwähnt in Mertens, AWG XI.

Hochklassik

Nr. 8 London, Brit. Mus. D 14. FO: Vulci. Zusammengesetzt und ergänzt. H: 27 cm. *Taf. 13*
Form I.

Darstellung und Ornamentik: Athena und Herakles; ober- und unterhalb der Bildzone, Eierstab; auf der Schulter eine Kette von stehenden Lotosknospen und hängenden Lotosblüten; sämtliche Ornamente in Stempeldekor; ΑΘΕΝΑΙΑ (linksläufig).

Überzug: Bild- und Ornamentzone, weiß.

Technik: Umrißzeichnung mit braunen Glanztonlinien ohne Relief; stark verdünnter Glanzton (gelb) wurde für einige Körperlinien und Chitonfalten, zur Zeichnung des Helmbusches und zur Kolorierung von Löwenfell und Helm verwendet.

Um 430.

ARV 1213,2 (1687): Maler von London D 14.

Mertens, AWG 126 Nr. 4. 127 Taf. XVIII, 2.

Die Zahl der weißgrundigen Oinochoen mit Umrißzeichnung ist verschwindend klein im Vergleich zu den weißgrundigen Oinochoen mit schwarzfiguriger Bemalung, die Ende des 6. und in der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts in größerer Zahl hergestellt wurden²¹. Von den neun verschiedenen Kannenformen der rotfigurigen Keramik sind nur Form I bis III sicher in weißgrundigen Beispielen erhalten, wobei London D 13 (Kat. Nr. 2) sowohl zu Form II als auch zu Form I gerechnet werden kann²². Es handelt sich bei den weißgrundigen Oinochoen mit Umrißzeichnung also um jene Formen, die auch in der rotfigurigen Keramik der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts dominierten. Aus der Zeit nach 450 ist nur eine einzige weißgrundig bemalte Oinochoe bekannt (Kat. Nr. 8), obwohl die Kannenproduktion der rotfigurigen Keramik in der zweiten Jahrhunderthälfte stieg und Werkstätten entstanden, die bevorzugt Kannen produzierten²³. Die Mehrzahl der weißgrundigen Oinochoen mit Umrißzeichnung stammt dagegen aus der Zeit der Frühklassik und zeigt in ihrem Dekorationssystem und in der Technik der Bemalung den Einfluß der weißgrundigen Lekythenbemalung.

Die Oinochoen Athen 2186, Genf 20300.1965, Neapel 81266 und wohl auch das in Schweizer Privatbesitz befindliche Gefäß (Kat. Nr. 3. 4. 5 und 7) haben keine Henkelornamente und die Ornamentstreifen bei Athen 2186 (Kat. Nr. 3) und Neapel 81266 (Kat. Nr. 5) – bei Genf 20300.1965 (Kat. Nr. 4) fehlen sie ganz – sind nur oberhalb bzw. unterhalb der Darstellung vorhanden und umschließen nicht den ganzen Gefäßkörper, d.h. diese Oinochoen sind wie die Lekythen in ihrer Bemalung ganz auf eine Schauseite hin angelegt²⁴. Athen 2186 wurde von Beazley mit Neapel 81266 in Verbindung gebracht, doch viel Gemeinsamkeit besteht bei näherer Betrachtung nicht, außer daß beide zur Form I gehören, ein ähnliches Dekorationssystem aufweisen, rosabraune Deckfarbe bei der Bemalung verwendet und das Himation jeweils schwarz wiedergegeben wurde. Die Neapler Oinochoe ist kleiner und schlanker als die Athener und besitzt einen helleren Überzug²⁵. Auf der Athener Oinochoe sind die Konturen der nicht farbig gegebenen Teile des Bildes mit Relieflinien gezeichnet,

Taf. 12,1–2

Taf. 12,1

die teilweise über Linien von orangebraunem Glanzton liegen. Die Zeichnung ist zwar nicht sehr gut, jedoch mit einer gewissen Sorgfalt und Liebe zum Detail – z.B. bei der Musterung des Wollkorbs und der Verzierung des Kästchens – ausgeführt. Auf Neapel 81266 dagegen sind die Konturen nicht mit Relieflinien, sondern mit verdünntem Glanzton etwas ungeschickt und schlampig gezeichnet. Möglicherweise war der Chiton der Frau ursprünglich mit einer jener unbeständigen Mattfarben bemalt, wie sie in frühklassischen Lekythenwerkstätten aufkamen²⁶. Auch das Thema, Herrin und Dienerin im Frauengemach, die an der Wand hängenden schwarz gemalten Gefäße, Lekythos und Oinochoe, und die Kalos-Inschrift weisen auf den Kreis von Lekythenmalern um 460, deren bedeutendste Vertreter der Timokratesmaler, der Maler von Athen 1826 und der Achilleusmaler waren²⁷. Doch keinem dieser Maler läßt sich die Neapler Oinochoe zuschreiben.

Ein etwas fortgeschritteneres Stadium der Lekythenbemalung zeigt die Genfer Oinochoe (Kat. Nr. 4) mit der Verwendung unbeständiger Mattfarben auch für die Wiedergabe der Himatien. So beweisen am Himation des Kriegers noch rote Farbreste die ursprünglich farbige Bemalung, die sich auch aus dem völligen Fehlen von Faltenangaben erschließen läßt²⁸. Im Unterschied zu den frühklassischen Lekythen der oben genannten Maler wurde allerdings auf keiner der drei Oinochoen Deckweiß für die Frauenhaut verwendet²⁹.

Auch der einzige weißgrundige Chous (Kat. Nr. 6), der erhalten ist, kommt aus der Zeit der Frühklassik, wenn auch aus ihrem Beginn. Er wurde von Beazley dem Ikarosmaler zugeschrieben, einem Maler kleinerer Ölgeläße, die er rotfigurig oder weißgrundig bemalte. Das Bild des Chous ist in der für ihn typischen Weise ausgeführt: reine Umrißzeichnung mit Relieflinien und verdünntem Glanzton³⁰. Der Ikarosmaler liebte Pünktchen und Sternchen als Verzierungen und hat gerne Niken dargestellt. Etwas Besonderes ist auf dem Chous jedoch die Palmettenumrahmung der Nike, eine Reminiszenz an die Gattung der Seitenpalmetten-Lekythen³¹.

Die beiden Oinochoen aus der Spätarchaik unterscheiden sich in ihrem Dekorationssystem deutlich von den Oinochoen der Frühklassik. Ganz erhalten ist nur London D 13 (Kat. Nr. 2). Wie auf den weißgrundigen Oinochoen aus der Nikosthenes-Werkstatt³² ist der ganze Gefäßkörper und nicht nur die Bildzone weiß überzogen. Das kunstvolle Henkelornament der nikosthenischen Oinochoen ist freilich bei London D 13 zu einer einzigen Palmette verkümmert. Die einfache orangebraune Glanztonlinie als untere Bildbegrenzung und das weiß und unverziert belassene untere Drittel des Gefäßkörpers erinnern an die Verzierungsweise der weißgrundigen Alabastra der Paidikos-Gruppe³³. Das anmutige Bild einer Frau in reichgefältelten Gewändern, die Rocken und Spindel graziös mit spitzen Fingern hält, ist ein Musterbeispiel für spätarchaische Zeichenkunst mit Relieflinien, verdünntem Glanzton und sparsamer Verwendung von Purpurrot. Es gehört zu jenen Werken des Erzgießereimalers, eines ausgesprochenen Schalenspezialisten, in denen er dem Brygosmaler am nächsten kam³⁴. Die Vermutung, daß es sich hier um ein kostbares Geschenk für eine Frau, um ein Ölkännchen für das Frauengemach und kein Symposiongefäß gehandelt hat, liegt nahe.

Auch Akr. 701 (Kat. Nr. 1) besaß ein Henkelornament. Die Entstehungszeit um 490 und die Zeichenweise mit dunklen Glanztonlinien ohne Relief läßt an einen Schalenmaler aus dem Euphronios/Onesimos-Kreis denken, wo im Zusammenhang mit der Entwicklung der Vierfarbenbemalung auf Relieflinien bei der Konturzeichnung verzichtet wurde³⁵.

London D 14 (Kat. Nr. 8) ist in vieler Hinsicht ein ungewöhnliches Gefäß. Nicht nur sind, wie die folgenden Kapitel noch zeigen werden, andere Gefäße als Grablekythen in der Zeit der Hochklassik nur noch sehr selten weißgrundig bemalt worden, es sind auch sämtliche

Ornamente auf London D 14 nicht gemalt bzw. gezeichnet, sondern eingepreßt. Diese Verbindung von weißem Überzug und Stempeldekor ist meines Wissens ohne Parallele. Auch das Schulterornament mit seiner Kombination von stehenden Lotosknospen und hängenden Lotosblüten ist in der Stempelkeramik nicht üblich³⁶. Beazley hat dem Maler der Londoner Oinochoe nur noch ein Gefäß zuschreiben können, eine weißgrundige Pyxis in New York³⁷. Auf ihr hat der Maler für die Wiedergabe der Himatien Mattfarben benutzt. Bei der Bemalung der Londoner Oinochoe hat der Maler jedoch meines Erachtens ganz bewußt auf diese Mattfarben verzichtet und sich mit Glanzton in unterschiedlicher Verdünnung begnügt, um – wie auch die Stempelverzierung vermuten läßt – eine möglichst große Angleichung an das Aussehen einer aus Metall gefertigten Oinochoe – eines Silbergefäßes mit Goldverzierung etwa – zu erreichen³⁸. Trotzdem ist der Maler aber nicht von der üblichen Beschränkung des weißen Überzugs auf die Bild- bzw. Ornamentzone und der Bedeckung von Hals, Mündung, Henkel, unterem Drittel des Gefäßkörpers und Fuß mit schwarzem Glanzton abgewichen³⁹. Die keramische Tradition war also immer noch stärker als das Bedürfnis, eine wirklichkeitsgetreue Metallimitation zu erhalten. Der Inhalt des Bildes auf London D 14 ist nicht so außergewöhnlich wie die Ausführung. Darstellungen, die den ermüdeten Herakles zeigen, dem seine Beschützerin Athena einen erquickenden Trank reicht, gibt es in der rotfigurigen Keramik häufiger⁴⁰. Die Londoner Oinochoe ist allerdings das späteste Beispiel für eine solche Szene. Die Gestaltung des Themas ist noch ganz vom Geist der Parthenonkunst geprägt, die feingliedrigen, überschlanken Gestalten und die minuziöse Zeichenweise deuten auf einen Maler, dessen Stärke die Bemalung kleinerer Gefäße war, hierin und in der hohen Qualität der Zeichnung ist er dem Eretriamaler verwandt⁴¹.

Sieht man von dem Einzelstück London D 14 ab, so läßt sich vermuten, daß die beiden spätarchaischen Oinochoen ihr Entstehen der Beliebtheit schwarzfigurig-weißgrundiger Oinochoen verdanken, während die frühklassischen Oinochoen als Gelegenheitsarbeiten von Lekythenmalern zu betrachten sind und wohl demselben Zweck wie die weißgrundigen Lekythen dienten.

SCHALEN

Unter den attischen Trinkgefäßen des 5. Jahrhunderts kommt der Schale in der Keramik der Spätarchaik und Frühklassik die weitaus größte Bedeutung zu¹. Dies wird nicht nur aus der großen Zahl der erhaltenen Beispiele ersichtlich². Die Schale scheint auch eine Form gewesen zu sein, die auf Töpfer und Maler jener Zeit gleichermaßen anregend gewirkt hat, die sie immer wieder zu Experimenten veranlaßte und zu Meisterleistungen inspirierte³. In dem hochstieligen Typus B mit flachem, sanft ausschwingendem Schalenbecken, das ansatzlos in den schlanken Fuß übergeht, hat sie ihre eleganteste und kunstvollste Ausprägung erfahren, in der sie geradezu zum Inbegriff attischer Töpferkunst wurde⁴.

Im Gegensatz zu einigen anderen Gefäßformen, wie etwa der Phiale⁵, ist sie eine rein keramische Form. Sie war ferner, wie die Fundorte belegen, sowohl ein begehrter Exportartikel als auch eine beliebte Votivgabe⁶. Dies mag mit einer Erklärung dafür sein, daß Skyphoi z.B. zwar ebensooft wie Schalen als Trinkgefäße in den Komos- und Symposionbildern der attischen Vasen dargestellt sind, aber in der rotfigurig bemalten Keramik in weit weniger

Exemplaren erhalten sind⁷. Die Vasenbilder zeigen die Handhabung der Schale als Trinkgefäß, ihre Aufbewahrung und ihre Verwendung beim Kottabosspiel⁸. Seltener wurde sie als Spendegefäß bei Kulthandlungen benutzt im Gegensatz zur Phiale, die ihrerseits wiederum relativ selten als Trinkgefäß in Symposionbildern erscheint⁹.

In der archäologischen Literatur wird die Schale häufig *Kylix* genannt, eine Bezeichnung, die in der Antike, wie Inschriften beweisen, nicht auf die Schalenform beschränkt war, sondern auch für andere Trinkgefäße mit Henkeln – wie die bereits erwähnten *Skyphoi* – verwendet wurde, weshalb in der vorliegenden Arbeit das deutsche Wort *Schale* beibehalten wurde¹⁰.

Die wesentlichen Formen attischer Schalen der Spätarchaik und Frühklassik – und dies ist ihre Blütezeit –, ihre Entwicklung, Charakteristika und Varianten sowie die Töpfer bzw. Werkstätten, von denen oder in denen sie hergestellt wurden, sind von Hansjörg Bloesch eingehend untersucht und dargelegt worden, so daß hier nicht darauf eingegangen werden muß¹¹. Nicht in der Arbeit von Bloesch enthalten sind allerdings die niedrigen Schalen, d.h. Schalen, die nur mit einem einfachen oder profilierten Stranding versehen sind. Sie wurden erst ab der Frühklassik beliebt. In ihrer kompakten und etwas gedrungenen Form wirken sie zwar weniger elegant, sind aber robuster und als Gebrauchsgeschirr geeigneter als die hochstieligen Schalen. Sie sind wohl gerade deshalb eine häufige Gefäßform in der schwarzen Glanzton-Keramik, finden sich aber seit dem Ende des 2. Viertels des 5. Jahrhunderts auch in steigendem Maße in der rotfigurig bemalten Keramik, ohne jedoch die hochstielige Schalenform zu verdrängen¹². Ihre Innenseiten wurden häufig mit Stempeldekor oder eingeritzten Mustern verziert. Der früheste uns bekannte Maler, dem solch niedrige Schalen in etwas größerer Zahl zugeschrieben werden konnten, ist der Karlsruher Maler, die früheste benennbare Werkstatt diejenige des *Sotades*¹³.

Es ist allgemein bekannt, daß die Schalenform nach der Jahrhundertmitte an Bedeutung in der figürlich bemalten Keramik verlor, auch wenn es weiterhin Werkstätten und Maler gab, deren Hauptprodukte Schalen waren. Nicht nur die Zahl der erhaltenen Schalen ist aus der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts deutlich geringer als aus der ersten Hälfte, es sind auch unter den künstlerisch hochstehenden Werken der Vasenmalerei jener Zeit kaum noch Schalenbilder zu entdecken¹⁴. Ganz offensichtlich waren die Entwicklungs- und Gestaltungsmöglichkeiten der Schalenform in der Klassik erschöpft und die Maler an der Auseinandersetzung mit der runden Bildform der Schaleninnenseite, die sie gerade in der Spätarchaik zu einer Vielfalt von Kompositionsformen und Bildmotiven geführt hatte, nicht mehr interessiert¹⁵. Die Aufmerksamkeit der experimentierfreudigen und künstlerisch begabten Töpfer und Maler scheint sich anderen Gefäßformen zugewandt zu haben¹⁶. Möglicherweise war hierbei auch ein veränderter Geschmack der Käufer mitbestimmend.

Abschließend seien noch einige Anmerkungen zum Dekorationssystem rotfigurig bemalter Schalen und zur Thematik ihrer Bilder gemacht, soweit dies im Hinblick auf die weißgrundig bemalten Schalen von Bedeutung ist. Obwohl es besonders in der Spätarchaik Maler gab, die häufiger nur die Schaleninnenseite mit einem Bild versahen, wurde im großen ganzen gesehen die Mehrzahl der Schalen sowohl innen wie außen verziert. Dabei können die Außenseiten gelegentlich etwas weniger sorgfältig oder etwas detailärmer als die Innenseite bemalt sein, doch kann man bei rotfigurig bemalten Schalen im allgemeinen nicht von Haupt- und Nebenseiten sprechen. Thematisch können Innenbild und Außenbilder aufeinander bezogen sein, müssen es aber nicht¹⁷. Dargestellt wurde – abgesehen von ausgesprochen sepulkralen Themen – fast alles, was in der attischen Vasenmalerei des 5. Jahrhunderts üblich war. Dabei überwiegen auf den einfacher bemalten Schalen die *Palästra*-, *Komos*- und

Symposionbilder sowie die Szenen aus dem dionysischen Bereich. Dazu kommen besonders ab der Frühklassik schlichte Alltagsbilder mit oft nicht näher bestimmbarem Inhalt. Mythologische Bilder, Götter- und Heroendarstellungen finden sich mehr auf den anspruchsvoller bemalten Schalen. In der Spätarchaik waren auch erotische Szenen und Kampfdarstellungen beliebt. Reine Frauenszenen sind selbst in der Klassik relativ selten.

Bis auf wenige Ausnahmen ist die Innenseite der Schalen nicht vollständig mit einem Bild bedeckt, sondern nur die annähernd waagrechte Fläche des Schalenbodens. Der Durchmesser des Innenbildes macht im 5. Jahrhundert in der Regel etwa die Hälfte bis Zweidrittel des Durchmessers des Schalenbeckens aus, gelegentlich auch weniger, aber kaum mehr¹⁸. Die meist ein- oder zweifigurig bemalten Bilder sind fast stets von einem Mäanderband umrahmt, das sie deutlich vom Schalengrund abhebt.

Katalog¹⁹

Spätarchaik

Nr. 1 Athen, Nat. Mus. Akr. 429 (und Agora P 638 vom Nordabhang der Akropolis?²⁰). FO: Akropolis. Randfragment. Rand innen abgesetzt und mit Glanzton bedeckt.

Darstellung und Ornamentik: I, Thronlehne mit Schwanenkopf; A, Palmette (Agora P 638: A, behelmter Kopf eines Kriegers nach links mit Speer?).

Überzug: Innenseite bis auf Rand und Außenseite, gelblich.

Technik: Zeichnung mit Relieflinien.

Um 500?

Langlotz, Akropolisvasen II 38 Nr. 429 Taf. 32; M.Z. Pease, *Hesperia* 4, 1935, 234 f. 238 Abb. 9; Philippart, *Coupes* 56 Nr. 39; Mertens, *AWG* 182 Nr. 65, 185.

Nr. 2 Athen, Nat. Mus. Akr. 430. FO: Akropolis. Randfragment. Dm: ca. 16 cm (erg.). Typus C, Sonderform mit abgesetztem Rand.

Darstellung: nur I, obere Hälfte eines Helmbusches.

Überzug: Innenseite bis auf Rand²¹.

Technik: Zeichnung mit schwarzbraunem Glanzton.

1. Viertel des 5. Jahrhunderts.

ARV 1579; Langlotz, *Akropolisvasen* II 38 Nr. 430; Philippart, *Coupes* 19 Nr. 22; Bloesch, *FAS* 129 f.; Mertens, *AWG* 183 Nr. 90, 189.

Nr. 3 Athen, Nat. Mus. Akr. 431 a u. b (und Agora P 285 vom Nordabhang der Akropolis?²²). FO: Akropolis. Zwei Fragmente.

Darstellung und Ornamentik: 431 a: I, Helm, Schild und Gewandstück; A, linkes Bein einer Frau in Chiton und Himation; IPA (Hera?); Volutenranke eines Henkelornaments; 431 b: I, Pferdeschweife und Wagenbrüstung? A, Ellbogen; ... BP... (linksläufig) (Agora P 285: I, sitzende Gestalt; A, Komos).

Überzug: Innen- und Außenseite der Fragmente, leicht getöntes Weiß.

Technik: Umrißzeichnung mit Relieflinien; einige Details wie Schuppen, Schlangen, Mäanderornament und Schildzeichen sind mit verdünntem Glanzton ausgeführt.

Um 500.

Langlotz, Akropolisvasen II 38 Nr. 431 Taf. 32; Philippart, Coupes 29 Nr. 11; M.Z. Pease, Hesperia 4, 1935, 235 ff. Abb. 10 f.; Mertens, AWG 182 Nr. 66, 185.

Taf. 18,1–2 Nr. 4 Athen, Nat. Mus. Akr. 432. FO: Akropolis. Zwei Fragmente.
Darstellung und Ornamentik: nur I, Herakles/Apollon (Dreifuß-Streit); Standleiste mit Kymation verziert; ...*N*; (k)alos.

Überzug: Innenseite bis auf Randstreifen, leicht ockerfarben.

Technik: Vierfarbenbemalung mit Glanzton und Deckfarben; die Konturen sind mit dunklem Glanzton (keine Relieflinien), die Innenlinien mit verdünntem Glanzton (gelb) gezeichnet; Rotbraun wurde für die Sandalen, Purpurrot für Chiton und Mäntelchen des Apollon, Weiß für den Saum des Mäntelchens verwendet; die Keule des Herakles ist teilweise plastisch gegeben. Vorzeichnung.

Um 490.

ARV 332,27: Art des Onesimos.

Langlotz, Akropolisvasen II 38 Nr. 432 Taf. 33; Philippart, Coupes 36 Nr. 19 Taf. XVII; Beazley, Gnomon 13, 1937, 290 f.; A. Waiblinger, RA 1972, 239 ff. Abb. 6; Mertens, AWG 163 Nr. 12 Taf. XXVII, 3; dies. Cups 98 f. Abb. 18.

Nr. 5 Athen, Nat. Mus. Akr. 433. FO: Akropolis. Mehrere Fragmente.

Darstellung und Ornamentik: nur I, Athena und Erichthonios; Standleiste mit Kymation verziert.

Überzug: Innenseite, leicht getöntes Weiß.

Technik: Vierfarbenbemalung mit Glanzton und Deckfarben; die Zeichnung ist im wesentlichen mit Relieflinien ausgeführt, nur für wenige Innenlinien (vorderer Chitonsaum und Helmbusch der Athena) und zur Kolorierung des Baumes wurde verdünnter Glanzton verwendet (gelborange bis braun); bei den Chitonen ist das Weiß über die Relieflinien der Faltenzeichnung gemalt; der Saum des schwarzen Mäntelchens der Athena ist purpurrot; die Früchte des Baumes sind plastisch gegeben; am Chiton des Erichthonios sind rote Farbflecken zu erkennen²³.

500/490.

ARV¹ 216,10: Art des Panaitiosmalers.

Langlotz, Akropolisvasen II 38 Nr. 433 Taf. 34; Philippart, Coupes 32 f. Nr. 15 Taf. XIV; A. Waiblinger, RA 1972, 239 ff. Abb. 8 b; Kron, Phyllenheroen 74 f. Taf. 8,3; Mertens, Cups 98 f.; dies. AWG 163 Nr. 13.

Taf. 17,1–2 Nr. 6 Athen, Nat. Mus. Akr. 434. FO: Akropolis. Fragmentiert. Dm: ca. 18 cm.

Darstellung: I, Athena mit Phiale, Lanze und Eule; [ΕΥΦΡΟΝΙΣ] [ΕΡΘΙΕΣΕΝ] ; A, sitzender Mann mit Lanze; [ΕΥΣΤΕΡ] (linksläufig); B, Hand mit Kantharos; [Γ]ΕΝΔΟΤΟΙ ΔΑΙΜΟΝΙΤΟΙ ΑΛΛΟ [Ο]

Überzug: Innenseite, leicht getöntes Weiß.

Technik: Vierfarbenbemalung mit Glanzton und Deckfarben; Zeichnung mit dunklem Glanzton (keine Relieflinien); Peplos und Überwurf sind rotbraun, die Faltenzeichnung ist purpurrot, der Gewandsaum und die Lanze sind rosabraun, die Lanzenspitze ist braun (Glanzton); in Ton aufgesetzt sind: Schmuck, Zierknöpfe und Phiale; vermutlich war auch die Eule plastisch wiedergegeben, sie ist heute nur noch als Abdruck erkennbar.

Um 490.

ARV 330,5: Art des Onesimos.

Antiphonmaler (Dyfri Williams).²⁴

Langlotz, Akropolisvasen II 39 Nr. 434 Taf. 33. 35; Philippart, Coupes 33 Nr. 16 Taf. XV; Mertens, Cups 98 f. Abb. 16 f.; dies. AWG 163 Nr. 11, 167 Taf. XXVII, 2.

Nr. 7 Athen, Nat. Mus. Akr. 435. FO: Akropolis. Fragment.

Darstellung: I, rechte Seite des Oberkörpers und Unterarm eines Kriegers mit gezücktem Schwert.

Überzug: Innenseite, leicht getöntes Weiß.

Technik: Vierfarbenbemalung mit Glanzton und Deckfarben; Zeichnung mit Glanzton (keine Relieflinien); verdünnter Glanzton (gelb) wurde für die Schuppen des Panzers und die Fransen an den Pteryges verwendet; der Chiton ist purpurrot.

1. Viertel des 5. Jahrhunderts.

Langlotz, Akropolisvasen II 39 Nr. 435 Taf. 32; L. Talcott, Hesperia 2, 1933, 227; Philippart, Coupes 33 f. Nr. 17; A. Waiblinger, RA 1972, 242 Anm. 1; Mertens, AWG 183 Nr. 79, 188.

Nr. 8 Athen, Nat. Mus. Akr. 437. FO: Akropolis. Fragment.

Darstellung: I, Hocker? mit Gewandstück.

Überzug: Innenseite des Fragments, grau verfärbt.

Technik: Umrißzeichnung mit Relieflinien; für die Bordüre am Gewandsaum wurde verdünnter Glanzton verwendet.

1. Viertel des 5. Jahrhunderts.

Langlotz, Akropolisvasen II 39 Nr. 437 Taf. 37; Philippart, Coupes 18 Nr. 10; Mertens, AWG 182 Nr. 67,185.

Nr. 9 Athen, Nat. Mus. Akr. 441. FO: Akropolis. Randfragment.

Darstellung: I, ...ΠΟ...; A, Hinterkopf und linke Schulter des Dionysos, Weinstock mit Traube.

Überzug: Innen- und Außenseite bis auf einen schmalen Glanztonstreifen, gelblich getönt.

Technik: Zeichnung von Chiton, Weinranken und -blättern mit verdünntem Glanzton (gelbbraun); die Haare des Dionysos sind mit schwarzbraunem Glanzton, der Efeukranz ist mit weißer Deckfarbe gemalt; die Traube ist plastisch gegeben und mit roter Deckfarbe bemalt.

1. Viertel des 5. Jahrhunderts.

ARV 333: „the style . . . ist not remote from Onesimos“.

Langlotz, Akropolisvasen II 40 Nr. 441 Taf. 37; Philippart, Coupes 56 Nr. 43; Beazley, Gnomon 13, 1937, 291; Mertens, Euphronios 280; dies. AWG 163 Nr. 14,167.

Nr. 10 Athen, Agora P 43. FO: Agora. Fragmentiert. Dm: 17 cm (erg.). Dm des Bildfeldes: 11,8 cm. Typus C mit abgesetztem Rand.

Darstellung: nur I, Jüngling mit Lyra und Häschen; [E]RINOΣ Κ[Α]VOΣ].

Überzug: Innenseite bis auf Rand, weiß bis gelblich²⁵.

Technik: Vierfarbenbemalung mit Glanzton und Deckfarben; Zeichnung mit dunkelbraunem Glanzton (keine Relieflinien); verdünnter Glanzton (gelbbraun bis braun) wurde für die Fellzeichnung des Häschens verwendet, ein helles Rotbraun für das Himation des Jünglings; das Haarband ist weiß; die Falten des Himations sind mit Glanzton gezeichnet. Vorzeichnung.

Gegen 480.

ARV 1578; Par 506; L. Talcott, *Hesperia* 2,1933, 224 ff. Abb. 5 f.; Philippart, *Coups* 18 f. Nr. 21 Taf. VI; Mertens, *Cups* 101 ff. Abb. 23 (Duris); dies. *AWG* 182 Nr. 70, 186 Taf. XXXIV,1.

Nr. 11 Athen, Agora P 10411. FO: Athen, Lenormantstr. (Gräberbezirk). Fragment.

Darstellung: I, Sitzblock und Himationzipfel einer darauf sitzenden Gestalt²⁶.

Überzug: Innenseite, leicht getöntes Weiß.

Technik: Vierfarbenbemalung mit Glanzton und Deckfarben; Zeichnung des Blockes mit Relieflinien; das Himation ist purpurrot, die Falten sind weiß und dunkelrot, der Saum ist weiß.

1. Viertel des 5. Jahrhunderts.

C.G. Boulter, *Hesperia* 32, 1963, 131 Nr. 11 Taf. 47; Mertens, *AWG* 183 Nr. 84.

Nr. 12 Berlin-Charlottenburg, Staatl. Mus. 3376. Fragment.

Darstellung: I, Eros; A, zwei männl. Gestalten.

Überzug: Innenseite des Fragments, weiß.

Technik: Zeichnung und Kolorierung der Flügel mit verdünntem Glanzton (orange, Enden der Flügel: braun); Vorzeichnung.

490/480.

ARV 330,4: Art des Onesimos, vielleicht von ihm selbst.

CVA Berlin (2) Taf. 51,5–7; Mertens, *AWG* 163 Nr. 10,167.

Nr. 13 Brauron, Mus. A 36. FO: Brauron (Heiligtum). Zwei anpassende Fragmente.

Darstellung: nur I, nach rechts laufendes Mädchen, Säule und Altar.

Überzug: Innenseite, weiß.

Technik: Umrißzeichnung mit Relieflinien; die Gewandfalten sind mit verdünntem Glanzton gezeichnet.

Gegen 480.

ARV 1701: vielleicht Maler von London D 15.

Par 368; Mertens, *AWG* 164 Nr. 19.

Nr. 14 Brauron, Mus. 53. FO: Brauron (Heiligtum). Fragment einer Schale von niedriger Form?²⁷

Darstellung: I, wohl Nike mit Phiale, Altar? [ΕΠΙΔΡ]ΟΜ[ΟΙ] ? ΚΑΥΟ[Ι] (linksläufig).

Überzug: Innenseite, leicht getöntes Weiß.

Technik: Vierfarbenbemalung mit Glanzton und Deckfarben; Zeichnung der Konturen und Gewandfalten mit verdünntem Glanzton (gelbbraun bis braun); Verwendung von Purpurrot zur Gewanddarstellung.

Noch 1. Viertel des 5. Jahrhunderts?

ARV 1577,1 (unten); Mertens, *AWG* 183 Nr. 89.

Taf. 19,6 Nr. 15 Cambridge, Mus. of Class. Arch. UP 129. Fragment.

Darstellung: A, Kriegerkopf mit Helm und Rand eines Schildes.

Überzug: Außenseite, leicht ockerfarben.

Technik: Zeichnung der Konturen mit Relieflinien, einer Innenlinie (Nasenflügel) mit ver-

dünntem Glanzton (gelbbraun); die Helmkappe ist mit schwarzem Glanzton gemalt. Vorzeichnung.

Um 500.

Par 349: wahrscheinlich Myson.

Mertens, AWG 162 Nr. 3, 166.

Nr. 16 Delphi, Mus. 8410. FO: Delphi (Grab). Zusammengesetzt. Dm: 17,8 cm. Typus B.

Taf. II

Darstellung und Ornamentik: nur I, opfernder Apollon; Standleiste mit Kymation verziert.

Überzug: Innenseite, weiß, etwas rosa verfärbt.

Technik: Vierfarbenbemalung mit Glanzton und Deckfarben; Zeichnung mit verdünntem Glanzton (orange bis braun); das Himation, die Bänder, die Spendeflüssigkeit und die Knöpfe des Chitons sind purpurrot; der Himationsaum ist schwarz (Glanzton); leicht plastisch in Weiß gegeben sind die Buckel und der Omphalos der Phiale sowie Teile der Lyra.

Gegen 480.

G. Daux, BCH 89,1965,898; I. Konstantinou, AEphe 1970, 27 ff. Taf. 10 ff.; Walter, Götter Abb. 302; A. Waiblinger, RA 1972, 240 Nr. 5, 242; Mertens, Cups 106 ff. Abb. 28; dies. AWG 181 Nr. 64, 184; H. Metzger, BCH Suppl. IV (1977) 421 ff. Abb. 1; M. Andronikos, Delphi (1976) Abb. 39 (farb.); B. Petrakos, Delphi (1977) Abb. auf S. 49 u. Titelbild (farb.).

Nr. 17 Eleusis, Mus. 618. FO: Eleusis. Zwei Fragmente. Dm: ca. 25 cm (erg.).

Darstellung: nur I, Triton und ein Delphin; (kal)os; ⊕ . . . (linksläufig).

Überzug: Innenseite der Fragmente, leicht getöntes Weiß.

Technik: Umrißzeichnung mit Relieflinien; verdünnter Glanzton wurde für einige Innenlinien, die Ranke im Haar des Triton und zur gelbbraunen Kolorierung der Schuppen, eines Teils des Delphins und des Untergrundes der braunen Haar- und Bartlocken verwendet.

Um 500.

ARV 314,3: Eleusismaler.

Par 358; Philippart, Coupes 30 Nr. 13 Taf. XIII a; Beazley, Gnomon 13, 1937, 290; Boardman, ARFH Abb. 217; Robertson, Greek Art 259 f. Abb. 89 b; Mertens, Cups 98; dies. AWG 162 Nr. 4, 166.

Nr. 18 Eleusis, Mus. 619. FO: Eleusis. Drei anpassende Fragmente. Dm: ca. 28 cm (erg.). Typus C, Sonderform.

Darstellung: nur I, Athena und Gigant; Λ[ΕΛΛΡΟϚ] (linksläufig) ΚΑΥ [Ϛ] .

Überzug: Innenseite der Fragmente, leicht getöntes Weiß.

Technik: Umrißzeichnung mit Relieflinien; verdünnter Glanzton wurde für einige Innenlinien und zur gelben bis gelbbraunen Kolorierung des Helms der Athena, einzelner Schuppen und der Innenseite der Ägis sowie der Zunge des Gorgonenhauptes verwendet.

Um 500.

ARV 315,4 (1592,15. 1645): Eleusismaler.

Philippart, Coupes 31 f. Nr. 14 Taf. XIII b; Walter, Götter Abb. 196; Mertens, Cups 98; dies. AWG 162 Nr. 5, 166.

Nr. 19 Freiburg, Univ. S 212. Fragment.

Darstellung und Ornamentik: I, Ornamentband mit Palmetten; A, Fuß und Gewandteile.

Überzug: Außenseite.

Technik: Umrißzeichnung mit Relieflinien?²⁸

500/490?

ARV 399: stilistisch verwandt mit Cab. Méd. 570 vom Töpfer Brygos, aber nicht vom Brygosmaler.

E. Haspels, BCH 54, 1930, 449 Nr. 25; Philippart, Coupes 29 Nr. 12; Mertens, AWG 163 Nr. 18, 168 f.

Taf. 14 u. 15 Nr. 20 Gotha, Schloßmus. AVa 93. FO: Attika, Vorgebirge Koliai²⁹. Gebrochen und zusammengesetzt; Bemalung teilweise zerstört. Dm: 23,5 cm; Dm des Innenbildes: 14,8 cm. Typus B, Sonderform mit abgesetztem Rand.

Darstellung und Ornamentik: I, Jüngling umwirbt Knaben; Mäander als Bildfeldumrahmung; A u. B, Symposion, [ΕΥΦΡΩΝΙ]ΝΙ[ΩΣ] [ΕΡΩΙ]ΕΣΕ ? (s. M. Ohly-Dumm, MüJB XXV, 1974, 22 Anm. 13). Zu weiteren Inschriftresten s. CVA Gotha (1) 54. Palmettenranken unter den Henkeln.

Überzug: Bildzone der Außenseite, gelblich³⁰.

Technik: Kombination von Umrißzeichnung mit schwarzbraunem Glanzton (keine Relieflinien) und schwarzen Glanztonflächen mit Ritzung (Gewandstücke)³¹.

Um 500.

ARV 20: Der Stil zeigt den Einfluß von Euphronios und dem Sosiasmaler.

Par 322; Philippart, Coupes 24 ff. Nr. 2 Taf. XI b u. XII; CVA Gotha (1) Taf. 42 f.; Boardman, ARFH Abb. 51; Mertens, Euphronios 279 f.; dies. Cups 96 ff. Abb. 13 f.; dies. AWG 162 Nr. 2, 165 f. Taf. XXVI, 2–3.

Taf. 16,1–2 Nr. 21 London, Brit. Mus. D 1. FO: Naukratis. Fünf Fragmente. Dm: 28 cm (erg.). Typus C, Sonderform.

Darstellung und Ornamentik: I, Europa; Standleiste mit Kymation verziert; A, Herakles/Apollon (Dreifuß-Streit); B, Kampf?

Überzug: Außenseite und Innenseite bis auf Rand, leicht gelblich.

Technik: I, Zeichnung mit Relieflinien; Verwendung von verdünntem Glanzton (gelb) für einige Innenlinien und die Grundierung der Haare; das Himation ist mit schwarzem Glanzton gemalt, die Falten und das Kreuzmuster darauf mit weißer, der Saum mit roter Deckfarbe; A u. B, nur Umrißzeichnung mit Relieflinien und etwas verdünntem Glanzton für einige Innenlinien.

500/490.

ARV 429,20 (1652): Duris.

Smith, Vas. Brit. Mus. III 388; Philippart, Coupes 11 Nr. 4 Taf. II; Wegner, Duris 133; Mertens, Cups 100 f. Abb. 21 f.; dies. AWG 164 Nr. 27, 170 f. Taf. XXIX, 2–3; Buitron, Douris 47 Nr. 29, 53. 65.

Nr. 22 München, Antikenslg. 2645 WAF. FO: Vulci. Zusammengesetzt. Dm: 28 cm. Dm des Innenbildes: 14,7 cm. Typus B.

Darstellung: I, Mänade; A u. B, Dionysos mit Mänaden und Satyrn; zu den Beischriften s. Philippart, Coupes 14.

Überzug: Bildfeld und Streifen am Rand der Innenseite, leicht gelblich getönt.

Technik: Umrißzeichnung mit Relieflinien; verdünnter Glanzton (gelb bis orange) wurde für einen Teil der Chitonfalten und zur Kolorierung der Tierfelle, brauner Glanzton für die Fellmusterung und die Haare verwendet.

Um 490.

ARV 371, 15: Brygosmaler.

Par 365; Philippart, Coupes 13 ff. Nr. 5 Taf. III; I. Scheibler, MüJB XIII, 1962, 10 Abb. 8, 12 f.; Ch/M/V, Grèce archaïque Abb. 398 (farb.); Walter, Götter Abb. 325; Wegner, Brygosmaler 99 ff.; Boardman, ARFH Abb. 218.256; Simon, Vasen Taf. 145 u. XXXVI; Mertens, Cups 99 f. Abb. 19; dies. AWG 163 Nr. 16, 168.

Nr. 23 New York, Metr. Mus. L 1971. 61 (Leihgabe der Slg. Bareiss)³². Fragmentiert. Dm: ca. 22,6 cm (erg.). Schale mit innen abgesetztem Rand.

Darstellung: nur I, Dionysos und Satyr.

Überzug: Innenseite bis auf Rand, gelblich.

Technik: „Semi-outline“; die Figur des Dionysos ist in Umrißzeichnung mit Relieflinien gegeben, wobei verdünnter Glanzton (hellbraun bis gelb) für einige Innenlinien, für Chitonfalten und zur Kolorierung von Himation und Weinstock verwendet wurde; die Figur des Satyr ist in schwarzfiguriger Technik mit Ritzung ausgeführt, die Weintrauben mit Reliefpunkten auf dunkelbraunem Glanzton-Untergrund; die Weinblätter und der Kantharos sind ebenfalls schwarz gemalt.

Um 500.

Mertens, Euphronios; dies. Cups 96 f. Abb. 12; dies. AWG 162 Nr. 1, 165 Taf. XXVI,1; Boardman, ARFH 133 Abb. 215.

Nr. 24 Paris, Louvre G 109. Fragmentiert; zusammengesetzt und ergänzt. Dm: 31,8 cm.

Darstellung und Ornamentik: nur I, Tydeus und Ismene? Standleiste mit Kymation verziert; HEP... KAV[0?] (linksläufig).

Überzug: Innenseite bis auf Randstreifen, leicht gelblich getönt.

Technik: Vierfarbenbemalung mit Glanzton und Deckfarben; Konturen und Innenzeichnung sind mit verdünntem Glanzton (braun bis orange) ausgeführt; das Tuch der Ismene (?) ist rotbraun und mit Reliefpünktchen verziert, die Falten und der Saum sind purpurrot, ebenso der Saum des an der Wand hängenden Tuches und der Schwertriemen; leicht plastisch in Weiß gegeben sind die Voluten und Zierknöpfe an der Kline. Vorzeichnung.

490/480.

Philippart, Coupes 34 ff. Nr. 18 Taf. XVI; A. Waiblinger, RA 1972, 233 ff. Abb. 1 ff.; Mertens, AWG 181 Nr. 63, 184 Taf. XXXIII,2.

Nr. 25 Paris, Cab. Méd. 603. FO: Tarquinia. Mehrere Fragmente.

Taf. 19,1–5

Darstellung und Ornamentik: nur I, Tondo mit Kampfszene? In der Frieszone, Verfolgungsszene, Herakles/Busiris-Abenteuer? Zwischen Tondo und Fries, Mäanderband mit Schachbrettmuster.

Überzug: Frieszone, leicht ockerfarben.

Technik: Umrißzeichnung mit Relieflinien; Verwendung von verdünntem Glanzton (hellbraun bis orangebraun) für Teile der Innenzeichnung und von Purpurrot für einen Haar Kranz.

500/490.

ARV¹ 295,1: Art des Duris.

Hartwig, Meisterschalen 499 f. Abb. 61; de Ridder, Vas. Peints Bibl. Nat. 443 f. Nr. 603; Philippart, Coupes 17 f. Nr. 9; Beazley, Gnomon 13, 1937, 290; Brommer, Vasenlisten³ 34 Nr. 15; Mertens, AWG 164 Nr. 28, 171.

Taf. 18,3–5 Nr. 26 Paris, Cab. Méd. 608. FO: Tarquinia. Mehrere Fragmente³³; zusammengesetzt.
Darstellung: I, Mänade vor Altar; ...ΓΑ... (linksläufig); A, Schuh?
Überzug: Bildfeld der Innenseite, gelblich getönt.
Technik: Umrißzeichnung mit Relieflinien; verdünnter Glanzton (orange) wurde für die Falten an Oberteil und Ärmel des Chitons sowie an der sichtbaren Innenseite verwendet, ferner für die Ornamentik am Altar und das Feuer (orange bis braun).
Um 490.
ARV 421,74: Maler der Pariser Gigantomachie.
de Ridder, Vas. Peints Bibl. Nat. 445 Nr. 608; Philippart, Coupes 17 Nr. 8; Mertens, AWG 164 Nr. 23, 169 Taf. XXVIII,3. Siehe a. unten Kat. Nr. 27.

Nr. 27 Rom, Villa Giulia. Fragment.
Darstellung und Ornamentik: I, Ellbogen eines Armes und Teil einer Schlange (Mänade); A, Zehen eines Fußes und Teil eines Henkelornaments.
Überzug: Innenseite des Fragments.
Technik: Umrißzeichnung mit Relieflinien.
Um 490.
ARV 424: erinnert an Cab. Méd. 608 (hier Nr. 26).
Mertens, AWG 164 Nr. 25, 169 Anm. 29 (zu Nr. 26 gehörend?).

Nr. 28 Tübingen, Univ. 1717. Fragment einer Schale niedriger Form³⁴.
Darstellung: Neger.
Überzug: Innenseite, gelblich.
Technik: „Semi-outline“; Gesicht und Hals des Negers sind in schwarzer Glanzton-Silhouette, die Haarkalotte ist in Umriß gegeben; die Gewandkonturen sind mit Relieflinien gezeichnet; das Wams ist mit Ausnahme der Ärmel noch mit schwarzem Glanzton ausgemalt und mit einem Zickzack-Muster in Deckweiß verziert.
1. Viertel des 5. Jahrhunderts.
ARV 268,35: Gruppe der Negeralabastra.
Mertens, AWG 119 Nr. 7, 121. X; Neils 19 Nr. 55 (Maler v. New York 21.131).

Nr. 29 Vatikan, Mus. Etrus. Greg. 16560. FO: Vulci. Zusammengesetzt. Dm: 32 cm. Typus B.
Darstellung: nur A u. B, Männer und Knaben in der Palästra.
Überzug: Innenseite ohne weitere Bemalung³⁵.
490/480.
ARV 375,68: Brygosmaler.
Philippart, Coupes 15 f. Nr. 6 Taf. IV b (Außenseite); Helbig I⁴ Nr. 941; A. Cambitoglou, The Brygos Painter (1968) 15 Taf. VI,1–2 (Außenseiten); Mertens, AWG 163 Nr. 17. 168.

Strenger Stil und Frühklassik

Nr. 30 Amsterdam, Allard Pierson Mus. 8200 (ehem. Slg. Six). Aus Athen. Fragment einer Schale von niedriger Form?
Darstellung: nur I, Füße mit Chitonsaum.
Überzug: Innenbild.

Technik: Unbekannt³⁶. Verwendung von „Intentional Red“.

Um 460.

ARV 771,5: Sotades-Werkstatt.

Unpubliziert; erwähnt in Mertens, AWG 172 Nr. 39, 176.

Nr. 31 Ancona, Mus. Naz. 20515. FO: Pitino di Sanseverino (Grab). Fragmente.

Darstellung: I, Klytaimestra und Talthybios; A und B, Jünglinge mit Pferden. Ornamente? ΗΕΡΑ... (linksläufig).

Überzug: Innenseite.

Technik: Wahrscheinlich Vierfarbenbemalung mit Glanzton und Deckfarben³⁷.

2. Viertel des 5. Jahrhunderts.

ARV 860,4: Pistozenosmaler.

Unpubliziert³⁸, erwähnt in FA IV, 1949, Nr. 2357 und in Mertens, AWG 173 Nr. 56.

Nr. 32 Athen, Nat. Mus. Akr. 439. FO: Akropolis. Fragmente. Dm: ca. 36 cm (erg.).

Darstellung und Ornamentik: I, Tod des Orpheus; ΟΡΦΕΥ[ς]. [ΛΥΑΥΚ]ΟΝ[ΚΑΥΟ?] [ΕΥΦΡΟΝΙΟ; ΕΤ]ΟΙΕΣΕΝ. A u. B, thrak. Reiter; Palmettenranken als Henkelornamente.

Überzug: Innen- und Außenseite, leicht getöntes Weiß, auf der Außenseite gelblich verfärbt.

Technik: Vierfarbenbemalung mit Glanzton und Deckfarben; Zeichnung mit verdünntem Glanzton (orange bis braun); der Mantel des Orpheus ist purpurviolett, das Blut, die Saiten der Kithara und die Stiefel auf der Außenseite sind purpurrot; das Muster auf dem Mantel ist weiß; mit schwarzem Glanzton gemalt sind der Rahmen der Kithara, der Speiß, die Axt sowie das Pferd auf der Außenseite; der Schmuck, einige Teile der Kithara und die Haarbinden sind plastisch gegeben. Vorzeichnung.

Um 470.

ARV 860,2: Pistozenosmaler.

Par 425; Langlotz, Akropolisvasen II 39 Nr. 439 Taf. 35 f.; Philippart, Coupes 48 ff. Nr. 33 Taf. XXII–XXIII; F.M. Schoeller, Darstellungen des Orpheus in der Antike (1969) 56 ff. Taf. XVIII,1 (Kritik dazu von M. Schmidt in AntK 9. Beiheft 1973, 96); Simon, Vasen Taf. 180 oben (Detail); Mertens, AWG 173 Nr. 54, 180 Taf. XXXII,1–2; Philippaki, Vas. Nat. Mus. Taf. 44 (farb.); K. Zimmermann, JdI 95, 1980, 177 Nr. 16 Abb. 13.

Nr. 33 Athen, Nat. Mus. Akr. 440. FO: Akropolis. Fragment.

Darstellung: nur I, Oberteil eines Kopfes.

Überzug: Innenseite, leicht getöntes Weiß.

Technik: Verwendung von Glanzton in unterschiedlicher Stärke. Vorzeichnung.

2. Viertel des 5. Jahrhunderts.

Langlotz, Akropolisvasen II 39 Nr. 440 Taf. 37; Philippart, Coupes 48 Nr. 32; Mertens, AWG 182 Nr. 77, 188.

Nr. 34 Athen, Nat. Mus. Akr. 442. FO: Akropolis. Fragment.

Darstellung: I, Oberarme und Brust einer Frau im Peplos.

Überzug: Innenseite, leicht rosa verfärbt.

Technik: Vierfarbenbemalung mit Glanzton und Deckfarben; die Konturen sind mit verdünntem Glanzton gezeichnet; der Peplos ist rotbraun, die Muster darauf sind rosabraun (verfärbtes Weiß?), die Knöpfe sind weiß; das Amulett am Hals der Frau ist plastisch gegeben.

Taf. 20,3
u. 21,1

2. Viertel des 5. Jahrhunderts.

Langlotz, Akropolisvasen II 40 Nr. 442 Taf. 37; Philippart, Coupes 61 Nr. 46; Beazley, Gnomon 13, 1937, 291; Mertens, AWG 183 Nr. 83, 188.

Nr. 35 Athen, Nat. Mus. Akr. 443. FO: Akropolis. Fragment.

Darstellung: I, Fuß mit Chitonsaum.

Überzug: Innenseite.

Technik: Zeichnung mit Relieflinien; der Chitonsaum ist purpurrot³⁹.

2. Viertel des 5. Jahrhunderts.

ARV 625,100: Villa-Giulia-Maler.

Langlotz, Akropolisvasen II 40 Nr. 443 Taf. 37; Philippart, Coupes 56 Nr. 41 Taf. XXX; Mertens, AWG 171 Nr. 31, 174.

Nr. 36 Athen, Nat. Mus. Akr. 444. FO: Akropolis (Grube I unter der Chalkothek). Zwei anpassende Fragmente.

Darstellung: I, Jüngling auf Wagen mit Schwert; A, Teil eines Beines mit Fuß und Sandale.

Überzug: Innenseite der Fragmente, leicht getöntes Weiß.

Technik: Vierfarbenbemalung mit Glanzton und Deckfarben; Zeichnung mit verdünntem Glanzton; Rotbraun wurde für die Chlamys, Purpurrot für die Falten und den Saum verwendet; die Schwertscheide ist plastisch gegeben und gleichfalls purpurfarben bemalt.

2. Viertel des 5. Jahrhunderts.

Langlotz, Akropolisvasen II 40 Nr. 444 Taf. 33; Philippart, Coupes 64 Nr. 50; Mertens, AWG 183 Nr. 80, 188.

Nr. 37 Athen, Nat. Mus. Akr. 446. FO: Akropolis. Zwei Fragmente.

Darstellung: I, nur Segment des rahmenden Kreises erhalten; A, Oberkörper einer Frau mit einem Knaben auf dem Arm; B, Henkelansatz und Krempe eines Hutes.

Überzug: Innenseite, leicht getöntes Weiß.

460/450.

Langlotz, Akropolisvasen II 40 Nr. 446 Taf. 33; Philippart, Coupes 77 Nr. 55; Mertens, AWG 183 Nr. 86, 188.

Nr. 38 Athen, Nat. Mus. Akr. 447. FO: Akropolis (Grube II unter der Chalkothek). Fragment mit Ansatz des Fußes.

Darstellung: I, Frau in Chiton und Himation.

Überzug: Innenseite, weiß.

Technik: Vierfarbenbemalung mit Glanzton und Deckfarben; Konturen und Chitonfalten wurden mit verdünntem Glanzton gezeichnet (orange); Rotbraun wurde für das Himation und den Saum des linken Chitonärmels, Purpurrot und Rosabraun (verfärbtes Weiß?) für die Säume des Himations verwendet. Vorzeichnung.

2. Viertel des 5. Jahrhunderts.

Langlotz, Akropolisvasen II, 40 Nr. 447 Taf. 37; Philippart, Coupes 46 f. Nr. 29; Beazley, Gnomon 13, 1937, 291; Mertens, AWG 183 Nr. 82.

Taf. 26,1–3 Nr. 39 Athen, Nat. Mus. 2187. FO: Athen, Dipylon. Fragmentiert. Typus B.

Darstellung und Ornamentik: I, Demeter und Persephone opfernd im Tondo, in der Fries-

zone um den Tondo eine stehende Figur mit Zepter; Fragment mit Zepterbekrönung und Beischrift: $\Phi\epsilon\rho\rho\epsilon\Phi\alpha\tau$ [TA] ; A, hintereinander stehende männliche Gestalten; auf einem weiteren Fragment nach Beazley (Gnomon 13, 1937, 291): ein Schwein, das zum Opfer geführt wird; Kreuzplattenmäander als unterer Bildabschluß; Volutenranke eines Henkelornaments.

Überzug: Innenseite, leicht getöntes Weiß.

Technik: Vierfarbenbemalung mit Glanzton und Deckfarben; Zeichnung der Konturen mit Relieflinien, der Chitonfalten zum Teil mit verdünntem Glanzton (gelb); die Himatien sind purpurviolett und rosabraun; das Himation der Figur im Fries hat einen rot-weißen Saum; Himationfalten sind keine zu erkennen⁴⁰; plastisch in Weiß gegeben sind: Phiale, Oinochoe, Zepterbekrönungen und Nagel des Stuhls.

2. Viertel des 5. Jahrhunderts.

A. Furtwängler, AM 6, 1881, 112 ff. Taf. IV; Collignon/Couve 584 Nr. 1844; Philippart, Coupes 61 f. Nr. 48 Abb. 3; M. Robertson, JHS 56, 1936, 252 („recalls Makron“); Beazley, Gnomon 13, 1937, 291; H. Metzger, Recherches sur l'imagerie athénienne (1965) 22 Nr. 48 Taf. IX,2; A. Peschlow-Bindokat, „Demeter und Persephone in der attischen Kunst“, JdI 87, 1972, 147, V 76; Mertens, Cups 104; dies. AWG 182 Nr. 73, 186 f. Taf. XXXIV,2.

Nr. 40 Athen, Nat. Mus. o.N. FO: Argos, Heraion. Mehrere Fragmente.

Darstellung: nur I, Satyr an Felsen gelehnt und Dionysos?⁴¹ ΕΛ . . .

Überzug: Innenseite, leicht getöntes Weiß.

Technik: Umrißzeichnung mit verdünntem Glanzton (orange bis braun); der Felsen ist gleichfalls mit verdünntem Glanzton orange koloriert.

480/470.

ARV 1558,3.

Ch. Waldstein, The Argive Heraeum II (1905) 179 f. Taf. LXVIII; Mertens, Cups 100 Abb. 20; dies. AWG 182 Nr. 69, 185 f. Taf. XXXIII,3.

Nr. 41 Athen, Agora P 10357. FO: Athen, Lenormantstr. (Gräberbezirk). Fragment.

Darstellung: I, Kopf eines Jünglings, quer darüber ein Unterarm.

Überzug: Innenseite, leicht getöntes Weiß.

Technik: Zeichnung mit verdünntem Glanzton (orangebraun) und Relieflinien (Auge und Ohr); die Haarbinde ist plastisch gegeben.

2. Viertel des 5. Jahrhunderts.

C.G. Boulter, Hesperia 32, 1963, 131 Nr. 10 Taf. 47; Mertens, AWG 183 Nr. 78, 188.

Nr. 42 Athen, Agora P 29667. FO: Agora. Henkel weitgehend ergänzt, Bemalung sehr zerstört. Dm: 15,7 cm. Niedrige Schalenform.

Darstellung: nur I, Mädchen, in der linken Hand Alabastron? Mit der rechten etwas auf einen Altar legend?

Überzug: Innenseite, abgerieben.

Technik: Zeichnung mit verdünntem Glanzton (orangebraun); rotes Band im schwarzbraunen Haar; Spuren von rotbrauner Deckfarbe noch erkennbar (Gewand?).

2. Viertel des 5. Jahrhunderts.

Unpubliziert; erwähnt in Mertens, AWG XV.

Nr. 43 Barcelona, Mus. Arqueol. 488 y 4.351. FO: Emporion. Fragment.
Darstellung und Ornamentik: I, bärtiger Mann in Chiton und Mantel; A, Palmette eines Henkelornaments.

Überzug: Innenseite, elfenbeinfarben⁴².

Technik: Vierfarbenbemalung mit Glanzton und Deckfarben; Zeichnung der Konturen und Chitonfalten mit Relieflinien; Verwendung von rotbrauner Deckfarbe in zwei verschiedenen Nuancen (für Mantelfläche und Falten?).

2. Viertel des 5. Jahrhunderts.

CVA Barcelona (1) Taf. 17,1; G. Trias de Arribas, *Cerámicas griegas de la Península Ibérica* (1967) 125 Nr. 346 Taf. LXX,9; erwähnt in Mertens, AWG XV.

Nr. 44 Basel, Slg. Cahn 591. Fragment.

Darstellung: I, Chitonfalten und Rest eines Himations? A, Kopf mit Bart und Teil eines Oberkörpers mit Himation in Vorderansicht zu sehen, wohl Teil einer Symposiondarstellung.

Überzug: Innenseite, weiß.

Technik: Vierfarbenbemalung mit Glanzton und Deckfarben; Verwendung von verdünntem Glanzton (gelb bis gelbbraun) und rotbrauner Deckfarbe.

480/470.

Unpubliziert.

Taf. 20,1–2

Nr. 45 Berlin-Charlottenburg, Staatl. Mus. F 2282. FO: Vulci. Fragmentiert. Dm: ca. 32 cm (erg.). Typus B.

Darstellung und Ornamentik: I, Achilleus und Diomedé; [ΕΥΦ]ΡΟΝΙΟΞ: ΕΡΟΙΞΕ[Ν].

[ΔΙΟ]ΜΕΔ[Ε]; A, Pferderennen; B, Jünglinge bzw. Knaben mit Pferden; ΑΥΑΥΚΟΝΚΑ[ΥΟΣ]; kleine Palmetten als Henkelornamente.

Überzug: Innenseite, weiß.

Technik: Vierfarbenbemalung mit Glanzton und Deckfarben; Zeichnung der Konturen mit Relieflinien; verdünnter Glanzton (orange bis orangebraun) wurde für die Chitonfalten, einige Innenlinien, die Blütenranke in der Hand der Diomedé, zur Kolorierung der Pupillen und zur Haargestaltung verwendet; die Himatien sind rotbraun, die Falten darauf und der breite Saum am Himation der Diomedé sind purpurrot; plastisch in Weiß gegeben sind die Haarbinden, die Chitonknöpfe und der Schmuck der Diomedé. Vorzeichnung.

480/470.

ARV 859,1: Pistoxenosmaler.

Philippart, *Coupes* 37 ff. Nr. 27 Taf. XVIII u. XIX a; CVA Berlin (3) Taf. 102 f.; Mertens, AWG 173 Nr. 53, 179.

Nr. 46 Berlin-Charlottenburg, Staatl. Mus. 3408. Aus Athen. Zusammengesetzt. Dm: 14 cm. Niedrige Schalenform.

Darstellung: nur I, Frau legt Zweige auf einen Altar.

Überzug: Innenseite, gelblich getönt.

Technik: Umrißzeichnung mit verdünntem Glanzton (orange); rote Deckfarbe wurde für Hals- und Haarband, den Himationsaum und einige Blutflecken am Altar verwendet; der Ohrring der Frau und eine Frucht auf dem Altar sind plastisch in Weiß gegeben.

Um 460.

ARV 774 unten: zu vergleichen mit den Schalen des Hesiodmalers.
Philippart, Coupes 83 f. Nr. 60 Taf. XXXIV; CVA Berlin (3) Taf. 108,1–2; Mertens, AWG 172 Nr. 44, 177.

Nr. 47 Berlin-Charlottenburg, Staatl. Mus. 481x. FO: Samos. Fragment.
Darstellung: I, Rest vom Oberkörper einer wohl sitzenden Frau; A, Fuß und Chitonsaum einer nach rechts laufenden Frau.

Überzug: Innenseite, weiß.

Technik: Vierfarbenbemalung mit Glanzton und Deckfarben; Verwendung von verdünntem Glanzton (orange bis orangebraun), rotbrauner Deckfarbe (Himation) und plastischen Zusätzen (Chitonknöpfe).

460/450⁴³.

E. Zwierlein, AA 1964, 611 Nr. 87 Abb. 53; erwähnt in Mertens, AWG XV.

Nr. 48 Berlin-Ost, Staatl. Mus., Vorderasiat. Mus. VA Bab. 4095. FO: Babylon, Ninurta-Tempel. Fragment. Taf. 23,2

Darstellung: I, Teil eines Pferdekopfes⁴⁴.

Überzug: Innenseite, leicht gelblich getönt.

Technik: Zeichnung mit verdünntem Glanzton (gelb bis gelbbraun).

Wohl frühes 2. Viertel des 5. Jahrhunderts.

O.R. Deubner, „Die griechischen Scherben von Babylon“ in Das Babylon der Spätzeit, 62. Wiss. Veröffentlichung der Deutsch. Orientgesellschaft (1957), Anhang II, 52 u. 53 f. Nr. 18 Taf. 47,18; erwähnt in AA 1941, 793 f.

Nr. 49 Boston, Mus. of Fine Arts 03.847. Aus Attika. Fragmentiert. Typus B. Taf. 21,2

Darstellung: I, Diomedes und Odysseus?

Überzug: Innenseite, leicht gelblich getönt.

Technik: Vierfarbenbemalung mit Glanzton und Deckfarben; Zeichnung der Konturen und Gewandfalten mit verdünntem Glanzton (orangebraun); Rosabraun wurde für die Mäntel, Purpurrot für Schulterriemen, Petasosband, Schwertscheide und Mantelsaum verwendet; die Lanzen und ein Schwertgriff sind schwarz; plastisch gegeben sind ein Armreif, der Knauf eines Schwertes, ein Knopf am Schwertgehänge sowie der Gegenstand in der linken Hand des rechten Kriegers (Palladion?).

Um 460.

ARV 865,2: nahe Pistoxenosmaler.

Penthesileamaler (Verf. u.a.).

Philippart, Coupes 23 f. Nr. 26 Taf. X; Brommer, Vasenlisten³ 425; Mertens, AWG 174 Nr. 60, 180 f.

Nr. 50 Boston, Mus. of Fine Arts 13.4503. Aus Athen. Dm: 14,5 cm. Knopfhenkelschale.
Bemalung der weißgrundigen Innenseite modern. „Intentional Red“ an den Außenseiten.
2. Viertel des 5. Jahrhunderts.

ARV 771,1 (unten): Sotades-Werkstatt.

Philippart, Coupes 86 Nr. 67 Taf. XXXIIIc; Mertens, AWG 172 Nr. 40. 176.

Nr. 51 Brauron, Mus. A 37. FO: Brauron (Heroon der Iphigenie). Fragmentiert.
Darstellung und Ornamentik: I, Mädchen mit Hydria an Quelle (Amymone); A u. B, Frauen im Gemach; Palmetten als Henkelornament.
Überzug: Innenseite, gelblich getönt.
Technik: Umrißzeichnung mit verdünntem Glanzton (gelbbraun); etwas Purpurrot wurde für die Zunge des Löwen, die Tyle auf dem Kopf der Amymone und das Haarband verwendet; die Armbänder und Chitonknöpfe sind plastisch in Weiß gegeben.
470/460.

ARV 827,1: Stieglitzmaler.

L. Ghali-Kahil, AntK 1. Beiheft (1963) 18 f. Nr. 37 Taf. 9,1 u. 3; Mertens, AWG 172 Nr. 47, 178 Taf. XXXI,1; S. Kaempf-Dimitriadou, Die Liebe der Götter in der att. Kunst des 5. Jahrh. v.Chr., AntK. 11. Beiheft (1979) Kat. Nr. 296 Taf. 19,4.

Nr. 52 Brauron, Mus. A 38. FO: Brauron (Heroon der Iphigenie). Fragment.

Darstellung: I, Kopf und Oberkörper der Artemis.

Überzug: Innenseite, gelblich getönt.

Technik: Zeichnung mit verdünntem Glanzton (orange); rotbraune Deckfarbe wurde für die Haube, weiße für die Verzierung darauf und den Schmuck verwendet.

460/450.

L. Ghali-Kahil, AntK 1. Beiheft (1963) 19 Nr. 38 Taf. 10,3; Mertens, AWG 182 Nr. 76.

Nr. 53 Brauron, Mus. A 39. FO: Brauron (Heroon der Iphigenie). Fragment.

Darstellung: I, Teil eines Flügels, Haarschopf einer Frau? $\text{H}\epsilon\text{R}\mu\text{N}\alpha\text{+}\xi$; A, Frau; Palmette unter Henkel.

Überzug: Innenseite, weiß.

Technik: Zeichnung mit verdünntem Glanzton; etwas rote Deckfarbe noch zu erkennen.

2. Viertel des 5. Jahrhunderts.

ARV 491, 132: Hermonax.

L. Ghali-Kahil, AntK 1. Beiheft (1963) 19 Nr. 39 Taf. 10,5. 6; Mertens, AWG 171 Nr. 29, 174.

Nr. 54 Brauron, Mus. 44⁴⁵. FO: Brauron (Heiligtum). Fragmentiert, Bemalung sehr zerstört.

Darstellung: I, noch ein Mann in Himation zu erkennen; A?

Überzug: Innenseite, abgerieben.

Technik: Vierfarb Bemalung mit Glanzton und Deckfarben; Himation in roter Deckfarbe mit dunkleren Falten (Glanzton?) und zweifarbigen Saum (rot u. weiß).

2. Viertel des 5. Jahrhunderts.

Unpubliziert.

Nr. 55 Brauron, Mus. 47. FO: Brauron (Heiligtum). Fragment.

Darstellung: I, Hinterbeine und Schweif eines Pferdes; A, Jüngling?

Überzug: Innenseite, weiß.

Technik: Zeichnung mit verdünntem Glanzton (orangebraun).

2. Viertel des 5. Jahrhunderts.

Prakt. 1949, 87 Abb. 16 a.

Nr. 56 Brauron, Mus. 50. FO: Brauron (Heiligtum). Wohl Fragment einer Schale.
Darstellung: I, Satyrkopf; A?
Überzug: Innenseite, leicht getöntes Weiß.
Technik: Vierfarbenbemalung mit Glanzton und Deckfarben? Zeichnung mit verdünntem Glanzton (gelborange); etwas rote Deckfarbe zu erkennen.
2. Viertel des 5. Jahrhunderts.
Unpubliziert.

Nr. 57 Brauron, Mus. 61. FO: Brauron (Heiligtum). Mehrere Fragmente.
Darstellung: I, Frau vor Kline; A u. B, Darstellungen, Thema?
Überzug: Innenseite, weiß.
Technik: Vierfarbenbemalung mit Glanzton und Deckfarben; Zeichnung der Konturen und Chitonfalten mit Relieflinien; Verwendung von verdünntem Glanzton für Verzierungen, von purpurroter Deckfarbe für das Klientuch.
2. Viertel des 5. Jahrhunderts.
Unpubliziert.

Nr. 58 Brauron, Mus. A 62. FO: Brauron (Heiligtum). Drei Fragmente.
Darstellung und Ornamentik: I, Krieger und Frau; A u. B, Darstellungen, Thema? Kreuzplattenmäander.
Überzug: Innenseite, gelblich getönt.
Technik: Vierfarbenbemalung mit Glanzton und Deckfarben; Zeichnung der Konturen und Chitonfalten mit Relieflinien; der Chiton des Kriegers ist purpurrot, das Himation der Frau rotbraun, die Himationfalten sind gleichfalls purpurrot; plastische Zusätze.
2. Viertel des 5. Jahrhunderts.
Unpubliziert.

Nr. 59 Brauron, Mus. 689. FO: Brauron (Heiligtum). Fragment.
Darstellung: I, Frau mit Kranz an Altar; A, Darstellung, Thema?
Überzug: Innenseite, weiß.
Technik: Umrißzeichnung mit verdünntem Glanzton (gelbbraun).
2. Viertel des 5. Jahrhunderts.
Unpubliziert.

Nr. 60 Brauron, Mus. FO: Brauron (Heiligtum). Fragmentiert, Bemalung sehr zerstört.
Typus B.
Darstellung: I, Amymone an der Quelle; AM[.]ON ; A u. B, Jünglinge im Gespräch mit Hetären (Stühle, Wollkörbe, Tür).
Überzug: Innenseite, abgerieben.
Technik: Vierfarbenbemalung mit Glanzton und Deckfarben; Zeichnung mit verdünntem Glanzton; rote Deckfarbe wurde für die Tyle auf dem Kopf der Amymone und für ihren Mantel verwendet; der Fuß der Hydria ist plastisch gegeben.
2. Viertel des 5. Jahrhunderts.
Unpubliziert; erwähnt von L. Ghali-Kahil in AntK 1. Beiheft (1963) 18 f. u. S. Kaempf-Dimitriadou, AntK 11. Beiheft (1979) Kat. Nr. 297.

Nr. 61 Brauron, Mus. FO: Brauron (Heiligtum). Fragment.

Darstellung: I, Frauenkopf; A?

Überzug: Innenseite, weiß.

Technik: Zeichnung mit verdünntem Glanzton; Haare mit schwarzem Glanzton gemalt.
460/450.

Maler von London D 12? (Verf.)

Unpubliziert.

Taf. 31 Nr. 62 Brüssel, Mus. Royaux. A 891. Aus Athen. Zusammengesetzt. Dm: 14 cm. Dm des Innenbildes: 7,5 cm. Niedrige Schalenform mit Knopfhenkel.

Darstellung: nur I, Mädchen mit Kreisel; ΕΛΕΨΙΒΟΛΟΣ ΕΡΟΙΕΨΕΝ

Überzug: Innenbild, weiß.

Technik: Umrißzeichnung mit Relieflinien und verdünntem Glanzton (orange); dabei liegen die Relieflinien z.T. über den Linien aus verdünntem Glanzton. Verwendung von „Intentional Red“ für die Fläche zwischen weißem Bildfeld und Schalenrand und für die Außenseiten.

Um 460.

ARV 771,2: nahe Sotadesmaler.

Philippart, Coupes 82 Nr. 57; CVA Brüssel (1) Taf. 1,2 (41); Mertens, AWG 172 Nr. 38, 176 Taf. XXX,3.

Nr. 63 Florenz, Mus. Arch. 75409. FO: Cesa. Zusammengesetzt und geringfügig ergänzt. Dm: 28,5 cm. Typus B.

Darstellung und Ornamentik: I, Aphrodite mit Eroten; A u. B, Athleten; Kreuzplattenmäander unter dem Bildfeld; Palmetten als Henkelornamente; [Λ]VANΔΡ[Ω]ς .

Überzug: Innenseite, leicht getöntes Weiß.

Technik: Vierfarbenbemalung mit Glanzton und Deckfarben; Zeichnung größtenteils mit Relieflinien; verdünnter Glanzton (braun bis orangebraun) wurde zur Darstellung von Truhe, Thymiaterion, Mäanderverzierung der Thronlehne, Flügel des rechten Eroten, Kranz und Himationfalten der Aphrodite verwendet, schwarzer Glanzton für die Haare und Thronbeine, Rotbraun für Himation und Armreif, Purpurrot und Weiß für den Saum des Himations, Rotbraun, Weiß und verdünnter Glanzton für die Tänie des rechten Eroten.

470/460.

ARV 835,1: Lyandrosmaler.

Par 422; Philippart, Coupes 69 ff. Nr. 52 Taf. XXVIII, XXIX; Ch/M/V, Grèce Classique (1969) 268 (farb.); Simon, Vasen Taf. XL; Mertens, AWG 173 Nr. 50, 178 Taf. XXXI,2.

Nr. 64 Istanbul, Arch. Mus. A 6–3440. FO: Xanthos. Fragment.

Darstellung: I, Jüngling mit Pferd; A, Symposion (Frau liegend mit Phiale).

Überzug: Innenseite des Fragments und Außenbild.

Technik: Vierfarbenbemalung mit Glanzton und Deckfarben; Zeichnung mit verdünntem Glanzton; das Himation der Frau und die Stiefel des Mannes sind braunrot; die Phiale ist plastisch gegeben⁴⁶.

2. Viertel des 5. Jahrhunderts.

H. Metzger, Fouilles de Xanthos IV (1972) 158 Nr. 361 Taf. 81; erwähnt in Mertens, AWG XV.

Nr. 65 Leipzig, Univ. T 3365. FO: Cerveteri. Fragmente. Schale mit innen abgesetztem Rand.

Darstellung und Ornamentik: I, Reste zweier Gestalten, eine davon in Chiton und Himation und mit Schuhen; A u. B, der kleine Herakles erwürgt die Schlangen; Palmetten und Volutenranken als Henkelornamente.

Überzug: Innenseite bis auf Rand, gelblich⁴⁷.

Technik: Zeichnung mit unverdünntem Glanzton; schwarze Gewandstücke.

2. Viertel des 5. Jahrhunderts⁴⁸.

ARV 559, 151: Panmaler.

Philippart, Coupes 19 ff. Nr. 23 Taf. VII; Beazley, Gnomon 13, 1937, 290; Mertens, AWG 171 Nr. 30, 174.

Nr. 66 London, Brit. Mus. D 2. FO: Kameiros/Rhodos. Zusammengesetzt, Bemalung etwas beschädigt. Dm: 24,5 cm. Dm des Innenbildes: 20 cm. Typus B.

Darstellung: nur I, Aphrodite auf der Gans; ΑΦΡΟΔΙΤΕΞ . ΛΥΑΥΚΟΝ ΚΑΥΟΣ .

Überzug: Innenseite, leicht gelblich getönt.

Technik: Vierfarb Bemalung mit Glanzton und Deckfarben; Zeichnung mit verdünntem Glanzton (orange bis braun), mit diesem auch orangefarbene Kolorierung von Schnabel und Teilen des Gefieders der Gans; das Himation und ein Streifen an der Haube sind rotbraun, die Himationfalten, der Chiton- und der Himationsaum purpurrot; die Mäanderverzierung auf dem roten Chitonsaum ist weiß, das Halsband schwarz. Vorzeichnung.

470/460.

ARV 862,22: Pistoxenosmaler.

Par 425; Smith, Vas. Brit. Mus. III 389; Philippart, Coupes 52 ff. Nr. 34 Taf. XXIV; Ch/M/V, Grèce Classique Abb. 267 (farb.); Istoria, Archaikos 77 (farb. Abb.); Walter, Götter Abb. 156; Simon, Vasen Taf. 182; Mertens, Cups 106 Abb. 27; dies. AWG 173 Nr. 57, 180.

Nr. 67 London, Brit. Mus. D 3. Fragmente. Dm: ca. 23 cm (erg.). Dm des Innenbildes: ca. 15 cm (erg.). Typus B. *Taf. 30,1–2*

Darstellung: I, Jüngling in Chlamys mit Petasos und Speer;... v...; A u. B, untere Hälften von vier schwebenden Frauen (Niken?) und einem Mann in Schuhen mit Wadenwicklung⁴⁹.

Überzug: Innenseite, weiß, etwas verfärbt und abgerieben.

Technik: Zeichnung mit verdünntem Glanzton (orange bis braun); die Chlamys ist schwarz, die Falten und der Saum darauf sind mit roter Deckfarbe gemalt; Schattierung mit verdünntem Glanzton am Petasos. Vorzeichnung.

470/460.

Smith, Vas. Brit. Mus. III 389; J. Six, JHS 36, 1910, 324 Taf. XVII; Philippart, Coupes 63 f. Nr. 49 Taf. XXVI b; Mertens, AWG 182 Nr. 72.

Nr. 68 London, Brit. Mus. D 4. FO: Nola. Zusammengesetzt und stark ergänzt; die auf alten Aufnahmen zu sehenden Übermalungen sind jetzt entfernt. Dm: 31,9 cm. Typus B. *Taf. 22,1–2 u. 23,1*

Darstellung und Ornamentik: I, Athena, Anesidora, Hephaistos; ΑΘΕ[Ν]ΑΑ [Α]ΝΕΣΙΔΟΡΑ . ΗΕΦΑΙΣΤΟΣ ; A u. B, Jünglinge mit Pferden, Männer und Frauen; Palmetten als Henkelornamente; unter dem Bildfeld ein Kreuzplattenmäander.

Überzug: Innenseite, fleckig verfärbt und teilweise abgerieben.

Technik: Vierfarbenbemalung mit Glanzton und Deckfarben; Konturzeichnung mit Relief-
linien; verdünnter Glanzton (gelb) wurde zur Zeichnung des Chitons, einiger Körperinnen-
linien, der Falten auf dem Peplos der Anesidora und zur Haargestaltung verwendet, Braunrot
für den Mantel des Hephaistos und den Peplos der Anesidora, dunkles Purpurrot für die
Ägis und den Gürtel der Athena; die Säume sind purpurrot und weiß, die Falten auf dem
Mantel des Hephaistos braun (Deckfarbe), die Muster auf Peplos und Ägis weiß; die Dia-
deme und der Hammer des Hephaistos sind plastisch gegeben.

Um 470.

ARV 869,55: Tarquiniamaler.

Smith, Vas. Brit. Mus. III 389 f.; Philippart, Coupes 41 ff. Nr. 28 Taf. XIX, XX; Walter, Göt-
ter Abb. 16; Mertens, AWG 174 Nr. 61, 181 Taf. XXXII,3; LIMC I Taf. 642 Nr. 1 s.v. Anesi-
dora.

Nr. 69 London, Brit. Mus. D 5. Aus Athen. Zusammengesetzt und geringfügig ergänzt. Dm:
13,7 cm. Schale mit Knopfhenkel.

Darstellung: nur I, Polyidos und Glaukos; [ΞΟΤΑ]ΔΕΣ . ΠΟΛΥΙΔΟΣ . [Λ]ΛΑΥΚΟΣ .

Überzug: Innenseite, weiß mit gelben Flecken.

Technik: Vierfarbenbemalung mit Glanzton und Deckfarben; Zeichnung mit verdünntem
Glanzton (goldgelb bis orangebraun); die Himatien sind hellbraun und rotbraun; verdünnter
Glanzton wurde ferner zur Schraffierung der Innenseite des Tumulus und neben weißer
Deckfarbe zur Zeichnung der Falten und Säume verwendet; die Kieselsteine sind plastisch in
Weiß gegeben und teils mit verdünntem Glanzton, teils mit brauner Deckfarbe bemalt; „In-
tentional Red“ findet sich an der Fußunterseite und am äußeren Rand der Oberseite.

Um 460.

ARV 763,2: Sotadesmaler.

Smith, Vas. Brit. Mus. III 391; Philippart, Coupes 85 Nr. 65; Mertens, Cups 104 f. Abb. 26;
dies. AWG 172 Nr. 35, 175 f.; Robertson, Greek Art 265 f. Abb. 90a; Storia e civiltà dei
Greci/4, La Grecia nell'età di Pericle, Le arti figurative (1979) Taf. II (farb.).

Taf. 32,1 Nr. 70 London, Brit. Mus. D 6. Aus Athen. Fragmentiert. Dm: 13,7 cm. Dm des Innenbil-
des: 9,2 cm. Schale mit Knopfhenkel.

Darstellung: nur I, Äpfel pflückende Mädchen; [ΞΟΤΑ]ΔΕΣ ΕΠΟΙΕΣΕΝ . ΜΕΥΣΙΑΡΟ

Überzug: Innenseite, fleckig orangegelb.

Technik: Umrißzeichnung mit verdünntem Glanzton (orangebraun bis goldgelb); die Äpfel
sind plastisch in Weiß gegeben; die Außenseite der Schale ist mit „Intentional Red“ ver-
ziert.

Um 460.

ARV 763,1: Sotadesmaler.

Smith, Vas. Brit. Mus. III 391 f.; Philippart, Coupes 85 Nr. 63; F. Brommer, JdI 57, 1942,
112; B. Neutsch, RM 60/61, 1953/54, 73 Taf. 21,1; Ch/M/V, Grèce Classique Abb. 294
(farb. Detail); Robertson, Greek Art 264 Abb. 90 b (Detail); Mertens, AWG 172 Nr. 34,
175 f. Taf. XXX,2.

Taf. 32,2 Nr. 71 London, Brit. Mus. D 7. Aus Athen. Fragmentiert. Dm: 13,3 cm (erg.). Dm des Innen-
bildes: 11 cm. Niedrige Schalenform (Knopfhenkel ergänzt).

Darstellung: nur I, Mann mit Fellmütze und Chlamys, Keule und Stein flieht vor einer
Schlange, links zu Boden stürzende Frau (ungeedeutet).

Überzug: Innenseite, gelblich-fleckig.

Technik: Umrißzeichnung mit verdünntem Glanzton (orangebraun bis goldgelb); der Atem der Schlange ist in dicker weißer Deckfarbe gegeben, darauf sind Reste von hellbrauner Deckfarbe zu erkennen⁵⁰; hellbraun (matt) ist auch die Keule des Mannes; die Außenseite der Schale ist mit „Intentional Red“ verziert.

Um 460.

ARV 763,3: Sotadesmaler.

Smith, Vas. Brit. Mus. III 392; Philippart, Coupes 85 Nr. 64; Robertson, Greek Art 264 f. Abb. 90 c (Detail); Mertens, AWG 172 Nr. 36, 175 f.

Nr. 72 London, Brit. Mus. 88.6–1.611. Fragment.

Darstellung und Ornamentik: I, nur noch ein Stück der Umrahmung des Bildes mit einem rotfigurigen Lorbeerkranz und ein Stück weißen Grundes ohne Bemalung erhalten; A, Mädchen mit Blütenkranz im Haar.

Überzug: Innenseite, weiß.

Technik: Die Früchte am Lorbeerkranz sind leicht erhaben mit dicker weißer Deckfarbe gegeben und mit gelbem Glanzton bemalt.

2. Viertel des 5. Jahrhunderts.

ARV 827,2: Stieglitzmaler.

Mertens, AWG 173 Nr. 48, 178.

Nr. 73 London, Brit. Mus. 88.6–1.758. Fragment.

Darstellung: A, Teil eines Kopfes, nach links gewandt.

Überzug: Außenseite, leicht ockerfarben⁵¹.

Technik: Zeichnung mit Relieflinien und verdünntem Glanzton (braun bis gelborange).

480/470?⁵²

Unpubliziert, erwähnt in Mertens, AWG XV.

Nr. 74 London, Brit. Mus. 1907.12–1.798. FO: Ephesus (Heiligtum). Fragment.

Taf. 23,3

Darstellung: Gestalt in Chiton und Himation neben Omphalos mit Vogel (Adler?).

Überzug: Innenseite, weiß.

Technik: Vierfarbenbemalung mit Glanzton und Deckfarben; Zeichnung mit verdünntem Glanzton (gelb bis hellbraun); das Himation und die Binden über dem Omphalos sind purpurrot, die Himationfalten mit braunem Glanzton gezeichnet; der Vogel ist plastisch gegeben.

2. Viertel des 5. Jahrhunderts.

D.G. Hogarth, Excavations at Ephesus: The Archaic Artemisia (1908) 318 f. Taf. 49,6; Mertens, AWG 183 Nr. 85, 188. XV.

Nr. 75 Milet, Mus. FO: Milet. Fragment.

Darstellung und Ornamentik: I, Frau mit Vogel (Aphrodite?); A, männl. Gestalt, auf Stuhl sitzend; umschriebene Palmette als Henkelornament.

Überzug: Innenseite des Fragments.

Technik: Zeichnung mit Glanzton⁵³; der plastisch gegebene Griff oberhalb der Frau dürfte zu einem Spiegel gehören.

2. Viertel des 5. Jahrhunderts.

G. Kleiner, IM 22, 1972, 79 Nr. 8 Taf. 22,9–10 (Pistoxenosmaler).

Taf. I Nr. 76 München, Antikenslg. 2685 WAF. FO: Vulci. Zusammengesetzt. Dm: 27,5 cm. Dm
u. 25 des Innenbildes: 23,2 cm. Typus B.

Darstellung und Ornamentik: I, Hera; ΗΡΑ; A u. B, Auszug des Triptolemos im Beisein
eleusinischer Heroen; unter jedem Henkel ein Efeublatt.

Überzug: Innenseite, weiß.

Technik: Vierfarbenbemalung mit Glanzton und Deckfarben; Zeichnung mit verdünntem
Glanzton (orange); das Himation ist braunrosa, die Falten darauf sind hellbraun, die Säume
und Zierstreifen purpurrot, die Verzierungen braunrosa; plastisch gegeben sind Teile des
Diadems und des Zepters sowie der Halsschmuck.

470/460.

ARV 837,9: Sabouroffmaler.

Philippart, Coupes 73 ff. Nr. 54 Taf. XXXI; Ch/M/V, Grèce Classique Abb. 269; Walter,
Götter Abb. 139; D. Ohly, Die Antikensammlungen am Königsplatz in München (o. Jahres-
angabe) Taf. 43; Mertens, AWG 173 Nr. 51, 178 f.

Taf. 24 Nr. 77 München, Antikenslg. 2686 WAF. FO: Ägina, Aphaiatempel. Fragmente zu einer
Schale ergänzt⁵⁴. Dm: 32,5 cm. Dm des Innenbildes: 25,5 cm. Typus B.

Darstellung: I, Europa auf dem Stier; I[EV]; A u. B, jeweils ein Eros; h(o pais) ka(los).

Überzug: Innenseite, weiß.

Technik: Vierfarbenbemalung mit Glanzton und Deckfarben; Zeichnung mit verdünntem
Glanzton (gelbbraun); der Stier ist schwarz; das Horn des Stieres, die Gewandnadeln und das
Gehänge an der Halskette der Europa sind mit dicker cremefarbener Deckfarbe gemalt⁵⁵, die
Unterlage für Vergoldung gewesen sein könnte; das Auge ist mit verdünntem Glanzton gelb-
lich getönt; der Peplos ist rotbraun, die Vögel darauf, die Falten und Säume sind ebenso wie
der Armreif und das Haarband purpurrot; die Säume sind weiß verziert.

Um 470.

A. Furtwängler, Das Heiligtum der Aphaia (1906) 498 f. Abb. 406; FR II 283 ff. Taf. 114,1;
A.B. Cook, Zeus I (1914) 526 Anm. 1 Taf. XXXII (farb. Zeichnung, gibt den früheren Er-
haltungszustand wieder); Philippart, Coupes 57 ff. Nr. 45 Taf. XXV; A. Greifenhagen,
Griech. Eroten (1957) 23 f. Abb. 18 (Außenbild); Mertens, AWG 182 Nr. 71, 186.

Taf. 28 Nr. 78 München, Antikenslg. 2687 WAF. FO: Vulci? Fragmentiert, Bemalung der Innen-
u. 29,1–2 seite sehr zerstört. Dm: 35,7 cm (erg.). Typus B.

Darstellung und Ornamentik: I, Demophon und Aithra; A u. B, Hetären im Gespräch mit
ihren Bewerbern; Kreuzplattenmäander unter dem Bildfeld; Palmetten und Blütenranken
als Henkelornamente.

Überzug: Innenseite, größtenteils abgerieben.

Technik: Zeichnung mit Relieflinien, die z.T. über gelben Linien aus verdünntem Glanzton
liegen (Auge); der Krückstock ist schwarz, ebenso der Mantel der Aithra, auf dem die Falten
und der Saum mit roter Deckfarbe angegeben waren⁵⁶; der Chitonsaum, die obere Begren-
zung des Helmbusches und das Mäntelchen des Demophon sind mit einem hellen, stark ver-
dünnten Rot gemalt, das an einigen Stellen in verdünnten Glanzton überzugehen scheint; die
Lanzenspitze und der obere Rand der linken Beinschiene des Demophon sind plastisch ge-
geben.

470/460.

FR II 286 ff. Taf. 114,3; Philippart, Coupes 64 ff. Nr. 51 Taf. XXVII; Brommer, Vasenlisten³ 214; Kron, Phylenheroen 154.271 AK 13; Mertens, AWG 182 Nr. 74, 187; LIMC I 427 Nr. 71 s.v. Aithra I.

Nr. 79 New York, Metr. Mus. 1979.11.15. Zusammengesetzt und etwas ergänzt. Dm: 21,7 cm. Typus C.

Darstellung und Ornamentik: I, opfernde Göttin vor Altar; A u. B, Eos und Tithonos; Inschriftenreste; Palmette mit Blütenranke als Henkelornament.

Überzug: Innenseite, leicht getöntes Weiß.

Technik: Vierfarbenbemalung mit Glanzton und Deckfarben; Zeichnung einschließlich der Himationfalten mit verdünntem Glanzton (orangebraun bis dunkelbraun); das Himation ist rotbraun, der Saum purpurrot und weiß; plastisch gegeben sind: Schmuck, Chitonknöpfe, Haarband sowie Bekrönung und unteres Ende des Zepters. Vorzeichnung.

Um 460.

Villa-Giulia-Maler (v. Bothmer).

J.R. Mertens in Noble Acquisitions (1979–1980) 14 mit Abb.

Nr. 80 Nikosia, Cypr. Mus. V 414. FO: Vouni. Fragmentiert. Dm: 28,9 cm (erg.).

Darstellung: I, Frau mit Kästchen, zwischen Stuhl und Kline stehend; A, Männer und Frauen; B, Männer und Knaben; unter den Henkeln Altäre.

Überzug: Innenseite.

Technik: Vierfarbenbemalung mit Glanzton und Deckfarben; Zeichnung mit verdünntem Glanzton (braun); das Himation ist purpurviolett, die Falten sind in einem dunkleren Ton gegeben⁵⁷, der Saum ist hellbraun und rot oder purpur, die Polster und Kissen braun und purpur; der Klismos, die Ziernägel an Kästchen und Kline und die Armbänder sind plastisch gegeben.

470/460.

ARV 821,1: Stiefelmaler (Boot Painter).

Mertens, AWG 172 Nr. 46,177.

Nr. 81 Oxford, Ashm. Mus. G 544. FO: Naukratis. Fragment.

Taf. 23,4

Darstellung: I, drei Pferdeköpfe; A, Pluton.

Überzug: Innenseite, weiß.

Technik: Zeichnung mit verdünntem Glanzton (goldgelb bis hellbraun); die Zügel sind plastisch gegeben.

470/460.

CVA Oxford (1) Taf. 49,4 u. 14; Philippart, Coupes 61 Nr. 47 Taf. XXVI a; Mertens, AWG 182 Nr. 68, 185.

Nr. 82 Oxford, Ashm. Mus. 1962. 350. FO: Ägina. Fragment.

Darstellung und Ornamentik: I, Hand und Unterarm einer Frau mit Armreifen; A, sitzende Gestalt; umschriebene Palmette als Henkelornament.

Überzug: Innenseite, weiß.

Technik: Zeichnung mit verdünntem Glanzton (orange); die Armreifen sind plastisch gegeben.

2. Viertel des 5. Jahrhunderts.

Stieglitzmaler (v. Bothmer nach Mertens, AWG).

Philippart, Coupes 48 Nr. 31 Taf. XXI b; Beazley, Gnomon 13, 1937, 291; Mertens, AWG 173 Nr. 49, 178.

Nr. 83 Oxford, Ashm. Mus. 1973, 1. Zusammengesetzt und ergänzt. Dm: 24,5 cm. Typus B. Darstellung und Ornamentik: I, Mädchen mit Spendekanne zwischen Altären, Zepter? (Kore?); Inschrift⁵⁸; A u. B, Komasten; Palmette als Henkelornament.

Überzug: Innenseite, leicht gelblich getönt.

Technik: Umrißzeichnung mit Relieflinien, die teilweise über oder neben Linien aus verdünntem Glanzton (orange-gelb) liegen; nur verdünnter Glanzton wurde zur Wiedergabe des Chitonsaums, der Haare, der Musterung der Haube, der Verzierung der Altäre, der Altarflammen und der Inschrift verwendet, rote Deckfarbe neben Relieflinien für die Himationsäume; plastisch gestaltet sind: Kanne, Chitonknöpfe, Schmuck und das Zepter bzw. der Stab; auf der Oberfläche der Kanne sind Reste einer schwarzen Substanz zu beobachten⁵⁹.

Vorzeichnung.

Um 460.

Villa-Giulia-Maler (Vickers).

M. Vickers, JHS 94, 1974, 177 ff. Taf. XVII–XVIII (dazugehörige Fragmente erwähnt im Annual Report of the Ashm. Mus. 1976/77, 18); erwähnt in Mertens, AWG XV.

Taf. 27,1 Nr. 84 Paris, Louvre CA 482. FO: Attika? Zusammengesetzt und etwas ergänzt, Henkel nicht vollständig erhalten; Bemalung beschädigt. Dm: 14,8 cm. Dm des Innenbildes: 11,8 cm. Niedrige Schalenform.

Darstellung: nur I, Mädchen mit Wiegen-Kithara, auf einem Hocker sitzend (Muse?).

Überzug: Innenseite, weiß.

Technik: Vierfarbenbemalung mit Glanzton und Deckfarben; Zeichnung mit verdünntem Glanzton (orangebraun bis hellrot); das Himation war wohl purpurrot und hat Faltenzeichnung mit Glanzton sowie eine weiß verzierte Bordüre und einen Purpurstreifen am Saum; das Diadem, der Schmuck, Teile der Kithara und die Blüten des Kranzes an der Wand sind plastisch in Weiß gegeben.

470/460.

ARV 774,2: Hesiodmaler.

Philippart, Coupes 84 Nr. 62; Mertens, AWG 172 Nr. 42, 177 f.

Taf. 27,2 Nr. 85 Paris, Louvre CA 483. FO: Attika? Zusammengesetzt und geringfügig ergänzt. Dm: 14 cm. Dm des Innenbildes: 8,5 cm. Niedrige Schalenform.

Darstellung: nur I, Muse mit Wiegen-Kithara oder Apollon?

Überzug: Innenseite, größtenteils abgerieben, gelblich verfärbt.

Technik: Vierfarbenbemalung mit Glanzton und Deckfarben; Zeichnung mit verdünntem Glanzton (orangerot); der Peplos hat purpurrote Bordüren mit weißen Verzierungen; purpurrot sind ferner ein Band und die Befestigungspunkte am Saitenhalter der Kithara; weitere Teile der Kithara sowie das Armband und die Blätter oder Blüten des Haarkranzes sind plastisch in Weiß gegeben.

470/460.

ARV 774,3: Hesiodmaler.

Philippart, Coupes 84 Nr. 61; Mertens, AWG 172 Nr. 43, 176 f.

Nr. 86 Prag, Privat. Aus Griechenland. Fragment.

Darstellung: I, nur etwas vom weißen Untergrund erhalten⁶⁰; A, Frau.

Überzug: Innenseite.

ARV 838,21: Sabouroffmaler.

Mertens, AWG 173 Nr. 52, 179.

Nr. 87 Reggio di Calabria, Mus. Naz. 5784. FO: Lokroi. Zwei anpassende Fragmente.

Darstellung und Ornamentik: I, Phaon; ⊕ AON ; A, Palmette und Volute eines Henkelornaments.

Überzug: Innenseite, leicht gelblich getönt.

Technik: Zeichnung mit Relieflinien, die über Linien aus verdünntem Glanzton (gelborange) liegen; die Haarbinde ist plastisch gegeben, weiß bemalt und mit roten Kreuzchen versehen.

2. Viertel des 5. Jahrhunderts.

G. Gullini, ArchCl 2 (1950) 191 ff. Taf. LIII (Penthesileamaler).

Nr. 88 Reggio di Calabria, Mus. Naz. FO: Lokroi. Fragment.

Darstellung: I, Gewandstück und kleiner Rest einer Gestalt; A, Schenkel und Füße einer Frau und eines Mannes.

Überzug: Innenseite.

Technik: Vierfarbenbemalung mit Glanzton und Deckfarben⁶¹.

2. Viertel des 5. Jahrhunderts.

ARV 863 (Mitte): wahrscheinlich Pistoxenosmaler.

Mertens, AWG 173 Nr. 58.

Nr. 89 Ruvo, Mus. Jatta 1539. FO: Ruvo. Zusammengesetzt und übermalt. Dm: 23 cm. Typus B.

Darstellung und Ornamentik: I, Satyr⁶²; A, Frauen und Jüngling; B, Frauen; unter dem einen Henkel ein Efeublatt, unter dem anderen ein Altar.

Überzug: Innenseite, abgerieben.

Technik: Umrißzeichnung mit verdünntem Glanzton (braun bis gelb); der Kantharos ist schwarz; der Thyrsosstab ist gelblich koloriert mit verdünntem Glanzton.

480/470.

ARV 408,33: Briseismaler.

Par 371; Philippart, Coupes 21 Nr. 24 Taf. VIII; Mertens, AWG 164 Nr. 21, 169 Taf. XXVIII,2.

Nr. 90 Samos, Mus. Vathy (verloren?). FO: Samos, Heraion. Fragmente. Dm: 37 cm (wohl mit Henkel). Dm des Bildfeldes: 26 cm.

Darstellung: I, Herakles; [? AΛKI]MA+ [Oς] ; A, Jünglinge in der Palästra.

Überzug: Innenseite.

Technik: Vierfarbenbemalung mit Glanzton und Deckfarben; Zeichnung mit Glanzton⁶³; Chiton und Mäntelchen sind rot; Gürtel und Schwertknauf sind plastisch gegeben.

2. Viertel des 5. Jahrhunderts.

ARV 865,1 (Mitte): nahe Pistoxenosmaler.

Philippart, Coupes 22 f. Nr. 25 Taf. IX; Mertens, AWG 173 Nr. 59, 180 f.

Nr. 91 Tarent, Mus. Naz. FO: Lokroi. Fragmente. Dm: ca. 30 cm (erg.).

Darstellung: I, Satyr und Mänade; [ΕΥΦΡΟΝΙΟΣ ΕΙ] ΟΙΕΣΕΝ [ΑΥΑΥΚ] ΟΝ [ΚΑΛΟ]Σ .
BVB [A+?] ; A, Männer und Frauen; B, Frau.

Überzug: Innenseite.

Technik: Vierfarbenbemalung mit Glanzton und Deckfarben; Zeichnung mit verdünntem Glanzton (orangebraun); der Peplos der Mänade ist purpurviolett, das Fell des Satyrn blau-schwarz (wohl Glanzton)⁶⁴ und hat weiße Flecken; Haarbinden und Schmuck sind plastisch gegeben.

470/460.

ARV 860,3: Pistozenosmaler.

Par 425; Walter, Götter Abb. 345; Istoria, Klassikos (2) 320 (farb. Abb.); Robertson, Greek Art 261 Abb. 89 a; Simon, Vasen Taf. XLI; Mertens, AWG 173 Nr. 55, 179 f.; Storia e civiltà dei Greci/4, La Grecia nell'età di Pericle, Le arti figurative (1979) Taf. 56.

Übergang zur Hochklassik

Nr. 92 Athen, Nat. Mus. Akr. 448. FO: Akropolis. Randfragment.

Darstellung: I, nur zwei Relieflinien zu erkennen; A, Kopf und Oberkörper einer Frau mit Blüte.

Überzug: Innenseite, leicht getöntes Weiß.

Technik: Zeichnung mit Relieflinien.

Um 450.

Langlotz, Akropolisvasen II 40 Nr. 448 Taf. 33; AJA 38, 1934, 435; Philippart, Coupes 56 Nr. 44; Beazley, Gnomon 13, 1937, 291; Mertens, AWG 183 Nr. 87, 188.

Nr. 93 Berlin-Charlottenburg, Staatl. Mus. F 4059 und Athen, Nat. Mus. Akr. 445. FO: Akropolis. Mehrere Fragmente. Dm: ca. 40 cm (erg.).

Darstellung und Ornamentik: I, Symposion (Mann auf Kline, Jüngling mit Leier, Hund und Frau?); Inschriftrest, s. CVA Berlin (3) 11; A, Symposion; Kreuzplattenmäander unterhalb des Bildfeldes, am Fußansatz umschriebene Palmetten.

Überzug: Innenseite, weiß.

Technik: Vierfarbenbemalung mit Glanzton und Deckfarben; Zeichnung mit verdünntem Glanzton (orange bis braun); die Klinendecke ist rotbraun und hat rosabraune Verzierungen⁶⁵; plastisch gegeben sind die Gefäße, der Rahmen der Lyra sowie Nägel und Verzierungen an der Kline.

Um 450⁶⁶.

Langlotz, Akropolisvasen II 40 Nr. 445 Taf. 33. 37; Philippart, Coupes 71 ff. Nr. 53 Taf. XXX; Beazley, Gnomon 13, 1937, 291 f.; CVA Berlin (3) Taf. 107; Mertens, „A white Lekythos in the Getty Museum“, The J. Paul Getty Museum Journal 2, 1975, 35 f. Abb. 10 f.; dies. AWG 182 Nr. 75, 187.

Undatiert

Nr. 94 Athen, Nat. Mus. Akr. 436⁶⁷. FO: Akropolis. Fragment.

Darstellung: I, nur Stück der Tondobegrenzung sichtbar; A, Oberschenkel eines Jünglings und Unterarm eines Knaben.

Überzug: Innenseite.

Langlotz, Akropolisvasen II 39 Nr. 436; Philippart, Coupes 56 Nr. 40; Mertens, AWG 183 Nr. 91.

Nr. 95 Athen, Nat. Mus. Akr. 438. FO: Akropolis. Fragment.

Darstellung und Ornamente: I, Teil eines Schildes mit Rad als Schildzeichen; A, Rest einer Ranke.

Überzug: Innenseite und Bildzone der Außenseite, weiß.

Technik: Zeichnung mit verdünntem Glanzton (gelb); Verwendung von roter Deckfarbe für die Wiedergabe des Schildzeichens und der Ranke auf der Außenseite.

Langlotz, Akropolisvasen II 39 Nr. 438 Taf. 37; Philippart, Coupes 56 Nr. 42; Mertens, AWG 183 Nr. 81.

Nr. 96 Athen, Agora P 22326. FO: Agora. Fragment.

Darstellung und Ornamentik: I, Teil einer Schlange auf orangebraunem Hintergrund (Erdhügel?⁶⁸); A, Palmette (sf. auf Tongrund).

Überzug: Innenseite, weiß.

Technik: Verwendung von verdünntem Glanzton (orangebraun) zur Zeichnung sowie zur Kolorierung einer Fläche, auf der auch rote Farbspuren und runde weiße Flecken (Steine?) zu erkennen sind.

Unpubliziert, erwähnt in Mertens, Cups 96 Anm. 29; dies. AWG XV.

Nr. 97 Brauron, Mus. 76. FO: Brauron. Fragment.

Darstellung: I, Pfote eines Löwenfells.

Überzug: Innenseite, weiß.

Technik: Zeichnung mit verdünntem Glanzton (gelbbraun).

Unpubliziert.

Nr. 98 Paris, Louvre SB 6786, SB 4778 u. SB 4226? FO: Susa. Drei Fragmente.

Darstellung: I, nur ein Stück der Tondobegrenzung erhalten (gelbbrauner Glanzton); A, Teil einer Figur in Chiton und Rest einer Palme zu erkennen.

Überzug: Innenseite, leicht gelblich getönt.

Unpubliziert, erwähnt in Mertens, AWG XV.

Nr. 99 Verschollen, ehem. Slg. Baron Wasberg, dann Rhusopoulos. FO: Ägina? Fragment.

Darstellung: I, Frauenkopf; ... ζ IKH ζ ; A, Rest eines Kriegers, Säule.

Überzug: Innenseite.

Technik: Unbekannt. Innenbild antik?⁶⁹

Philippart, Coupes 47 Nr. 30 Taf. XXI a; Beazley, Gnomon 13, 1937, 291; Mertens, AWG 183 Nr. 88, 188 f.

Nr. 100 Verschollen. FO: Nola.

Darstellung: I, Athena und Herakles; A und B, Taten des Herakles.

Überzug: Innenseite oder -bild.

Technik: Unbekannt.

Unpubliziert; aufgeführt in Philippart, Coupes 86 Nr. 68 und Mertens, AWG 183 Nr. 92 u.a.

Nr. 101 Verschollen. Zeichnung im DAI Rom.

Darstellung: I, Oberschenkel und Rest eines kurzen Chitons; A, Oberschenkel und Rest eines kurzen Chitons mit Laschen eines Panzers(?), Lanze, Reste eines Wagens(?).

Überzug: Innenseite.

Technik: Unbekannt.

A. Greifenhagen, „Zeichnungen nach att. rf. Vasen im DAI Rom“, AA 1977, 232 Nr. 56 Abb. 68.

Anhang

Fragmente, die nicht mehr eindeutig erkennen lassen, ob sie zu Schalen mit weißgrundigem Bildfeld oder weißer Schmuckzone um rotfiguriges Bildfeld gehören:

1. Berlin, Slg. Goethert. Fragment. Darstellung auf der Außenseite: Jüngling. ARV 327, 103: Onesimos. Mertens, AWG 163 Nr. 9.

2. Straßburg, Univ. 837. Fragment. Darstellung auf der Außenseite: Palästraszene. ARV 820 (unten): erinnert an den Telephosmaler. Mertens, AWG 172 Nr. 45.

3. Tübingen, Univ. 1536 a. a (E 26). Fragment. Darstellung auf der Außenseite: Jüngling und Mann. ARV 411,7: Art des Briseismalers. Mertens, AWG 164 Nr. 22.

4. Würzburg, M.-v.-Wagner-Museum H 5237. Fragment. Ohne Darstellung. Erwähnt in Mertens, AWG XV.

Die Schale ist eine der wenigen Gefäßformen, die häufiger weißgrundig verziert wurde. Neben den Lekythen stellen die Schalen dabei die wichtigste Gruppe innerhalb der weißgrundig bemalten Keramik dar. Auf ihnen wurde eine neue weißgrundige Maltechnik, die Vierfarbenbemalung mit Glanzton und Deckfarben, entwickelt⁷⁰. Die in dieser Technik bemalten Schalen gehören zum schönsten, was attische Vasenmalerei im 5. Jahrhundert hervorgebracht hat. Die Qualität ihrer Bemalung ist allgemein sehr groß, größer als auf vielen Lekythen und den allermeisten Alabastra. Sie ist auch dann von äußerster Sorgfalt, wenn es sich nicht um ein ausgesprochenes Meisterwerk wie die Aphrodite-Schale des Pistoxenosmalers (Kat. Nr. 66) handelt. Im Gegensatz zu Lekythen und Alabastra dürften weißgrundige Schalen kaum in Serien oder auf Vorrat bemalt worden sein. Vielmehr spricht einiges dafür, daß sie nur auf speziellen Wunsch bzw. zu besonderem Anlaß gefertigt wurden. So konnten selbst dem Pistoxenos- und dem Sotadesmaler, die beide als die Hauptmaler weißgrundiger Schalen gelten, bis jetzt nur fünf bzw. drei weißgrundige Schalen sicher zugeschrieben werden und das wohl nicht nur aufgrund der Schwierigkeiten, die die Zuschreibung weißgrundiger Bilder mit sich bringen kann⁷¹. Auch gibt es nur wenige weißgrundige Schalenbilder mit gleichem Thema oder ähnlichem Motiv, dafür eine Reihe von Bildern mit ausgefallenen Themen, ungewöhnlichem Motiv sowie mit erkennbarem Bezug zu ihrem Fundort⁷².

Vergleicht man weißgrundig und rotfigurig bemalte Schalen im einzelnen, so kann man folgende Unterschiede im Dekorationssystem und in der Themenwahl feststellen:

1. Weißgrundige Bilder mit Umrißzeichnung, gleichgültig ob mit oder ohne Verwendung von Deckfarben, wurden meist auf die Innenseite der Schalen gesetzt, während die Außenseiten rotfigurig bemalt oder nur mit Glanzton überzogen wurden. Damit liegt der optische Schwerpunkt eindeutig auf der Schaleninnenseite, die zur Hauptansichtsseite wird, was bei rein rotfigurig bemalten Schalen, wenn beide Seiten verziert sind, selten so klar der Fall ist. In dieser Betonung der Innenseite liegt auch der wesentliche Unterschied zu den hier nicht behandelten weißgrundigen Schalen mit schwarzfiguriger Bemalung, bei denen weit häufiger die Außenseiten weißgrundig bemalt sind als die Innenseite⁷³.

2. Weißgrundige Innenbilder nehmen für gewöhnlich einen größeren Teil der Schaleninnenseite ein als rotfigurige, sofern sie nicht überhaupt die ganze Innenseite füllen.

3. Auch wenn das Innenbild kleiner ist als die Innenseite, so bedeckt der weiße Überzug doch fast stets die ganze Innenseite der Schale bis auf einen schwarzen Glanztonstreifen am Rand, der ein bis zwei Zentimeter, aber auch nur wenige Millimeter breit sein kann, d.h. der Überzug ist nicht auf den Bildhintergrund beschränkt.

4. Weißgrundige Innenbilder, die nicht die ganze Innenseite der Schale bedecken, haben keine Mäanderumrahmung, sondern nur eine Glanztonlinie als Bildbegrenzung.

5. Im Gegensatz zu rotfigurigen Schalenbildern überwiegen auf weißgrundigen die Götter- und Heroendarstellungen. Szenen aus dem dionysischen Bereich sind weniger häufig, Symposion- und Komoszenen äußerst selten und eine Palästradarstellung ist bis jetzt auf keinem weißgrundigen Schalenbild nachzuweisen. Am Beispiel des Pistoxenosmalers läßt sich dieser Befund präzisieren. Von den zweiunddreißig Schalen bzw. Schalenfragmenten, die ihm von Beazley zugeschrieben wurden⁷⁴, haben fünf ein weißgrundig bemaltes Innenbild. Von den übrigen siebenundzwanzig rein rotfigurig bemalten Schalen ist in zwanzig Fällen das Innenbild oder wenigstens ein Teil davon erhalten. Die häufigsten Darstellungen auf diesen rotfigurigen Innenbildern sind: Krieger (fünf), Mänaden (vier, einmal mit einem Satyr) und Reiter (drei); dazu kommen zweimal: Jünglinge und je einmal: zwei Musikanten, ein Bogenschütze, ein Speerwerfer, ein alter Mann mit einem Knaben, zwei Barbaren, eine Frau mit Zepter und Kanne am Altar (Göttin?) und einmal Dionysos. Abgesehen von den Darstellungen des Dionysos und der opfernden Frau oder Göttin gibt es auf den rotfigurigen Innenbildern – für die Außenbilder gilt Ähnliches – keine Szenen mit erkennbarem mythologischem oder kultischem Bezug. Dagegen hat der Pistoxenosmaler für die Bemalung seiner fünf weißgrundigen Innenbilder dreimal mythische Begebenheiten, einmal eine Göttin und nur ein einziges Mal ein Thema gewählt, das sich auch auf einem seiner rotfigurig bemalten Innenbilder findet (Satyr und Mänade).

Schalen mit weißgrundiger Bemalung heben sich also von der Masse der rein rotfigurig bemalten Schalen nicht nur durch ihre besondere Maltechnik, sondern auch durch ein verändertes Dekorationssystem und generell anspruchsvollere Bildthemen ab. Obwohl viele dieser Schalen an den Außenseiten rotfigurig bemalt sind, dominiert die weißgrundige Bemalung so sehr im Erscheinungsbild der Schalen, daß es berechtigt ist, von weißgrundigen Schalen zu sprechen. Der weiße Überzug war nicht nur Malgrund, sondern zugleich Schmuck des Gefäßes, der natürlich auf der Innenseite wirkungsvoller zur Geltung kam als auf den Außenseiten und der deshalb auch nicht auf den Bildhintergrund beschränkt bleiben sollte. Da mit der weißen Grundierung der Innenseite die Benutzung der Schalen ausgeschlossen war, konnten auch Mattfarben und Vergoldung zur Verziererung verwendet werden. Kräftigere Farben aber brauchen eine größere Bildfläche und umgekehrt. Es ist immer wieder zu beobachten, daß die Vasenmaler Bildfeldgröße und Mattfarbenauftrag aufeinander abgestimmt haben.

Fast die Hälfte der weißgrundigen Schalen wurde in griechischen Heiligtümern gefunden (Akropolis von Athen, Aphaia-tempel auf Ägina, Heraia von Argos und Samos, Artemisheiligtum in Brauron, Eleusis u.a.). Die genauen Fundorte der übrigen Schalen sind zum größten Teil nicht bekannt, nur wenige kommen sicher aus Gräbern. Dieser Umstand und das Erscheinungsbild vieler Schalen mit ihrem kostbaren Dekorationsstil (Vergoldung!) und ihren feierlichen Götter- und Heroengestalten sprechen dafür, daß weißgrundige Schalen in erster Linie als Weihgeschenke dienten. Das schließt nicht aus, daß einige, und vor allem die etwas einfacher bemalten Schalen darunter, auch profane Geschenke sein konnten, die dann später mit ins Grab gegeben wurden. Es gibt aber keinen Hinweis darauf, daß Schalen als Grabbeigaben weißgrundig bemalt worden wären. Die weite geographische Streuung weißgrundiger Schalen – von Emporion (Kat. Nr. 43) bis Ephesus (Kat. Nr. 74) zeigt, daß die Sitte der Weihung solcher Schalen nicht auf das griechische Mutterland und – wie das Babylon-Fragment (Kat. Nr. 48) belegt – nicht auf die griechischen Gottheiten beschränkt war.

Die weißgrundig bemalten Schalen aus der Zeit der Spätarchaik lassen sich nach der auf ihnen zu beobachtenden Maltechnik in zwei Gruppen einteilen:

1. Schalen, deren Bilder allein mit den Mitteln der rotfigurigen Maltechnik, also mit Glanzton in unterschiedlicher Verdünnung und Relieflinien ausgeführt sind.

Dabei handelt es sich im wesentlichen um eine reine Umrißzeichnung, auch wenn einzelne der mit Relieflinien umrissenen Flächen mit verdünntem Glanzton gelblich oder bräunlich koloriert wurden, da auch in diesen Fällen die Dominanz der Linie vor der nur schwach getönten Fläche gewahrt bleibt. Der Farbeffekt dieser Bilder beruht allein auf dem Kontrast von weißem Untergrund zu schwarzer bis gelbbrauner oder orangefarbener Zeichnung. Die für die rotfigurige Vasenmalerei typische Zweifarbigkeit bleibt somit erhalten. Die zur Zeichnung der Konturen allgemein verwendete Relieflinie hebt sich dabei vom weißen Grund stärker ab als vom Tongrund der rotfigurigen Vasen und verleiht den weißgrundigen Bildern eine graphische Härte, die auch durch die gelblich-bräunlich kolorierten Flächen kaum gemildert wird. Die Figuren dieser Bilder wirken deshalb allgemein weniger plastisch und lebendig als auf rotfigurig bemalten Gefäßen⁷⁵.

Zu dieser ersten Gruppe weißgrundiger Schalen der Spätarchaik gehören alle Stücke, die um 500 zu datieren sind, sowie aus dem ersten Viertel des 5. Jahrhunderts jene Schalen, die von bzw. aus dem Umkreis des Brygosmalers stammen.

2. Schalen, deren Bilder eine Kombination von Umrißzeichnung mit Glanzton und farbigen Flächen aus Deckfarben zeigen, die sogenannte Vierfarbenbemalung. Dabei wurde in der Regel auf die Relieflinie zur Konturzeichnung verzichtet, und die farbigen Flächen wurden nicht durch Konturlinien vom weißen Untergrund abgegrenzt. Linien und Formen wirken dadurch weicher und flüssiger, eine starke Kontrastwirkung ist zugunsten einer harmonischeren Verbindung von Untergrund und Bemalung vermieden. Es wurde jedoch in der Spätarchaik im allgemeinen noch nicht jener stark verdünnte, goldgelb oder gelborange schimmernde Glanzton zur Zeichnung der Konturen benutzt, der auf vielen der frühklassischen Schalen zu finden ist. Bescheidene malerische Effekte wurden durch die Verwendung von roter, rosabrauner oder weißer Deckfarbe für die Gestaltung der Faltenzüge und Säume auf den farbig gegebenen Gewandstücken erzielt. Ein weiteres Merkmal dieser weißgrundigen Schalen sind in Ton oder mit einer Art dicker weißer Deckfarbe aufgehöhte Details, eine Technik, die vorzugsweise zur Darstellung von Metallgegenständen (Gefäßen, Schmuck und Waffen) und von Früchten angewandt wurde. Diese plastischen Zusätze waren wohl häufig,

aber nicht immer vergoldet, wie das Beispiel einer plastisch gestalteten und rot bemalten Weintraube auf der Akropolischerbe 441 (Kat. Nr. 9) beweist. Die Vierfarbenbemalung mit Glanzton und Deckfarben taucht auf Schalen des ersten Jahrhundertviertels auf, deren Bilder eine stilistische Verwandtschaft zu Schalenbildern des Onesimos erkennen lassen, und sie dürfte mit größter Wahrscheinlichkeit in der Schalenwerkstatt des Euphronios entstanden sein⁷⁶.

Zwei Schalen aus dem Beginn des 5. Jahrhunderts markieren den Weg zur Entstehung der neuen Technik: die Schale London D 1 (Kat. Nr. 21) mit der Verwendung von weißer und etwas roter Deckfarbe für die Wiedergabe von Falten und Gewandmuster auf einem mit schwarzem Glanzton flächig gemalten Himation und die Schale Akr. 433 (Kat. Nr. 5), auf der die mit Relieflinien gezeichneten Chitone mit weißer Deckfarbe übermalt sind.

Einen Sonderfall stellt die Schale der Bareiss-Sammlung (Kat. Nr. 23) mit ihrer Verbindung von Umrißzeichnung und schwarzfiguriger Bemalung („semi-outline“) dar. Auch dies war wohl der Versuch eines Malers, die Unzulänglichkeiten der reinen Umrißzeichnung auf weißem Grund zu überwinden und die dekorative und optische Wirkung weißgrundiger Bilder zu steigern.

Überblickt man die spätarchaischen Schalen mit weißgrundiger Bemalung, so stellt man fest, daß sie häufiger nur ein Innenbild haben als weißgrundig bemalte Schalen des Strengen Stils und der Frühklassik, wo dies fast nur noch für die kleinen Schalen aus der Sotades-Werkstatt zutrifft, deren Außenseiten ohnedies nur wenig Fläche für Bilder geboten hätten⁷⁷. Das heißt wiederum, daß die Beschränkung auf ein Innenbild nicht mit der Anwendung oder Entwicklung der Vierfarbenbemalung zusammenhängt, wie man vermuten könnte, sondern mit einer in der Spätarchaik allgemein häufiger geübten Praxis. Dies schließt nicht aus, daß in Einzelfällen eine bewußte Konzentration angestrebt war. Andererseits haben von den spätarchaischen Schalen noch relativ viele weißgrundig bemalte Außenseiten, einige davon bei rotfigurigem Innenbild⁷⁸. Hier ist eine Abhängigkeit von der Dekorationsweise weißgrundiger Schalen mit schwarzfiguriger Bemalung spürbar. Überhaupt zeigen die weißgrundigen Schalen der Spätarchaik in bezug auf Dekorationssystem und angewandte Maltechnik ein recht vielfältiges Bild, in dem erkennbar wird, daß sich die weißgrundige Schalenbemalung noch in einem Stadium der Entwicklung und des Experimentierens befand, wobei der Vierfarbenbemalung, wie die Besprechung der frühklassischen Schalen ergeben wird, die Zukunft gehörte.

Da viele der weißgrundigen Schalen bei Ausgrabungen griechischer Heiligtümer zu Tage kamen und nur wenige in etruskischen Kammergräbern, sind sie häufig so fragmentarisch erhalten, daß die Zuordnung zu einer bestimmten Töpferwerkstatt nicht möglich ist. Auch hat ihre Oberfläche infolge der geringen Haltbarkeit weißgrundiger Bemalung oft stark gelitten. Da ferner die mögliche Veränderung des Zeichenstils durch die andersartige Technik und durch die besondere Sorgfalt, mit der weißgrundige Schalenbilder verziert wurden, in Betracht zu ziehen ist, ist eine Malerbestimmung in vielen Fällen problematisch. Trotzdem läßt sich feststellen, daß ein großer Teil der weißgrundigen Schalen bzw. Fragmente der Spätarchaik und des Strengen Stils in irgendeiner Form, sei es durch den Stil der Zeichnung, die Form der Schale oder die Reste einer Signatur auf den Maler oder Töpfer Euphronios oder den Einfluß seiner Kunst weist.

Hier wären zunächst zwei Werke zu nennen, die beide um 500 entstanden sein dürften: eine schon lange bekannte Schale in Gotha (Kat. Nr. 20) und jene bereits erwähnte, erst kürzlich von Joan R. Mertens publizierte Schale der Bareiss-Sammlung (Kat. Nr. 23). Bei ersterer hat Beazley bei der Aufnahme in ARV zwar auf den im Stil erkennbaren Einfluß des Euphro-

Taf. 16,1–2

Taf. 14 u. 15

nios – neben dem des Sosiasmalers – hingewiesen, sie ihm aber im Gegensatz zu einigen anderen Archäologen nicht zugeschrieben⁷⁹. Die Schale war lange übermalt, und auch heute nach der Reinigung fehlt eine gute Publikation⁸⁰. Nach den Photographien, die mir freundlicherweise vom Museum in Gotha zur Verfügung gestellt wurden, scheint mir jedoch eine

Taf. 14 Zuschreibung, zumindest der rotfigurigen Innenseite, an Euphronios denkbar. Die großen bewimperten Augen mit dem eckigen Innenwinkel, die Ohren mit den übergroßen fleischigen Ohrläppchen, die Buckellöckchen, die massigen Glieder und etwas gedrunghenen Proportionen sprechen für Euphronios als Maler. Der weiß aufgemalte, nach oben springende Hund findet im Motiv eine Parallele in dem Wiesel auf einem dem Euphronios zugeschriebenen Pelikenfragment in der Villa Giulia⁸¹. Zweifelhafter scheint mir dagegen die Möglichkeit

Taf. 15 einer Zuschreibung der weißgrundigen Außenseiten an Euphronios trotz der geradezu verblüffenden Ähnlichkeiten in den Haltungsmotiven mit Figuren auf dem Leningrader Psykter⁸² und den Münchner Kelchkrafterfragmenten⁸³ dieses Malers. Doch im Vergleich mit den sich so lässig und selbstverständlich bewegenden Hetären auf dem Leningrader Psykter ist die Ausführung derselben Haltungsmotive auf der Gothaer Schale deutlich ungeschickter und unharmonischer. Die beiden Symposiasten wirken hölzern und verharren etwas unentschieden zwischen Liegen und Sitzen, so als schwebten sie über ihren Kissen. Daß die Ursache für diese unterschiedliche Ausführung in der veränderten Technik liegen könnte, halte ich für wenig wahrscheinlich, eher scheinen mir die Außenseiten das Werk eines Schülers zu sein, dem es nicht ganz gelang, seinen Meister zu kopieren⁸⁴. Ohne das Original gesehen zu haben, verbietet sich allerdings eine eindeutige Wertung und Zuschreibung der Gothaer Schale.

Auch die Schale der Bareiss-Sammlung steht Euphronios sicherlich nahe. Die Qualität, vor allem der feinen Ritzzeichnung, die ausgewogene Komposition, die geschickte Ausnutzung aller Möglichkeiten, die die Glanztonmaterie zu Farbabstufungen bot, und die Idee, zwei unterschiedliche Maltechniken nicht nur als dekorative Spielerei miteinander zu verbinden, sondern sie gleichzeitig sinnvoll zur Charakterisierung der dargestellten Figuren einzusetzen, deuten auf einen der Großen unter den Vasenmalern des Kerameikos. Auch die Beobachtung von Joan R. Mertens, daß die Art der feinen, nicht sehr tief gehenden und lebendig wirkenden Ritzlinien sich von den üblichen Ritzungen auf schwarzfigurig bemalten Gefäßen unterscheiden und auf einen rotfigurig arbeitenden Künstler weisen, dürfte zutreffen⁸⁵. Für eine sichere Zuschreibung an Euphronios bieten sich meines Erachtens jedoch infolge des fragmentarischen Erhaltungszustandes und der andersartigen Technik zu geringe Vergleichsmöglichkeiten, die über allgemeine Stilmerkmale der „Pioneers“ und der von ihnen beeinflussten Maler hinausgehen und die eindeutige Handschrift des Euphronios belegen⁸⁶.

Die Schale hat nur ein weißgrundiges Innenbild, die Außenseiten sind bildlos und mit schwarzem Glanzton überzogen. Gleiches gilt für zwei weißgrundige, in Fragmenten erhaltene Schalen in Eleusis (Kat. Nr. 17 u. 18). Sie stammen beide von der Hand ein und desselben Malers, den Beazley nach diesen Stücken Eleusismaler genannt hat, und zeigen Athena im Gigantenkampf sowie einen Triton. Eine vermutlich zu „Leagros kalos“ zu ergänzende Inschrift auf Eleusis 619 (Kat. Nr. 18) stützt die nach stilistischen Kriterien erfolgte Datierung um 500. Die Bilder beider Schalen sind in Umrißzeichnung mit Relieflinien und unter Verwendung von verdünntem Glanzton, ähnlich der Wiedergabe des Dionysos auf der Bareiss-Schale, ausgeführt. Vergleicht man etwa den Tritonkopf auf Eleusis 618 (Kat. Nr. 17) mit dem Kopf des Thanatos auf dem New Yorker Sarpedon-Krafter des Euphronios⁸⁷, so werden sowohl der Einfluß des Euphronios auf den Zeichenstil des Eleusismalers

als auch die Unterschiede zwischen beiden Malern erkennbar, die den Eleusismaler als den jüngeren, der archaischen Zeichenweise weniger verhafteten Maler zeigen. In seinen Bildern hat er die Einzelformen zwar weniger kunstvoll, aber auch weniger stark ausgeprägt gezeichnet, d.h. sie haben weniger Eigenleben und ordnen sich dem Gesamtbild stärker unter⁸⁸. Nach Bloesch gehört Eleusis 619 zu einer Gruppe von Sonderformen des Typus C mit einem nur auf der Innenseite leicht abgesetzten Rand⁸⁹. Diese nicht häufige Randgestaltung findet sich auch bei der Bareiss-Schale, bei der fragmentierten weißgrundigen Schale London D 1 aus Naukratis (Kat. Nr. 21) und bei zwei kleinen, wohl zusammengehörenden weißgrundigen Fragmenten von der Akropolis (Kat. Nr. 1). Die Akropolisfragmente und London D 1 haben auch weißgrundig verzierte Außenseiten, und letztere zeigt auf der Innenseite jene schon beschriebene Gewandwiedergabe, bei der auf schwarzem Glanzton Deckfarbe aufgetragen ist. Vor Beazley, der die Londoner Schale sicher zu Recht Duris in dessen früher Schaffensperiode zuschrieb, wurde sie von einigen Archäologen ebenfalls Euphronios zugeordnet⁹⁰. Die Anklänge an den Stil des Euphronios sind hier jedoch weit weniger deutlich als bei der Bareiss-Schale oder den Fragmenten in Eleusis, und die Schale ist später als alles, was vom Maler Euphronios bekannt ist. Die Bilder zeichnen sich aber durch eine für Duris ungewöhnlich klare und kraftvolle Zeichnung und eine sehr feine und detailreiche Gewandwiedergabe aus. Nach Bloesch stammen einige der frühen Duris-Schalen aus der Werkstatt des Euphronios⁹¹. Somit wäre es denkbar, daß auch London D 1 von Duris in der Werkstatt des Euphronios bemalt wurde, womit die an Euphronios erinnernden Züge der Zeichnung eine Erklärung finden könnten⁹².

Taf. 16,1–2

Bei dem Innenbild von London D 1 (Kat. Nr. 21) dürfte es sich – wie allgemein angenommen –, um die Darstellung von Europa auf dem Stier handeln, auch wenn die Komposition aufgrund der wenigen Fragmente nicht leicht vorstellbar ist⁹³. Zwar vertrat Max Wegner in seiner Arbeit über Duris die Ansicht, daß es sich bei den Tierfüßen auf Fragment d eher um die Füße eines Hirsches als eines Stieres handelt⁹⁴, doch dem widerspricht wohl eindeutig die Zeichnung auf Fragment b, die nur Hals und Wamme eines Stieres wiedergeben kann. Die Füße mögen freilich etwas zu schwächling ausgefallen sein, doch gibt es Beispiele in der spätarchaischen Vasenmalerei für ähnlich dünn gezeichnete Beine und Hufe von Rindern⁹⁵. Wie die mit verdünntem Glanzton angegebenen Querfalten an der Wamme des Stieres andeuten⁹⁶, scheint der Stier den Kopf zurückgeworfen zu haben. Da ferner auf Fragment d kein Gewandzipfel zu sehen ist, dürfte Europa auf dem Stier sitzend dargestellt gewesen sein. Europa auf einem in die Knie gesunkenen bzw. sich erhebenden Stier ist allerdings eine in der attischen Vasenmalerei jener Zeit ungewöhnliche Darstellung⁹⁷.

Taf. 16,1

Auf dem Fragment d ist unter den Tierfüßen noch ein kleines Stück einer mit einem Kymation geschmückten Standleiste zu sehen. Solcherart verzierte Standleisten sind bei Schaleninnenbildern selten⁹⁸, finden sich aber auffälligerweise auf vier weiteren weißgrundigen Schalen, die alle noch in die Zeit der Spätarchaik fallen und in ihrer Bemalung dem Stil des Onesimos nahekommen (Kat. Nr. 4. 5. 16. u. 24). Drei dieser Schalen wurden bei der Darlegung der Entwicklung der Vierfarbenbemalung in Kapitel 3 bereits ausführlicher besprochen⁹⁹, so daß hier nur wiederholt sei, daß neben der Standleiste, deren Kymatien allerdings verschieden gebildet sind, bei allen drei Schalen die Beschränkung des Bildschmucks auf die Innenseite, die Verwendung von Deckfarben, die plastisch gestaltete Wiedergabe einzelner Details, die Darstellung mythologischer Themen und nach Angelika Waiblinger auch eine ähnliche Form des Schalenbeckens zu beobachten ist¹⁰⁰. Akr. 432 und Louvre G 109 (Kat. Nr. 4 u. 24) verbindet darüber hinaus der Verzicht auf die Relieflinie zur Konturzeichnung

Taf. 18,1–2

und Ähnlichkeiten in der Körperbildung, der Haar- und Bartwiedergabe. Viele Möglichkeiten des Detailvergleichs und damit einer exakten Zuschreibung bieten sich freilich nicht, da keine der Schalen ganz erhalten ist, aber die Abhängigkeit dieser Schalen von einander ist wohl eindeutig¹⁰¹.

Taf. 18,1–2
16,2 Auf Akr. 432 (Kat. Nr. 4) ist, wie auf der Außenseite der Duris-Schale (Kat. Nr. 21), Herakles mit Apollon im Streit um den delphischen Dreifuß dargestellt, einer der wenigen Fälle, in denen ein Thema zweimal auf weißgrundigen Schalen erhalten ist. Doch abgesehen von einem allerdings auffälligen Detail, daß nämlich Apollon auf beiden Bildern Sandalen trägt, ein für die Apollon-Ikonographie der attischen Vasenmalerei ungewöhnlicher Zug, haben die Bilder wenig Gemeinsames. Gegenüber der konventionellen Darstellungsweise des Duris ist die Komposition auf Akr. 432 mit der Rückenansicht des Herakles und seinem von unten gesehenen linken Fuß ungleich kühner¹⁰². Rückenansichten sind gerade in den Bildern des Onesimos häufig¹⁰³. Er scheint sie besonders geliebt zu haben und hat sie stets mit großer Sorgfalt ausgeführt.

Taf. II Das vierte weißgrundige Schalenbild mit kymationverzierter Standleiste befindet sich auf einer noch nicht lange bekannten Schale aus Delphi (Kat. Nr. 16), die, obwohl gut erhalten, bis jetzt keine befriedigende Zuschreibung erfahren hat. Auch Beazley, der sie noch gesehen hat, konnte sich nicht für einen bestimmten Maler entscheiden¹⁰⁴. Die Schale stellt nicht nur durch ihren guten Erhaltungszustand, sondern auch durch den sich aufdrängenden Zusammenhang zwischen Fundort und Bildinhalt einen spektakulären Fund dar. Leider befand sich die Schale bei ihrer Auffindung nicht mehr im ursprünglichen Grabzusammenhang, so daß die einleuchtende Vermutung, sie sei einem Apollonpriester beigegeben worden, eine Hypothese bleiben muß¹⁰⁵.

Mit der Interpretation des Bildes haben sich sowohl Ioanna Konstantinou als auch Henri Metzger, basierend auf den Forschungen von Eckstein-Wolff, Simon und Himmelmann-Wildschütz zum Sinngehalt opfernder Götter, befaßt¹⁰⁶. Darauf soll hier nicht näher eingegangen werden. Nur zu der von Metzger aufgeworfenen Frage, ob es sich bei dem Bild der Schale nicht einfach um die allgemeine Wiedergabe eines opfernden Apollon handelt und nicht speziell um die Darstellung des delphischen Apollon in seinem Heiligtum, ist zu bemerken, daß weißgrundige Schalen, und das ergibt die Betrachtung der einzelnen Stücke immer wieder, kaum auf Vorrat gefertigte Ladenhüter waren, sondern Auftragswerke. Für den antiken Betrachter aber mag der Vogel zur näheren Bezeichnung des Ortes genügt haben¹⁰⁷.

Für Bloesch ist die Schale nach ihrer Form noch vor 480 entstanden¹⁰⁸. Konstantinou datiert sie ans Ende des 1. Viertels des 5. Jahrhunderts, also kurz vor 475¹⁰⁹, und Joan R. Mertens hält in ihrem Aufsatz über weißgrundige Schalen auch diese Datierung noch für zu früh¹¹⁰. Während sie im gleichen Aufsatz aber vor allem die stilistische Verwandtschaft zu den Bildern des Pistoxenosmalers hervorhebt¹¹¹, stellt sie in ihrem Buch „Attic White-ground“, ähnlich wie Angelika Waiblinger, die stilistischen und motivischen Parallelen zu den Bildern der Akropolisfragmente aus dem Onesimos-Umkreis heraus¹¹². Konstantinou wiederum sieht eine Verwandtschaft zum Stil des Berliner Malers¹¹³, und in der Tat sind für Kopf und Profil des Apollon die nächsten Parallelen wohl im Werk des Berliner Malers zu finden¹¹⁴. Doch sind auch die Unterschiede nicht zu übersehen, abgesehen von der allgemeinen Problematik der Zuschreibung einer weißgrundig bemalten Schale an den Berliner Maler. Die Beschränkung auf ein Innenbild, die im Vergleich zu den Schalen des Pistoxenosmalers geringe Größe, die noch ganz spätarchaisch wirkende Kopf- und Profilzeichnung, ohne das für den Pistoxenosmaler so typische schwere Kinn, das trotz eines Oberlidstriches altertüm-

liche Auge lassen eine Datierung nach 480 und eine Verbindung mit dem Pistoxenosmaler kaum zu. Das in gleicher Weise stilisierte Muster auf dem Schildkrötenpanzer der Lyra wie beim Schweriner Skyphos des Pistoxenosmalers fällt demgegenüber nicht ins Gewicht¹¹⁵. Die Ausführung des Himations läßt einige Sorgfalt vermissen. Sie zeigt nicht die für Schalen aus der Euphronios-Werkstatt charakteristische Falten- und Saumzeichnung mit Deckfarben. Doch hat sich der Maler, wie die mit einem Kymation verzierte Standleiste, die Verwendung von orangebraunem Glanzton zur Konturzeichnung und einige in Weiß aufgehöhte Details des Bildes zeigen, von den Schalen aus dem Euphronios/Onesimos-Umkreis inspirieren lassen und war wohl in derselben Werkstatt vielleicht als primär rotfigurig arbeitender Maler tätig.

Fragmente von vier weiteren weißgrundigen Schalen der Spätarchaik wurden in der Vasenforschung mit Onesimos in Verbindung gebracht. Drei davon zeigen die Anwendung der neuen Technik auf weißem Grund (Kat. Nr. 6, 7 u. 9). Für die vierte, nur in einem einzigen Fragment erhaltene Schale (Kat. Nr. 12) muß die Frage nach der Technik offen bleiben, da auf dem Fragment nur Teile des Kopfes, des nackten Körpers und eines Flügels eines Eros zu sehen sind und diese Bildteile auf Schalen stets nur in Umriß gegeben bzw. im Falle der Flügel mit Glanzton getönt wurden.

Die Außenseiten der Schale waren rotfigurig bemalt, so auch bei Akr. 434 (Kat. Nr. 6), dem ohne Zweifel interessantesten Stück der ganzen Gruppe. Denn zum einen dürfte es mit einiger Wahrscheinlichkeit vom Töpfer Euphronios signiert gewesen sein und damit einen direkten Beleg für die Herstellung weißgrundiger Schalen mit Vierfarbenbemalung in dessen Werkstatt im ersten Viertel des 5. Jahrhunderts liefern, und zum anderen lassen die Bilder einen konkreten Anlaß für die Anfertigung und Weihung der Schale vermuten. Athena, die als Einzelfigur das Innenbild füllt, ist – so viel läßt sich trotz Fehlens des Kopfes, der Schulterpartie und der Füße erkennen – ganz als repräsentatives Götterbild gegeben. Die kriegerischen Züge der Göttin sind zugunsten einer majestätischen und würdevollen Erscheinung zurückgedrängt. Bewirkt wird dies durch die ruhige, fast statuarisch zu nennende Haltung der Göttin, ihre ungewöhnlich reichen Gewänder, ihren prunkvollen Schmuck und die Phiale in ihrer rechten Hand¹¹⁶. Ob sie letztere als Opfernde, Opfer empfangende oder nur als Symbol ihrer Göttlichkeit hält, ist der Darstellung allein nicht zu entnehmen und vermutlich hier auch kaum so scharf zu trennen¹¹⁷. Wahrscheinlich muß die Athena im Innenbild im Zusammenhang mit den Bildern der beiden Außenseiten gesehen werden. Auch auf ihnen ist nur jeweils eine Figur dargestellt, ein Mann, der ein Trankopfer darbringt, nach den Beischriften dem Zeus Soter bzw. dem Agathos Daimon¹¹⁸. Solche Spenden waren nach antiken Quellen beim Mahl üblich¹¹⁹. Doch die Lanze in der Hand des bärtigen Mannes auf dem Fragment der Seite A und seine aufrechte Haltung, die ebenso wie das Fehlen eines Kissens oder eines Klinenendes zeigt, daß er nicht beim Mahl liegend, sondern sitzend dargestellt ist, deuten darauf hin, daß es sich nicht um die Wiedergabe einer gewöhnlichen Symposionspende, sondern um ein feierliches Opfer handelt bzw. um Götter oder Heroen, die hier spenden¹²⁰. Von der Figur auf Seite B sind leider nur noch Unterarm und Hand mit einem Kantharos der Form D erhalten, dieser könnte auf Athenas Schützling Herakles weisen¹²¹. Wenn diese Annahme richtig ist, könnte mit der Gestalt auf Seite A möglicherweise Telamon, der Gefährte des Herakles gemeint sein, der diesem u.a. auf seinem Zug nach Troja und im Kampf gegen die Amazonen beistand¹²². Damit könnten diese Bilder dann ein Opfermahl der beiden Heroen für oder mit ihrer Schutzgottheit Athena nach bestandenen Kampf beinhalten. Da Telamon ferner als der mythische Ahnherr des Miltiades, des Siegers von Marathon galt¹²³,

Taf. 17,1–2

Taf. 17,1

Taf. 17,2

und die Schale nach stilistischen Kriterien in die Zeit um 490 zu datieren ist, also in die Zeit der größten Machtfülle und Popularität des Miltiades, könnten diese Zusammenhänge möglicherweise Licht auf den Anlaß und den Spender dieser Votivgabe werfen, die schon durch ihre ungewöhnliche Bemalung aus dem Rahmen des Konventionellen fällt¹²⁴. Freilich muß dies aufgrund der nur fragmentarisch erhaltenen Bild- und Inschriftenreste hypothetisch bleiben¹²⁵.

Während sich für die beiden zuletzt besprochenen Schalen mit einiger Sicherheit sagen läßt, daß sie aus dem Euphronios/Onesimos-Umkreis stammen, kann dies für die beiden folgenden Fragmente (Kat. Nr. 9 u. 7) nicht in gleicher Weise gelten. Das Fragment Akr. 441 (Kat. Nr. 9) gehörte zu einer Schale, die auf beiden Seiten weißgrundig verziert war, mit dem seltenen Fall, daß die Vierfarbenbemalung mit plastischen Zusätzen auf einer Außenseite angewandt wurde. Auf der Innenseite sind noch zwei Buchstaben zu lesen (PO), die sowohl Teil einer Euphronios-Signatur als auch einer Kalos-Inschrift sein können¹²⁶. Von der Bemalung der Außenseite ist soviel vorhanden, daß Maltechnik und Sujet erkennbar sind, aber zu wenig, um eine Malerbestimmung wagen zu können. Beazley sah eine Verwandtschaft zum Stil des Onesimos für gegeben und erwähnte das Fragment deshalb am Ende seiner Onesimos-Gruppe. Dagegen hat er das Fragment Akr. 435 (Kat. Nr. 7), das von Talcott und Waiblinger mit Onesimos bzw. Euphronios in Zusammenhang gebracht wurde, nicht in ARV aufgenommen¹²⁷. Auf seiner Innenseite ist der Rest eines Kriegers mit gezücktem Schwert in Vierfarbenbemalung und mit der gleichen dunklen Konturzeichnung ohne Reliefbildung zu sehen wie auf Akr. 432 und 434¹²⁸. Da es sich bei dem Fragment um ein Mittelstück mit dem Ansatz des Fußes handelt, ist nicht mehr zu entscheiden, wie die Außenseite verziert war.

Die Randschale P 43 von der Agora (Kat. Nr. 10) gehört zu jenen Schalen, die nur ein Innenbild haben. Auf dem weißen Grund ist ein leierspielender Jüngling mit seinem Häschen dargestellt. Die Konturzeichnung mit dunklem Glanzton ohne Relieflinie und die Verwendung von Deckfarbe für das Himation des Jünglings verbinden die Schale mit den zuvor besprochenen Werken aus dem Euphronios/Onesimos-Umkreis. Allerdings sind die Himationfalten nicht mit Deckfarbe, sondern mit Glanzton gezeichnet, und plastische Zusätze fehlen. Beazley hat die Schale keinem bestimmten Maler zugeschrieben. Lucy Talcott hat auf Ähnlichkeiten in Werken des Pistoxenos- und des Pentesileamalers hingewiesen, ohne sie aber einem der beiden Maler – etwa als Frühwerk – zuzuweisen¹²⁹. Hans Diepolder hielt sie zwar zunächst für ein Werk des jungen Pentesileamalers¹³⁰, nahm diese Zuschreibung aber später wieder zurück. Jüngst versuchte Joan R. Mertens, die Schale Duris zuzuschreiben¹³¹, ohne damit jedoch überzeugen zu können. Erstens lassen sich die von Mertens aufgeführten Übereinstimmungen der Detailzeichnung größtenteils auch in den Bildern anderer Maler der gleichen Zeit entdecken, sind also mehr Zeitstil als individuelle Handschrift des Malers, und zweitens bleiben die Unterschiede immer noch beträchtlich, gerade wenn man die Zuschreibung dreier weißgrundiger Lekythen in Cleveland, Palermo und Schweizer Privatbesitz an Duris akzeptiert, deren Bilder in Umrißzeichnung mit Relieflinien ausgeführt sind und die – wie die Schale London D 1 (Kat. Nr. 21) – kaum Vergleichsmöglichkeiten mit der Agora-Schale bieten. Dies bezieht sich sowohl auf die Maltechnik als auch auf den Stil. Die zeitliche Differenz zwischen den weißgrundigen Lekythen und der Schale London D 1 einerseits und der Agora-Schale andererseits könnte zwar die Veränderung der Maltechnik, nicht aber die erhebliche stilistische Divergenz erklären. Zumal die große Zahl der erhaltenen rotfigurigen Werke des Duris, dessen künstlerische Entwicklung gut erkennen läßt¹³².

Da die Schalenform nach Bloesch „ziemlich weit außerhalb des großen Entwicklungsstromes“ steht¹³³, hilft sie bei der Suche nach dem Maler ebensowenig wie die auf keinem weiteren Gefäß zu findende Kalos-Inschrift. Bei der Schwierigkeit, die diese Schale einer Zuordnung an eine bekannte Malerpersönlichkeit bereitet, möchte man den von Talcott geäußerten Gedanken aufgreifen, daß es sich hier um einen jungen Maler aus der Werkstatt des Euphronios gehandelt hat, der den Perserkrieg von 480/79 nicht überlebt hat¹³⁴, zumal sich in der Zeichnung des Kopfes bereits der Strenge Stil ankündigt. Ein kleines Randfragment von der Akropolis (Kat. Nr. 2) gehörte nach Talcott zu einer Schale von ähnlicher Form wie Agora P 43¹³⁵. Da jedoch von der Zeichnung nur der obere Teil eines Helmbüsches erhalten ist, können weder zur Maltechnik noch zum Maler irgendwelche Überlegungen angestellt werden.

Agora P 10411 (Kat. Nr. 11) ist ebenfalls nur ein kleines Fragment. Auf seiner weißgrundigen Innenseite fällt ein purpurfarbener Himationzipfel mit weißer Falten- und Saumzeichnung über einen rechteckigen Block, wie er auf archaischen Vasenbildern häufig Göttern und Heroen als Sitz dient¹³⁶. Der Block ist mit schrägen Strichen versehen, die ebenso wie die Konturen des Blockes Relieflinien sind. Die Verwendung von Relieflinien bei Vierfarb Bemalung ist in der Spätarchaik ungewöhnlich und erst ab der Frühklassik häufiger anzutreffen. Der steif abstehende und spitz zulaufende Himationzipfel, die noch recht eckige Saumzeichnung und der rechteckige Sitzblock scheinen mir jedoch für eine Datierung dieses Fragments in die Spätarchaik zu sprechen.

An das Ende der Spätarchaik ist vielleicht – unabhängig von der nicht gesicherten Ergänzung des Kalosnamens zu Epidromos – auch noch ein Fragment in Brauron (Kat. Nr. 14) mit Vierfarb Bemalung zu datieren, das möglicherweise zu einer Schale von niedriger Form mit dem Bild einer opfernden Nike gehörte.

Gleichzeitig mit den ersten Schalen mit Vierfarb Bemalung entstanden auch eine Reihe weißgrundig bemalter Schalen, bei denen die Umrißzeichnung mit Relieflinien und verdünntem Glanzton beibehalten und auf Deckfarben verzichtet wurde. Die bedeutendste und einzig vollständig erhaltene Schale dieser Gruppe stammt aus der Werkstatt des Töpfers Brygos und ist dem Brygosmaler zugeschrieben (Kat. Nr. 22)¹³⁷. Eine weitere Schale des gleichen Malers hat zwar eine gut erhaltene weiß grundierte Innenseite, aber ohne Spuren irgendeiner Bemalung darauf, und dürfte wohl unverziert geblieben sein (Kat. Nr. 29)¹³⁸. Daneben gibt es noch eine Reihe von Fragmenten, die mehr oder weniger deutlich den Einfluß der Brygos-Werkstatt erkennen lassen.

Auf der Münchner Schale des Brygosmalers (Kat. Nr. 22) nimmt das Innenbild mit der thyrso-schwingenden Mänade im Verhältnis zum Schalenbecken weniger Raum ein, als bei weißgrundigen Schalen üblich, und entspricht mehr dem Größenverhältnis bei rotfigurig bemalten Schalen. Doch hat der Brygosmaler nach einer Zone von schwarzem Glanzton um das Bildfeld noch einen breiten weißen Streifen zum Rand hin angefügt. Diese ungewöhnliche Flächenaufteilung stellt sichtlich einen Kompromiß dar zwischen dem Wunsch, möglichst viel dekoratives Weiß auf die Schale zu bringen, und der Einsicht, daß reine Umrißzeichnung nur für kleine Flächen geeignet ist. Eine dem Maler der Pariser Gigantomachie, der zum Kreis um den Brygosmaler zählt, zugeschriebene fragmentierte Schale mit ähnlichem Thema hatte nach Beazley möglicherweise das gleiche Dekorationssystem (Kat. Nr. 26)¹³⁹. Ein weiteres Fragment in der Villa Giulia in Rom könnte zur selben Schale gehören (Kat. Nr. 27). Dem Stil des Brygosmalers recht nahe kommt die feine und schwungvoll-lebendige Zeichnung eines Mädchens in einem heiligen Hain auf einem Fragment in

Taf. 18,3–5

Brauron, die jedoch vor allem in der Profil- und Augenwiedergabe eine andere Hand erkennen läßt. Beazley hat das Bild mit den weißgrundigen Alabastrabildern des Malers von London D 15 verglichen¹⁴⁰, die aber gröber, sorgloser und mit weniger gleichmäßigem Reliefstrich gezeichnet sind. An den Stil des Brygosmalers erinnert ferner die Gewanddarstellung auf einem kleinen Fragment von der Akropolis (Kat. Nr. 8)¹⁴¹, während ein nur auf der Außenseite weißgrundig bemaltes Fragment in Freiburg nach Beazley stilistische Ähnlichkeiten mit den Bildern einer Schale des Töpfers Brygos aufweist, die nicht vom Brygosmaler gemalt wurden (Kat. Nr. 19).

Taf. 19,1–5

Weder zur Gruppe um den Brygosmaler noch eindeutig zur Gruppe um Euphronios und Onesimos sind einige Fragmente weißgrundiger Schalen mit Umrißzeichnung und auffälligem Dekorationssystem aus der Zeit um oder kurz nach 500 zu rechnen. So gehören die Fragmente Cab. Méd. 603 (Kat. Nr. 25), die hier zum ersten Mal in Aufnahmen vorgestellt werden, zu einer Schale mit weißgrundiger Frieszone um ein rotfiguriges Medaillon und bildlosen Außenseiten. Schwierigkeiten bereitet sowohl die Deutung der Bilder als auch ihre Zuschreibung¹⁴². Nach den im Laufschrift dargestellten Figuren in der Frieszone, von denen eine sicherlich ein Messer hält, war wohl eine Verfolgungs- bzw. Kampfszene dargestellt, vielleicht das Herakles/Busiris-Abenteuer¹⁴³. Die Fragmente Akr. 431 a u. b und Agora P 285 (Kat. Nr. 3) sind beidseitig weißgrundig verziert. Die reiche Gewandfältelung erinnert an die großen Prachtschalen der späten Leagroszeit, etwa des Sosiasmalers und des Euphronios¹⁴⁴. Die Zusammengehörigkeit der Fragmente ist umstritten und nur schwer zu entscheiden. Die Verbindung von Akr. 431 a und Agora P 285 wirkt nach der Darstellung der Innenseite überzeugend, bringt aber das Problem mit sich, daß die Außenseiten dann mit zwei übereinanderliegenden Frieszonen bemalt wären, ein in der Schalenbemalung einzigartiger Fall¹⁴⁵.

Taf. 19,6

Ein vielleicht von Myson bemaltes Fragment in Cambridge war nach der weißgrundigen Außenseite und der schwarzen Innenseite, die auf ein kleines Innenbild deutet, in der Art der weißgrundig-schwarzfigurigen Schalen verziert. Dieses Dekorationssystem würde zu dem mehr konservativen Zug, der den Werken des Myson anhaftet, gut passen, andererseits war Myson weder Schalenmaler¹⁴⁶, noch sind von ihm sonst weißgrundige Werke bekannt. Profilinie und Mundpartie des Kriegers sind jedoch sehr typisch für Mysons Zeichenweise, und so muß man die Schale wohl in Zusammenhang mit den frühen Werken Mysons und ihrer Abhängigkeit von Phintias sehen¹⁴⁷.

Das Tübinger Fragment (Kat. Nr. 28) wurde bisher in der Literatur stets als Fragment eines Tellers bezeichnet¹⁴⁸. Wenn es sich dabei jedoch tatsächlich um das Fragment einer Schale von niedriger Form mit Standing handelt, stellt es einen Sonderfall innerhalb der Bemalung weißgrundiger Schalen dar. Parallelen für Sujet und Maltechnik finden sich nicht auf Schalen sondern auf spätarchaischen Alabastra. Beazley hat das Fragment der Gruppe der Negeralabastra zugerechnet. Doch in der vergleichsweise sorgfältigen und detailreichen Ausführung der Zeichnung mit Auftrag von Deckweiß auf schwarzer Glanztonfläche und Verwendung von Relieflinien steht es dem Maler von New York 21.131 näher als der Gruppe der Negeralabastra¹⁴⁹.

Die beiden in der Spätarchaik entwickelten Möglichkeiten weißgrundiger Schalenbemalung blieben in etwas modifizierter Form und mit unterschiedlicher Beliebtheit auch für die Verzierung der weißgrundigen Schalen nach 480 und bis zum gänzlichen Aufhören der weißgrundigen Schalenproduktion bald nach 450 bestimmend. Auch bei reiner Umrißzeichnung,

die in der Frühklassik nicht mehr so häufig auf weißgrundigen Schalen zu finden ist, wurde jetzt oft verdünnter Glanzton für die Konturzeichnung verwendet und der strenge Zweifarbenkontrast gelegentlich durch Hinzufügung von roter Deckfarbe, z.B. für Gewandsäume, und durch plastische Zusätze aufgelockert. Bei Vierfarbenbemalung wurde die Konturzeichnung entweder mit stark verdünntem Glanzton oder mit Relieflinien ausgeführt, wobei letztere manchmal über oder neben Linien aus verdünntem Glanzton liegen¹⁵⁰. Es scheint, daß die Art der Konturzeichnung in der Frühklassik ganz der Entscheidung des einzelnen Malers überlassen und weder mit der übrigen Maltechnik noch mit einer bestimmten Werkstatt verbunden war. Auch ist sie – außer vielleicht innerhalb der Werkabfolge eines bestimmten Malers – kein chronologisches Indiz. Weitgehend unbeeinflusst blieb die Schalenbemalung von der frühklassischen Lekythenbemalung mit ihrer reicheren Farbenskala und ihrer Vorliebe für Deckweiß¹⁵¹.

Für die Zeit des Strengen Stils und der Frühklassik lassen sich zwei Hauptgruppen weißgrundiger Schalen unterscheiden. Die eine umfaßt die großen repräsentativen Schalen des Pistoxenosmalers und verwandter Meister mit Vierfarbenbemalung auf der Innenseite und in der Regel rotfiguriger Bemalung auf den Außenseiten. Der Pistoxenosmaler hat die Vierfarbentechnik in der Werkstatt des Euphronios kennengelernt. Die frühe weißgrundige Schale in Berlin (Kat. Nr. 45) ist ein Beleg für diese Zusammenarbeit. Die später zu datierende Schale London D 2 (Kat. Nr. 66) stammt, wie ein großer Teil seiner rotfigurigen Schalen, von einem anderen Töpfer, für den auch der Penthesileamaler gearbeitet hat und in dessen Werkstatt die Tradition der Vierfarbenbemalung weitergeführt und auf andere Gefäßformen ausgedehnt wurde¹⁵². Dieser Gruppe lassen sich eine Reihe von Schalen mit ähnlichem Dekorationsstil anschließen, bei denen es sich meist um Einzelstücke handelt, für die es im Werk des betreffenden Malers, sofern sie überhaupt zugeschrieben sind, bis jetzt keine Parallelen gibt. Es scheint, daß sich im 2. Viertel des 5. Jahrhunderts weit mehr Maler gelegentlich an weißgrundiger Schalenbemalung mit und ohne Deckfarben versucht haben als in der Spätarchaik, darunter auch Maler wie Hermonax, Panmaler, Villa-Giulia-Maler, die nicht als Schalenspezialisten, sondern mehr als Maler großer Gefäße bekannt sind¹⁵³.

Taf. 20,1–2

Die andere Hauptgruppe enthält die Schalen aus der Sotades-Werkstatt und Stücke, die ihnen nach Form und Dekorationsstil ähnlich sind. Sie verkörpern in ihrer zierlichen und etwas artifiziellen Form, ihrem kleinen Format, ihren nur auf die Innenseite miniaturhaft fein gezeichneten Bildern, der durch das kleine Bildfeld bedingten sparsamen Verwendung von Deckfarben und plastischen Zusätzen und dem genreartigen Zug der Darstellungen eine ganz andere Richtung der attischen Keramik. „Kleinmeisterlich“ hat sie Ernst Pfuhl genannt¹⁵⁴. Einige dieser Schalen sind zusätzlich mit „Intentional Red“ verziert, und die meisten gehören zur Gattung der niedrigen Schalen, die in der Frühklassik beliebt wurden.

Die früheste der dem Pistoxenosmaler zugeschriebenen weißgrundigen Schalen aus der Werkstatt des Euphronios befindet sich in Berlin (Kat. Nr. 45). Im Innenbild betonen die harte Konturzeichnung mit Relieflinien und die altertümliche Wiedergabe des Auges in Vorderansicht mit kreisrunder Pupille und Wimpernumrandung das Feierliche und Statuenhafte der Figuren, das auch nicht durch die Tönung der Pupille und die Untermalung der Wimpern mit verdünntem Glanzton gemildert wird. Gegenüber dem monumentalen Charakter des Innenbildes wirken die rotfigurig gemalten Bilder der Außenseiten „moderner“, lebendiger, sind lockerer, flüssiger gezeichnet. Hier war der Maler frei von dem Zwang, ein großes, repräsentatives Bild zu schaffen, und konnte sein Temperament besser entfalten. Die massigen Köpfe mit dem schweren Kinn und den vollen Lippen sind typisch für die Zeit des Strengen

Taf. 20,1–2

Taf. 20,3
u. 21,1

Stils und finden ihre Entsprechung in Werken der Plastik, wie dem Blondem Kopf von der Akropolis oder dem Kopf des Harmodios, mit denen sie oft verglichen wurden¹⁵⁵. Die Berliner Schale ist wohl eines der frühesten Beispiele für das Lob des schönen Glaukon, dessen Name auch von anderen Malern auf ihre Gefäße gesetzt wurde¹⁵⁶. Auch die beiden fragmentierten Schalen des Pistoxenosmalers von der Akropolis (Kat. Nr. 32) und aus Lokroi (Kat. Nr. 91) trugen möglicherweise den Kalosnamen Glaukon und die Töpfersignatur des Euphronios. Sie sind ebenso aufwendig bemalt – die Akropolis-Schale sogar mit weißgrundigen Außenseiten – und haben im Innenbild die gleiche Gegenüberstellung einer männlichen und weiblichen Gestalt, entstammen aber deutlich einer etwas späteren Schaffensperiode des Malers¹⁵⁷. Die Charakteristika des Strengen Stils sind noch vorhanden, aber die Einzelformen sind organischer zusammengefügt. Durch die Aufgabe der Relieflinie ist die Zeichnung feiner und ihr Verhältnis zum Untergrund harmonischer geworden. Das Auge ist auf der Akropolis-Schale ganz im Profil gegeben und ein Oberlidstrich hinzugefügt. Die Haare der Frauen fallen jetzt in weichen Wellen und Locken über die Schulter in den Nacken. Frauenköpfe und Haartracht wurden mit dem Kopf der Arethusa auf dem Demareteion verglichen und darin ein ungefährender Anhaltspunkt für die Datierung gesehen¹⁵⁸. Kompositionell hat der Pistoxenosmaler auf beiden Schalen die Gestalten enger miteinander verknüpft, trotzdem bleiben sie in ihrem Wesen isoliert und in einer Aura mythischer Verklärung ohne Blickkontakt. Die spannungsvolle Charakterisierung der Personen auf dem Skyphos in Schwerin¹⁵⁹ ist auf den weißgrundigen Schalen des Pistoxenosmalers nicht zu entdecken, war wohl auch nicht beabsichtigt. Dies gilt selbst für die Mänade und ihren Satyr auf der Schale aus Lokroi. Der burleske Zug, der ähnlichen Szenen des Brygos- oder des Penthesileamalers eigen ist, fehlt hier¹⁶⁰. „The atmosphere is smooth“, so beschreibt Martin Robertson in „Greek Painting“ das Bild¹⁶¹. Schönheit der Linienführung, sanfte Farben, Harmonie der Bewegungen, Ruhe und Erhabenheit des Ausdrucks sind Kennzeichen dieser weißgrundigen Bilder, die auch von der Tatsache einer so grauenvollen Tat, wie sie die Tötung des Orpheus ist, unberührt bleiben. Folgerichtig ist das Aphrodite-Bild auf London D 2 (Kat. Nr. 66) unter den weißgrundigen Schalen des Pistoxenosmalers das vollkommenste Werk, weil sich hier Darstellungsprinzipien und Thematik decken. Die meisterhaft ausgewogene Komposition des Rundbildes, die räumliche Wirkung der schwebenden Aphrodite, die Feinheit des Striches und der harmonische Zusammenklang der Farben wurden bereits von so vielen Archäologen gerühmt und beschrieben, daß dem nichts mehr hinzuzufügen ist¹⁶². Sie ist die einzige unter den weißgrundigen Schalen des Pistoxenosmalers, die nur ein Innenbild hat, hier sicher eine ganz bewußt vorgenommene Konzentration.

Die sich in Ancona befindende, unpublizierte Schale des Pistoxenosmalers (Kat. Nr. 31) schließt sich in der Dekorationsweise und der Zweifigurenkomposition des Innenbildes an die Schalen in Berlin, Athen und Tarent (Lokroi) an und gehört stilistisch wohl in die Nähe der Tarenter Schale. Ein weiteres unpubliziertes Fragment aus Lokroi in Reggio di Calabria (Kat. Nr. 88), das nach Beazley ebenfalls vom Pistoxenosmaler stammt, könnte Teil der Satyr/Mänade-Schale sein.

Ein Merkmal der weißgrundigen Innenbilder des Pistoxenosmalers sind die Beischriften, die weniger eine erklärende als vielmehr eine schmückende Funktion haben und zusammen mit Töpfersignatur und Kalosname als dekorative Füllung leerer Flächen Teil der Gesamtkomposition sind. Die Außenseitenbilder des Pistoxenosmalers zeigen flüssig gezeichnete Alltagsszenen ohne erkennbaren Bezug zur Thematik der Innenbilder, mit Ausnahme vielleicht der Akropolis-Schale, auf der schon durch die gleiche Grundierung von Außenseiten und Innenseite diese stärker miteinander verbunden sind.

Zu den fünf von Beazley dem Pistoxenosmaler zugeschriebenen Schalen gesellen sich noch einige weitere Fragmente, die mehr oder weniger eng mit dem Werk dieses Malers verbunden worden sind. Darunter befindet sich ein erst 1972 veröffentlichtes Fragment aus Milet (Kat. Nr. 75), das von Gerhard Kleiner dem Pistoxenosmaler zugeschrieben wurde. Soweit eine Meinungsbildung allein nach der Abbildung in den Istanbuler Mitteilungen möglich ist, scheint mir die Zuschreibung denkbar. Zu vergleichen sind allerdings weniger die weißgrundigen Bilder des Malers als vielmehr Darstellungen auf seinen späten rotfigurigen Schalen¹⁶³. Auf der weißgrundigen Innenseite sind noch der Kopf und die Hand einer sitzenden Frau mit Taube (?) zu erkennen, vielleicht eine Darstellung der Göttin Aphrodite¹⁶⁴.

Zwei fragmentierte, schon früh miteinander verglichene Schalen in Boston und Samos (Kat. Nr. 49 u. 90) wurden von Beazley als dem Stil des Pistoxenosmalers verwandt in ARV aufgenommen. Sie zeigen beide Vierfarbenaufmalung im Innenbild und im Vergleich zum Pistoxenosmaler eine kräftigere, schwungvollere, aber auch gröbere Zeichnung und bewegtere Figuren, man könnte auch sagen, mehr Temperament und weniger Noblesse. Auf der Samos-Schale (Kat. Nr. 90) kämpft im Innenbild Herakles mit erhobener Keule gegen einen unsichtbaren Gegner. Die Außenseiten waren, wie üblich, rotfigurig mit Alltagsbildern, in diesem Fall mit Palästraszenen, bemalt. Bei der Bostoner Schale (Kat. Nr. 49) ist die Art der Bemalung der Außenseiten nicht mehr zu bestimmen, da nur Teile der Schalenmitte erhalten sind. Im Innenbild sind zwei mit Schwert und Lanze bewaffnete Kämpfer (Diomedes und Odysseus, Streit um das Palladion?) dargestellt, die v-förmig auseinanderzustreben scheinen. Von einem dieser Kämpfer ist glücklicherweise noch die untere Hälfte des Gesichts erhalten mit einer markant gebildeten Nase mit eckig gezeichneten Nasenflügeln, wie sie typisch für den Penthesileamaler sind und sich zusammen mit dem leicht abwärts gezogenen Mundwinkel und dem struppig-gelockten Bart- und Haupthaar auch bei Köpfen auf der namensgebenden Schale in München¹⁶⁵ und der rotfigurigen Dioskuren-Schale aus Spina¹⁶⁶ finden. Auf letzterer kann man auch ähnliche Rückenansichten, dynamisch-bewegte Szenen und großzügig-schwungvolle Konturen entdecken, so daß mir eine Zuschreibung des Bostoner Schalenbildes an den Penthesileamaler realistisch erscheint¹⁶⁷. Daß diesem Maler von Beazley keine weißgrundigen Schalen zugeordnet worden sind, dürfte ohnedies nur in der fragmentarischen Erhaltung vieler weißgrundiger Schalen liegen, denn es ist doch anzunehmen, daß der Penthesileamaler als Schalenmaler nicht nur Pyxiden und „Jo-Jo“, sondern zumindest in seiner Frühzeit unter dem Einfluß seines älteren Werkstattgenossen, des Pistoxenosmalers, auch Schalen weißgrundig bemalt hat und daß die polychrome Penthesileamaler-Schale in München nicht isoliert steht.

Taf. 21,2

Weit unsicherer als im Falle der Bostoner Schalenfragmente scheint mir die von Giorgio Gullini vorgenommene Zuschreibung einer Scherbe im Museum von Reggio di Calabria an den Penthesileamaler zu sein (Kat. Nr. 87). Sie zeigt die früheste inschriftlich gesicherte Darstellung des Phaon¹⁶⁸, doch ist außer der Beischrift leider nur der Kopf, und auch dieser nur unvollständig, erhalten. Die angewandte Maltechnik – Relieflinien über Linien aus verdünntem Glanzton –¹⁶⁹, die Farbigekeit, die Haargestaltung und die rundliche Bildung von Augen und Ohren könnten für eine frühe Arbeit des Penthesileamalers sprechen, aber Sicherheit läßt sich daraus nicht gewinnen. Beazley hat die Zuschreibung nicht übernommen. Auch ein kleines, bisher kaum beachtetes Fragment mit dem Teil eines Pferdekopfes (Kat. Nr. 48), das bei der Ausgrabung des Ninurta-Tempels in Babylon zum Vorschein kam, könnte von einer frühen weißgrundigen Schale des Penthesileamalers oder eines verwandten Meisters stammen¹⁷⁰.

Taf. 23,2

Die Mischung von Relieflinie und verdünntem Glanzton für die Konturzeichnung und eine in Ton aufgehöhte Haarbinde weisen zunächst auch bei dem Fragment Agora P 10357 (Kat. Nr. 41), das die obere Hälfte eines Jünglingskopfes zeigt, der von einem Unterarm überschnitten wird, auf ein Werk aus der Gruppe um Pisto Xenos- und Penthesileamaler, doch die Augenbildung ist für beide Maler untypisch. Noch weniger erhalten ist auf den Fragmenten Akr. 440 (Kat. Nr. 33) und London 88.6–1.758 (Kat. Nr. 73). Die Haargestaltung erinnert in beiden Fällen an den Pisto Xenosmaler¹⁷¹. Bei dem Fragment Akr. 442 (Kat. Nr. 34) ist noch zu sehen, daß es zu einer recht prunkvoll bemalten Schale gehörte. Den Peplossaum am Halsausschnitt der Frau hat Beazley mit dem Chitonsaum des Herakles auf der Samos-Schale (Kat. Nr. 90) verglichen¹⁷², und der Peplos wiederum ist mit einem weißen Muster verziert wie der Mantel des Orpheus auf Akr. 439 (Kat. Nr. 32).

Taf. 22,1–2
u. 23,1 Mehr erhalten ist von einer Schale aus Nola, heute im Britischen Museum (Kat. Nr. 68), die Beazley dem Tarquiniamalern zugeordnet hat, einem Maler aus der Gruppe um den Pisto Xenosmaler¹⁷³. Die Schale kann nicht viel jünger als die Berliner Schale des Pisto Xenosmalers sein, wenn man die runden Köpfe, das schwere Kinn, die Augen, die etwas unentschieden zwischen Vorder- und Profilansicht verharren und die Haargestaltung betrachtet. Der Kontrast zwischen Innenbild und Außenbildern ist hier nicht so stark wie auf der Berliner Schale, da die Außenbilder zwar dem Alltag entnommene, aber ruhige Szenen zeigen. Die Dreifigurengruppe des Innenbildes erweckt den Eindruck, als ob hier ohne große Veränderungen eine Komposition in das Schalenrund gezwängt wurde, die einer anderen Kunstgattung entnommen ist¹⁷⁴.

Eine Reihe weißgrundig bemalter Schalen aus dem 2. Viertel des 5. Jahrhunderts läßt sich zwar nicht direkt mit der Gruppe um Pisto Xenos/Penthesileamaler in Verbindung bringen, weist aber den gleichen aufwendigen Dekorationsstil auf, nämlich ein großes repräsentatives Innenbild mit Vierfarbenbemalung und – soweit noch erkennbar – flüchtiger gemalte Bilder in rotfiguriger Technik auf den Außenseiten, die in den meisten Fällen in keinerlei inhaltlichem Zusammenhang zum Innenbild stehen.

Taf. I u. 25 Da ist zunächst einmal ein frühes Meisterwerk des Sabouroffmalers, eine Schale in München (Kat. Nr. 76)¹⁷⁵. Die Hera des Innenbildes ist mit einer Feinheit, einer Sauberkeit und einem Detailreichtum gezeichnet, wie man dies weder auf den rotfigurigen Werken noch auf den weißgrundigen Lekythen des Sabouroffmalers sonst beobachten kann. In ihrer kühlen Schönheit, ihrer ruhigen, majestätischen Erscheinung hebt sie sich augenfällig von jenen für den Sabouroffmaler typischen Figuren ab, wie sie auch auf den Außenseiten der Schale zu finden sind und für die lebhafter Gesichtsausdruck, weit ausholende, manchmal ein wenig theatralisch wirkende Gebärden, sparsame, etwas grobe Konturzeichnung und auf den weißen Lekythen kräftige Farben kennzeichnend sind. Trotzdem ist die Handschrift des Sabouroffmalers nicht nur auf den Außenseiten, sondern aufgrund der charakteristischen Profilzeichnung der Hera auch auf der Innenseite unverkennbar. Im Gegensatz zu den meisten seiner Kollegen hat der Sabouroffmaler auf die Außenseiten seiner Schale mythologische Bilder mit kultischem Bezug gesetzt, und man kann sich fragen, ob für ihn oder seinen Auftraggeber in diesem Fall nicht ein Zusammenhang zwischen den Bildern bestand, oder ob das Triptolemos-Thema durch ein in jener Zeit erst aufgeführtes Stück des Dramatikers Sophokles von so aktueller Bedeutung und allgemeiner Beliebtheit war, daß es an die Stelle eines Alltagsbildes treten konnte¹⁷⁶. Weil es sich bei den Außenbildern aber nicht um gewöhnliche Alltagsbilder handelt, sondern um die Darstellung von Göttern, Heroen und Königen, wird deutlich, daß der unterschiedliche Darstellungsstil von Innen- und Außenbildern weniger

themabedingt ist, als vielmehr auf dem Anspruch beruht, den die Bemalung eines weißgrundigen Schalenbildes an den Maler stellte.

Bei der Ausgrabung des Palastes von Vouni kam eine Schale zum Vorschein, die wohl nach ihren rotfigurig bemalten Außenseiten von Beazley dem Stiefelmaler zugeschrieben wurde (Kat. Nr. 80)¹⁷⁷. Auch hier ist das Innenbild sehr kunstvoll mit Deckfarben, plastischen Zusätzen und Vergoldung ausgeführt. Es findet im übrigen Werk des Malers, der den späten Stil des Kleophradesmalers fortsetzt, keine Entsprechung. Ob die Frauengestalt zwischen Kline und Klismos im Innenbild eine mythische Figur oder nur eine gewöhnliche Sterbliche darstellen soll, läßt sich aufgrund des Erhaltungszustandes nicht mehr feststellen.

Unter den nicht zugeschriebenen Werken ist zuerst eine im Tempel der Aphaia auf Ägina gefundene fragmentierte Schale in München zu nennen (Kat. Nr. 77). Sie ist eine der Ausnahmen, bei der zwischen Außenbildern und Innenbild sicher ein inhaltlicher Zusammenhang besteht. Die Europa der Innenseite, in einem reich verzierten, peplosartigen Gewand auf dem Stier, dem der Name Zeus beige geschrieben war, mehr thronend als reitend, wird von den beiden Eroten der Außenseiten gleichsam begleitet. Die Monumentalität des Innenbildes wird hier durch die beiden großen, kontrastreich gegeneinander gesetzten Farbflächen, das Rotbraun des Gewandes und das Schwarz des Stieres, noch gesteigert und läßt eher an das Werk eines Malers großer Gefäße als eines Schalenmalers denken¹⁷⁸.

Taf. 24

Bei den Fragmenten Akr. 444 und 447 (Kat. Nr. 36 u. 38) und einem kleinen Fragment aus Samos in Berlin (Kat. Nr. 47) sind gerade noch Maltechnik und Dekorationsstil zu erkennen, aber über die genauen Bildinhalte oder die Hand des Malers können kaum mehr Vermutungen angestellt werden. Ähnliches gilt für ein kleines Fragment der Sammlung Cahn (Kat. Nr. 44), das auf der rotfigurig bemalten Außenseite Kopf und Teil eines Oberkörpers eines auf seiner Kline lagernden Symposiasten wiedergeben dürfte¹⁷⁹. Bei einer fragmentierten Schale in Brauron (Kat. Nr. 60) ist dagegen durch die erhaltene Beischrift das Thema des Innenbildes, Amymone an der Quelle, bekannt. Ein weiteres Fragment in Brauron (Kat. Nr. 52) verdient Beachtung aufgrund der für den Fundort bedeutungsvollen Darstellung der Göttin Artemis. Interessant ist ferner ein Fragment aus Xanthos (Kat. Nr. 64) mit den Resten eines Jünglings mit Pferd auf der Innenseite und einer Frau in Symposionhaltung mit Phiale auf der Außenseite, weil es ungewöhnlicherweise auf beiden Seiten weißgrundig mit Vierfarbenbemalung verziert ist.

Auf den meisten der bisher besprochenen Schalen des Strengen Stils und der Frühklassik war für die Zeichnung der Konturen und Chitonfalten verdünnter Glanzton verwendet worden, auf einigen wenigen Stücken der Pistoxenos/Penthesilea-Gruppe auch die Relieflinie zur Konturzeichnung. Eine ähnliche Mischung aus Relieflinien und verdünntem Glanzton ist auf den Fragmenten einer Schale zu beobachten, die beim Dipylon gefunden wurden (Kat. Nr. 39), wobei in diesem Fall die Relieflinie teilweise auch zur Zeichnung von Chitonfalten verwendet worden war. Ähnlich wie bei Cab. Méd. 603 (Kat. Nr. 25) gliedert sich die Innenseite in eine Frieszone und ein Medaillonbild, doch sind hier beide Bildfelder weißgrundig bemalt. Da im Medaillon wohl Demeter und Kore/Persephone in einer Spendszene dargestellt sind, und zwar beide mit einem Zepter als Herrinnen von Eleusis, und in der umgebenden Frieszone, nach der Beischrift zu urteilen, nochmals Persephone wiedergegeben war, ferner auf den rotfigurig verzierten Außenbildern nach Beazleys Beobachtungen ein Schwein zum Opfer geführt wurde¹⁸⁰, kann man auch für diese Schale wie bei der Europa-Schale in München ein einheitliches Bildprogramm annehmen, das hier auf ein Weihgeschenk für die eleusinischen Gottheiten schließen läßt¹⁸¹. Die Schale ist nicht zugeschrieben. Während die

Taf. 26,1–3

Taf. 19,1–5

mit Deckfarbe gemalten Mäntel die sorgfältige Ausführung, wie man sie etwa von den Schalen des Pisto Xenosmalers kennt, vermissen lassen, ist die Konturzeichnung im Innenbild sehr fein, der Qualitätsabstand zur Zeichnung auf den Außenseiten wiederum selbst für weißgrundige Schalen ungewöhnlich hoch. Bei der Demeter erinnern die Zeichnung der Chitonfalten mit Relieflinien, der etwas maniert-geschwungene Saum und die nachlässige Art der Himationwiedergabe mit Deckfarbe an das Aphrodite-Bild einer Schale des Lyandrosmalers in Florenz (Kat. Nr. 63)¹⁸². Diesem Maler, der seinen Namen einem Kalosnamen auf der Außenseite der Florentiner Schale verdankt, sind nur wenige Werke zugeordnet, die seine künstlerische Persönlichkeit nicht recht deutlich werden lassen¹⁸³. Das Haar der Aphrodite im Innenbild ist nicht wie bei den Frauen des Pisto Xenosmalers am Oberkopf in einzelne dunkle Strähnen aufgeteilt, die, ordentlich nebeneinandergelegt, sich von einer gelbbraunen Grundierung abheben, sondern als geschlossene schwarzbraune Masse gegeben, die sich erst im Nacken in einzelne Locken auflöst, eine für die frühklassische Vasenmalerei typische Art der Wiedergabe von offenem Haar. Im übrigen wurde auch hier wie bei allen diesen weißgrundigen Götterbildern die Würde der Göttin betont, wobei ihr jedoch die Grazie der schwebenden Aphrodite des Pisto Xenosmalers fehlt, so daß sie eher streng zwischen ihren Erosen thronet. Die rotfigurigen Außenbilder zeigen Athleten, also wieder Alltagsbilder, die in keinem Zusammenhang mit der Innenseite stehen. Gleiche Technik – Vierfarbembemalung mit Relieflinien – auf der weißgrundigen Innenseite und rotfigurig bemalte Außenseiten wie bei der Schale des Lyandrosmalers sind auch bei einigen Fragmenten aus Emporion (Kat. Nr. 43) und Brauron (Kat. Nr. 57 u. 58) zu erkennen.

Drei nur schlecht erhaltene Schalen des Katalogs zeigen in ihrer Bemalung Elemente frühklassischer Lekythenbemalung, d.h. die Mäntel der Figuren wurden nicht mit Deckfarbe, sondern mit schwarzem Glanzton gemalt (Kat. Nr. 65.67 und 78). Die Chlamys auf London D 3 (Kat. Nr. 67) und der Mantel der Aithra auf München 2687 WAF (Kat. Nr. 78) haben bzw. hatten auch die charakteristische Faltenzeichnung mit roter Deckfarbe. Auf der Leipziger Schale des Panmalers scheint sie nicht vorhanden zu sein (Kat. Nr. 65)¹⁸⁴. Der Panmaler gehörte zu jenen Malern, die hauptsächlich, aber nicht ausschließlich, große Gefäße bemalt haben. Sein Interesse an weißgrundiger Bemalung dokumentieren seine Lekythen, auf denen er schon früh Deckweiß für die Haut der weiblichen Figuren verwendete¹⁸⁵. Ob er dieses Deckweiß auch auf seiner Leipziger Schale benutzte oder hier der Tradition weißgrundiger Schalenbemalung gefolgt ist, Körperteile nur in Umriß zu geben, läßt sich nach den spärlichen Bemalungsresten leider nicht mehr feststellen. Die Außenseiten der Schale sind mit mythologischen Bildern und ungewöhnlich ausladenden Henkelornamenten in rotfiguriger Technik versehen. Das Thema des Innenbildes ist nicht mehr zu erkennen. Plastische Zusätze fehlen ebenso wie bei London D 3 (Kat. Nr. 67), einer Schale von nur mittlerer Größe, die gleichfalls auf den Außenseiten keine gewöhnlichen Alltagsbilder trägt, sondern, nach den wenigen Resten zu schließen, eine recht originelle Darstellung, in der ein Mann oder Jüngling in Reiseschuhen von weiblichen Wesen (Niken?) umschwebt wird. Ihre Schuhe lassen eine Theaterszene vermuten. Auch der schlanke, wendige Jäger(?) im Innenbild paßt nicht so recht in die Reihe würdevoller Götter- und Heroengestalten, die sonst so häufig weißgrundige Schalenbilder zieren. Er erinnert mehr an die so völlig anders gearteten Schalenbilder aus der Sotades-Werkstatt, ist jedoch sicher früher entstanden.

Die Schale in München (Kat. Nr. 78) dagegen gehört nicht nur zu den größten unter den weißgrundigen Schalen, sie hat auch ein besonders monumental gestaltetes Innenbild mit plastischen Zusätzen, das ähnlich der Achilleus-Schale in Berlin (Kat. Nr. 45), die ganze

Taf. 30,1
u. 28

Taf. 30,1–2

Taf. 28. u.
29,1–2

Innenseite füllt und wohl die Rückführung der Aithra durch Demophon darstellt¹⁸⁶. Kombiniert ist dieses Innenbild in der schon bekannten Weise mit unbedeutenden Alltagsszenen in rotfiguriger Technik auf den Außenseiten, die hier durch sehr kunstvoll aus Palmetten, Blüten, Ranken, Blättern und Kreisen gebildete Henkelornamente getrennt werden¹⁸⁷. Ursprünglich war das Innenbild farbiger, als es heute den Anschein erweckt, da die rote Farbe größtenteils verschwunden ist. Doch beruhte die Farbigkeit wohl im wesentlichen auf der kontrastreichen Wirkung von Rot und Schwarz zum Weiß des Untergrundes. Diese harte Farbgebung, verbunden mit den Relieflinien der Konturen und den „archaisierend“ gegebenen Augen der Gestalten, dürften dem Bild auch im Originalzustand eine feierliche Strenge und Herbheit gegeben haben, die über alles das hinausgeht, was von den Bildern des Pisto Xenos- oder des Sabouroffmalers bekannt ist. Hätte man nur das Innenbild, wäre man wohl geneigt, die Schale noch früher zu datieren, als dies nach den Bildern der Außenseiten möglich ist. Das Frauengemach dieser Bilder ist mit Wollkörben, in denen rote Wollknäuel stecken, und mit allerlei mit roten Bändern an der Wand befestigten Gegenständen ausgestattet, wie dies später vor allem einige Maler der Penthesilea-Werkstatt liebten¹⁸⁸. Dargestellt sind aber keine ehrbaren Hausfrauen, sondern Hetären im Gespräch mit ihren Bewerbern, ein seltener Kontrast zum feierlichen Ernst des Innenbildes¹⁸⁹.

Taf. 29,1–2

Schalen normaler Größe mit reiner Umrißzeichnung auf dem weißgrundigen Innenbild gibt es aus der Zeit des Strengen Stils und der Frühklassik nur noch wenige. Auch sie haben – soweit feststellbar – rotfigurig bemalte Außenseiten. Eine Ausnahme ist die fragmentierte Schale aus dem Heraion von Argos (Kat. Nr. 40), die aber noch am Übergang von der Spätarchaik zum Strengen Stil stehen dürfte. Sie hätte genausogut noch im Abschnitt über die spätarchaischen Schalen behandelt werden können, erscheint aber hier aufgrund der in der Literatur immer wieder hervorgehobenen Ähnlichkeit ihrer Satyrdarstellung mit dem Satyr einer weißgrundigen Schale der Sammlung Jatta in Ruvo (Kat. Nr. 89)¹⁹⁰. Der Satyr der Heraion-Schale ist jedoch nur Teil einer Komposition, von deren Hauptfigur, vermutlich Dionysos, nur noch ein Fuß mit einem Stück Chitonsaum erhalten ist, während der Satyr der Schale in Ruvo mit Thyrsosstab und Kantharos als Einzelfigur das ganze Bildfeld füllt. Die Schale in Ruvo dürfte jünger sein, sie ist, von Übermalungen abgesehen, gut erhalten und dem Briseismaler, einem Kollegen des Brygosmalers, zugeschrieben¹⁹¹. Auch nach ihrer Form gehört die Schale zu den Schalengruppen um Brygos¹⁹². Wie die Schale des Sabouroffmalers (Kat. Nr. 76) hat sie ein Efeublatt als Henkelornament. Das Thema der rotfigurigen Außenbilder ist das gleiche wie bei der Demophon/Aithra-Schale in München (Kat. Nr. 78): Hetären und ihre Bewerber. Nur die Gegenstände im Frauengemach sind verschieden, statt Wollkörbe hat der Briseismaler auf seinen Bildern Hocker mit Polster gemalt, die zwischen den Figuren stehen oder, wie auf der Schale in Ruvo, dem Besucher entgegen gestreckt werden¹⁹³.

Reine Frauenszenen zeigen die rotfigurigen Außenbilder einer Schale des Stieglitzmalers in Brauron (Kat. Nr. 51). Auf der weißgrundigen Innenseite steht ein Mädchen in durchsichtigem Chiton, eine Hydria auf dem Kopf, vor einer Quelle. Die ganz ähnliche Darstellung auf einer schon erwähnten Schale in Brauron (Kat. Nr. 60) mit Beischrift ermöglicht die Identifizierung auch dieses Bildes als Amymone auf ihrem Weg zur Quelle¹⁹⁴. Im Motiv sind die beiden Amymone-Bilder ähnlich, aber die Bemalungsart ist nicht die gleiche und damit war wohl auch die Wirkung der Bilder verschieden. Auf der Schale des Stieglitzmalers wird die zarte und etwas präziöse Umrißzeichnung mit gelbbraunem Glanzton durch die wenigen plastischen Zusätze und die sparsam für einige kleine Details benutzte Deckfarbe

in ihrem Charakter nicht verändert. Die Haare der Amymone sind in der von Onesimos bis zum Penthesileamaler bekannten Weise mit braunen Strichen über gelbem Grund gezeichnet. Der Stieglitzmaler, von Beazley in den ferneren Umkreis des späten Makron gesetzt, war ein Schalenspezialist; andere von ihm bemalte Gefäßformen sind nicht erhalten¹⁹⁵. Die zweite Amymone-Schale war farbiger bemalt und hat mehr plastische Zusätze. Die Haare der Amymone erscheinen undifferenziert als schwarze Glanztonmasse. Leider läßt der Erhaltungszustand keine Malerbestimmung zu. So muß auch offen bleiben, ob hier ein und derselbe Maler das gleiche Thema in verschiedener Technik ausgeführt hat. Ein kleines Fragment in Oxford (Kat. Nr. 82) wurde von Dietrich v. Bothmer und Joan R. Mertens dem Stieglitzmaler zugeschrieben. Da Hand und Unterarm einer Frau mit plastisch gegebenem Armreif alles ist, was von der Darstellung der Innenseite erhalten ist, sind keine Rückschlüsse auf die Bemalungsart möglich. Das gleiche gilt für das kleine, dem Stieglitzmaler von Beazley zugeschriebene Fragment London 88.6–1.611 (Kat. Nr. 72). Etwas weniger fein gezeichnet, aber in Stil und Ausführung der Amymone-Schale des Stieglitzmalers verwandt, ist das Bild einer Frau mit Kranz an einem Altar in gelbbrauner Umrißzeichnung auf einer weiteren Schale in Brauron (Kat. Nr. 59).

Taf. 43

Der Villa-Giulia-Maler ist für saubere Zeichenweise und ruhige, harmonische Bilder auf großen Gefäßen berühmt¹⁹⁶. Er hat aber auch Schalen, Alabastra und kleinere Lekythen bemalt, einige davon weißgrundig mit reiner Umrißzeichnung in Relieflinientchnik¹⁹⁷. Michael Vickers sah in seiner Publikation der Oxforder Schale (Kat. Nr. 83) den Grund für die Verwendung der Relieflinie auf weißem Grund beim Villa-Giulia-Maler darin, daß dieser mit weißgrundiger Bemalung nicht so vertraut war¹⁹⁸. Doch so ungeübt konnte der Villa-Giulia-Maler nach der Zahl der von ihm erhaltenen weißgrundigen Gefäße nicht gewesen sein. Deshalb stellte sich die Frage, ob Relieflinie und reine Umrißzeichnung nicht einfach dem Sinn des Malers für klare Linien und Formen entgegenkamen und er mit der Abkehr von der reinen Umrißzeichnung bei der Bemalung seiner weißgrundigen Kelchkratere¹⁹⁹ nur den Erfordernissen einer größeren Malfläche Rechnung getragen hat, oder ob sich sein Verhältnis zur Farbe im Laufe seiner Schaffenszeit geändert hat. Durch eine kürzlich aufgetauchte weißgrundige Schale, deren Zuschreibung an den Villa-Giulia-Maler vor allem aufgrund der rotfigurigen Außenseiten ohne Zweifel ist (Kat. Nr. 79), ist diese Frage nun teilweise beantwortet. Denn auf ihr hat der Maler sowohl die Vierfarbentechnik angewandt als auch die Konturen mit verdünntem Glanzton gezeichnet, er hat aber nicht, wie auf seinen Kelchkratere, Deckweiß zur Wiedergabe der Frauenhaut verwendet. Dies zeigt einmal mehr, daß für die Bemalung von Schalen eigene Gesetze galten. Der Maler hat auf den Schalen in New York und Oxford das gleiche Motiv, nur leicht variiert, dargestellt. Dabei besticht das Oxforder Bild durch die feine, mit etwas Rot aufgelockerte Umrißzeichnung und durch den kühlen Charme, den das anmutige Gesicht des Mädchens ausstrahlt. Ihre Benennung als Kore erscheint denkbar, ist aber nicht gesichert²⁰⁰. Die rotfigurigen Außenseiten zeigen für den Villa-Giulia-Maler erstaunlich bewegte Komoszenen. Das Innenbild der New Yorker Schale ist dagegen trotz der größeren Farbigekeit langweiliger, die Göttin wirkt ein wenig blutlos und gehört nicht zu den besten Bildern des Malers. Das winzige Fragment Akr. 443 (Kat. Nr. 35), auf dem nur noch ein Fuß und ein Stück rotgesäumten Gewandes zu sehen sind, dürfte in der Technik der Oxforder Schale anzuschließen sein.

Taf. 6,1–2
u. 7

Daß auch Hermonax, ein weiterer Maler großer Gefäße, weißgrundige Schalen bemalt hat, wissen wir durch ein Fragment in Brauron mit seiner Signatur (Kat. Nr. 53). Leider lassen die Reste des Bildes kaum Schlüsse auf seine Art der Bemalung weißgrundiger Schalen zu²⁰¹.

Keine genaueren Angaben über Bemalungsart und Bildinhalt sind auch über einige weitere Fragmente in Brauron (Kat. Nr. 55. 56. 61), von der Akropolis (Kat. Nr. 37) und in Oxford (Kat. Nr. 81) zu machen, deren Maler nicht bestimmt ist²⁰². Sie gehören alle ins 2. Viertel des 5. Jahrhunderts und haben – soweit erkennbar – eine rotfigurig bemalte Außenseite. *Taf. 23,4*

Es läßt sich kaum ein größerer Gegensatz innerhalb einer Gefäßform denken, als etwa zwischen der Demophon/Aithra-Schale (Kat. Nr. 78) und den Schalen aus der Werkstatt des Sotades, obwohl sie zeitlich nicht weit auseinanderliegen dürften. Das beginnt schon bei der Form. Die Schalen der Sotades-Gruppe sind sehr klein – nicht einmal halb so groß wie die Schalen des Pistoxenosmalers –, dünnwandig und mit verhältnismäßig ausladenden Henkeln versehen, die z.T. mit plastischen Knöpfen verziert sind. Sie zeigen häufig die Verwendung von „Intentional Red“ an den Außenseiten oder in der Zone um das Innenbild (Kat. Nr. 30. 50. 62. 69–71). Drei der Schalen gehören zur Gattung der niedrigen Schalen (Kat. Nr. 30. 62. 71). Alle besitzen nur ein Innenbild, dessen Größe und Farbigkeit variiert, wobei die Farbigkeit der Bildfeldgröße angepaßt ist. Bei London D 5 (Kat. Nr. 69) wurde auf eine Bildfeldbegrenzung verzichtet. Sie hätte sich mit der Wölbung des dargestellten Tumulus auch nicht vertragen. London D 7 (Kat. Nr. 71) hat das bei weißgrundigen Schalen übliche Verhältnis von Bildfeld zu Schalenbecken und London D 6 (Kat. Nr. 70) ein Bildfeld den Größenverhältnissen von rein rotfigurig bemalten Schalen entsprechend. Das kleinste Bildfeld ist auf der Hegesibulos-Schale in Brüssel (Kat. Nr. 62) zu sehen, denn hier ist das „Intentional Red“, mit dem der größte Teil der Innenseite überzogen ist, die Hauptsache. Davon hebt sich das weiße Bildfeld wie ein kostbares Medaillon von dem leuchtend roten Grund ab. Da die Wirkung ganz auf den dekorativen Kontrast von Weiß zu Rot abgestellt ist, hat das Innenbild nur reine Umrißzeichnung ohne Deckfarben. Der zarten, zerbrechlichen Form der Schalen entsprechen die zart und pastos gezeichneten Bilder. Relieflinien wurden nur auf der Hegesibulos-Schale verwendet, bedingt wohl durch das kräftige Rot der Umrahmung. Drei der Schälchen – zwei davon vom Töpfer Sotades signiert – wurden von einer Hand bemalt, dem Sotadesmaler (Kat. Nr. 69–71), die übrigen sind in Schalenform und Malstil verwandt²⁰³. *Taf. 32,2*
Taf. 32,1
Taf. 31

Auf London D 5 (Kat. Nr. 69) ist eine wenig bekannte Geschichte aus der Mythologie erzählt. Beischriften sichern die Deutung. Das Bild auf London D 7 (Kat. Nr. 71) dürfte gleichfalls eine mythische Begebenheit wiedergeben, die aber bis jetzt keine befriedigende Erklärung gefunden hat²⁰⁴. Dagegen wird die graziöse Darstellung der apfelpflückenden Mädchen auf London D 6 (Kat. Nr. 70) wohl kaum einen mythischen Hintergrund haben, sondern eher eine hübsche Alltagsidylle sein. Im übrigen sind diese Bilder in der Literatur schon so oft behandelt, in ihrem Charme, ihrer Poesie und ihrem Stimmungsgehalt vor allem von Ernst Pfuhl so treffend geschildert worden²⁰⁵, daß hier auf eine detaillierte Beschreibung verzichtet werden kann. Das eigentlich Neue oder Andersartige an den Bildern des Sotadesmalers ist das veränderte Verhältnis der Figuren zum Schalengrund, der nicht mehr nur Hintergrund für sich farbig abhebende Figuren ist, sondern der durch die Reduzierung der Figurengröße und die Hinzufügung landschaftlicher Elemente, die in ein realistisches Verhältnis zu den dargestellten Menschen gesetzt sind, zum Raum wird, in dem sich die Figuren bewegen. So wird der Mann auf London D 7 vom Schilfrohr überragt, reckt sich das Mädchen auf London D 6 vergebens in die Höhe und kann doch die Spitze des Baumes und den „höchsten Apfel“ nicht erreichen, wirken Polyidos und Glaukos klein und ein wenig verloren in dem großen Grabtumulus, der sich für den Betrachter in den Schalengrund weitet. Diese Darstellungsweise des Sotadesmalers hat bei seinen Kollegen keine Nachahmung ge-

funden. Der rotfigurige Malstil war für die Wiedergabe von Landschaft nicht geeignet, aber auch die Maler weißgrundiger Gefäße haben von der Spätarchaik bis in den Reichen Stil hinein die Möglichkeiten, die ihnen der weiße Grund zur Landschaftsdarstellung bot, kaum genutzt²⁰⁶.

Taf. 31 Die Schale in Brüssel (Kat. Nr. 62) trägt eine andere Töpfersignatur, dürfte aber nach Form, Maltechnik („Intentional Red“) und Dekorationsstil aus der gleichen Werkstatt kommen. Auch Sujet und Stil der Zeichnung stehen der Art des Sotadesmalers nahe. Ein Töpfer Hegesibulos hatte schon einmal fast 50 Jahre früher eine Schale mit „Intentional Red“ signiert²⁰⁷. Da die Verwendung dieses Malstoffes an bestimmte Voraussetzungen gebunden und offensichtlich das Geheimnis einiger weniger, vielleicht auch nur einer einzigen Werkstatt war, da ferner „Intentional Red“ bald nach Beginn des 5. Jahrhunderts auf keiner figürlich bemalten Schale mehr nachweisbar ist und erst bei Sotades und Hegesibulos II wieder auftaucht²⁰⁸, könnte es sich bei den beiden Hegesibuloi um verschiedene Generationen einer Töpferfamilie handeln, zu der auch Sotades als der wichtigere Mann gehörte. In der Sotades-Werkstatt wurde auch noch eine andere spätarchaische Dekorationsweise fortgeführt, nämlich ein rotfigurig bemaltes Innenbild mit einer weiß gemalten Zone zwischen Bildfeld und Rand zu verbinden²⁰⁹.

Aus der Sotades-Werkstatt dürften ferner ein unpubliziertes Fragment im Allard Pierson Museum (Kat. Nr. 30) und eine Schale in Boston stammen, dessen Innenbild das Werk eines modernen Fälschers ist (Kat. Nr. 50). Vier weitere kleine Schalen möchte ich hier anschließen, die ebenfalls der „kleinmeisterlichen“ Richtung zuzurechnen sind und nach ihrer Form und ihrem Dekorationsstil aus der Sotades-Werkstatt kommen können, aber sicher nicht vom Sotadesmaler bemalt sind. Zwei davon (Kat. Nr. 84 u. 85) sind dem Hesiodmaler zugeschrieben, eine weitere Schale (Kat. Nr. 46) ist in ARV mit den Schalen dieses Malers verglichen, die vierte Schale (Kat. Nr. 42) ist unpubliziert. Die beiden dem Hesiodmaler zugeschriebenen Schalen im Louvre (Kat. 84 u. 85) besitzen die gleiche Höhe (3,6 cm), annähernd den gleichen Durchmesser (14,8 bzw. 14 cm), ähnlichen Bildinhalt und kommen wahrscheinlich vom gleichen Fundort. Man hat vermutet, daß sie als Pendants geschaffen wurden²¹⁰. Aber gerade wenn man gleiche Entstehungszeit für beide Schalen annimmt, fällt es schwer, auf beiden Stücken die Hand des gleichen Malers zu erkennen. Die Unterschiede in der Zeichenweise erscheinen mir bei gleicher Technik zu groß, als daß sie nur eine Folge unterschiedlicher Konsistenz der Malmaterie sein²¹¹ oder auf der Verschiedenheit des Motivs – im Profil Sitzende und frontal dem Betrachter zugewandt Stehende oder Stehender – beruhen könnten. Der Strich auf Louvre CA 482 (Kat. Nr. 84) ist dünn, gleichmäßig, fest, die Zeichnung sorgfältig, detailreich, aber hart und ein wenig steif. Auf Louvre CA 483 (Kat. Nr. 85) ist die Zeichnung lockerer, großzügiger, die Linien und Formen sind flüssiger, runder. Dieser sanfte, weiche Zeichenstil ist auch auf der Pyxis des Hesiodmalers in Boston nicht zu entdecken²¹². Ich möchte deshalb – entgegen Beazley – dafür plädieren, doch zwei verschiedene Maler anzunehmen, die sozusagen im Wettstreit, jeder seinem Temperament entsprechend, ein ähnliches Thema gestaltet haben. Die gleichen Gewandmuster auf beiden Schalen müssen nicht für die gleiche Hand sprechen, sie können auch die Absicht unterstreichen, Pendants zu geben. In der Literatur werden die Figuren auf beiden Schalen immer Musen genannt. Nach der prunkvollen Kitharödentracht und dem Fehlen einer Busenangabe könnte es sich bei der Gestalt auf Louvre CA 483 auch um Apollon handeln²¹³.

Taf. 27,1

Taf. 27,2 Für die Zeichnung der Frau auf dem Schälchen in Berlin (Kat. Nr. 46) finden sich die nächsten Parallelen auf der Pyxis des Hesiodmalers in Boston. Die Gewandzeichnung ist aber

auch mit derjenigen des kreiselspielenden Mädchens auf der Hegesibulos-Schale (Kat. Nr. 62) zu vergleichen. Die unpublizierte und leider sehr zerstörte Schale im Magazin des Agora-Museums (Kat. Nr. 42) dürfte nach ihrer Form – klein, dünnwandig, Standring, Knopfhengel? – aus der Sotades-Werkstatt kommen. In ihrer Bemalung ist sie – nach dem Wenigen, was erhalten ist –, mehr den zuletzt besprochenen Schalen des Hesiodmalers als den Schalen des Sotadesmalers anzuschließen.

Taf. 31

Von der Agora-Schale abgesehen, ist der genaue Fundort dieser Schalen der „kleinmeisterlichen Richtung“ nicht bekannt. Sie scheinen jedoch alle aus Griechenland zu kommen und dürften nur sehr kurze Zeit produziert worden sein. Ob sie, wie die großen Prachtschalen, Weihgeschenke waren, ob sie spezielle Grabbeigaben waren, worauf die Polyidos/Glaukos-Geschichte auf London D 5 deutet, oder einfach Zierstücke, die die Wohnräume reicher Athener schmückten, was wiederum der genrehafte Charakter mancher Bildchen nahelegen könnte, läßt sich heute schwer sagen. Wohl sicher zu einer Votivgabe gehörte nach dem Fundort und dem dargestellten Omphalos, der auf Delphi und Apollon/Artemis deutet, ein kleines, etwas rätselhaftes Fragment aus Ephesus in London (Kat. Nr. 74). Es ist sehr dünnwandig, ganz leicht konkav und an der Außenseite tongrundig. Ich möchte es für das Fragment einer Schale der „kleinmeisterlichen“ Richtung halten, die vielleicht an der Außenseite mit „Intentional Red“ verziert werden sollte²¹⁴. Die Bemalung der Innenseite ist sehr fein, Technik und Stil datieren sie ins 2. Viertel des 5. Jahrhunderts.

Taf. 23,3

Mit den Fragmenten zweier weißgrundiger Schalen (Kat. Nr. 92 und 93), die bereits am Übergang zur Hochklassik stehen, soll die Betrachtung der datierten Schalen abgeschlossen werden. Beide Schalen wurden auf der Akropolis gefunden. Auf der weißgrundigen Innenseite von Akr. 448 (Kat. Nr. 92) sind nur noch zwei Relieflinien erkennbar; die rotfigurig bemalte Außenseite zeigt die Verwendung von roter und weißer Deckfarbe (Blüte und Haarband); der Stil der Zeichnung legt eine Datierung um 450 nahe²¹⁵. Die zusammengehörenden Fragmente Berlin-Charlottenburg F 4059 und Akr. 445 (Kat. Nr. 93) stammen von einer Schale, die nach ihrem Ausmaß, ihren großen Deckfarbenflächen, den reichen Stoffmustern und den plastischen Zusätzen als später Nachzügler der großen Prachtschalen aus den Jahren 480/460 gelten kann. Sie unterscheidet sich von diesen aber durch die Verwendung des gleichen Themas für Außen- und Innenseite und die Art des Themas (Symposion). Die Zeichnung des Lyraspielers auf der Innenseite erinnerte Beazley an die Lekythenbilder des Bosanquetmalers²¹⁶. Die Zeichnung der Füße mit dem leicht angehobenen kleinen Zeh', des Profils – soweit noch zu sehen – und der feinen Haarlocken sind sehr ähnlich. Trotzdem wird man den Bosanquetmaler kaum als Schöpfer dieses in der Tradition weißgrundiger Schalenbemalung stehenden Werkes betrachten können²¹⁷.

Verschiedene Umstände mögen zum Ende der weißgrundigen Schalenbemalung geführt haben. Da war einmal die am Ende der Frühklassik beginnende Identifizierung von weißgrundiger Bemalung und Grablekythos, die dazu führte, daß in der zweiten Jahrhunderthälfte nur noch selten andere Gefäßformen als Schulterlekythen weißgrundig bemalt wurden²¹⁸, und da ist ferner die allgemein nachlassende Bedeutung der Schalenform in der attischen Keramik nach 450. Wie im einleitenden Teil bereits festgestellt, finden sich die künstlerisch ambitionierten Bilder in der zweiten Jahrhunderthälfte auf anderen Gefäßformen, und so mag es zu erklären sein, daß zwar Oinochoen, Bauchlekythen und Pyxiden noch vereinzelt weißgrundig bemalt wurden, aber keine Schalen mehr.

Der letzte Abschnitt des Katalogs enthält Fragmente weißgrundiger Schalen, deren Datierung mir nicht möglich ist, da sie unzugänglich oder verschollen und nicht oder nur unzu-

reichend publiziert sind oder nur ganz geringe und uncharakteristische Bemalungsreste aufweisen. Ich glaube aber nicht, daß sich das Bild, das die Besprechung der datierbaren Schalen ergeben hat, durch diese Fragmente entscheidend verändern könnte.

Die tongrundig belassene und polierte Außenseite des Fragments Agora P 22326 (Kat. Nr. 96) mit der schwarz gemalten Palmette könnte für eine Datierung des Stücks in die Spätarchaik sprechen, ist aber kein sicheres Kriterium²¹⁹. Die von Joan R. Mertens aufgeworfene Frage nach der Echtheit der Rhousopoulos-Scherbe (Kat. Nr. 99) ist nach den vorhandenen Abbildungen berechtigt²²⁰, obwohl sie erstaunlicherweise von keinem der zahlreichen Archäologen, von Carl Robert bis Hubert Philippart, die sie in ihren Arbeiten erwähnten²²¹, in Zweifel gezogen wurde. Das Stück ist leider seit Anfang dieses Jahrhunderts verschollen, so daß eine Nachprüfung nicht möglich ist. Noch länger verschollen ist die ominöse Herakles-Schale aus Nola (Kat. Nr. 100), die seit eineinhalb Jahrhunderten durch die archäologische Literatur geistert, ohne je abgebildet oder beschrieben worden zu sein.

Der Vollständigkeit halber sind am Ende des Katalogs noch jene Fragmente angefügt, bei denen nicht mehr eindeutig zu klären ist, ob sie zu Schalen mit weißgrundigem Bildfeld oder mit weißer Schmuckzone um ein rotfiguriges Bildfeld gehören. Soweit sie zugeschrieben sind, stammen sie von den schon bekannten Malern weißgrundiger Schalen.

TASSEN

Einhenkelige Becher oder Tassen waren, nach ihrer Form und ihren Darstellungen auf Vasenbildern zu schließen, vielseitig verwendbare Gebrauchsgefäße, vornehmlich männlicher Benutzer. Darauf weisen auch die Bilder auf den Tassen selbst, die in der Regel Krieger, Athleten, Wanderer, Komasten oder Satyrn, aber keine Frauen zeigen¹. Als handliche, leicht mitzuführende Gefäße, mit denen man schöpfen, aus denen man trinken, die man als Maßbecher oder zur Trankspende benutzen konnte, waren sie vorzüglich geeignet zur Mitnahme auf Reisen und Kriegszügen oder zur Verwendung an der Arbeitsstätte². Möglicherweise wurden solche Becher oder Tassen in der Antike Kothon genannt, wobei es sich bei dieser Bezeichnung jedoch um einen übergeordneten Begriff für Gefäße ähnlicher Verwendungsart gehandelt haben dürfte und nicht um eine spezielle Benennung der hier Tasse genannten Gefäßform, die gegen Ende des 6. Jahrhunderts in der attischen Keramik aufkam, aber auch in anderen griechischen Landschaften in Gebrauch war³.

Beazley hat sie unter die Oinochoen als Form VIII eingereiht und drei Haupttypen A, B und C geschieden⁴. Die Zahl der erhaltenen figürlich bemalten Tassen ist – etwa im Vergleich zu den Schalen – gering⁵. Das ist verständlich, denn als viel strapazierte Alltagsgefäße blieben sie entweder unverziert bzw. wurden ganz mit schwarzem Glanzton überzogen⁶ oder wurden, der größeren Haltbarkeit wegen, statt in Keramik in Metall hergestellt⁷. Letzteres dürfte besonders für die von Soldaten und Reisenden benutzten Gefäße gegolten haben. Figürlich bemalte Keramiktassen dienten deshalb wohl nur als Weihgeschenke oder Grabbeigaben⁸. Die Mehrzahl von ihnen stammt aus der Zeit der Spätarchaik und des Strengen Stils, wurde von Schalenspezialisten bemalt und entspricht Beazleys Typus A⁹. Es handelt sich dabei um niedrige Gefäße mit breiter Standfläche, starker Einziehung unter der Mündung und waagrecht am Mündungsrand ansitzendem breiten Henkel, auf dessen Oberfläche sich ein ton-

grundig ausgespartes Dreieck befindet. Die Darstellung ist meist mehrfigurig und umzieht den größten Teil des Gefäßes. Henkelornamente sind selten¹⁰. Im Gegensatz zum Typus A sind Beispiele für B und C vereinzelt auch noch in der rotfigurigen Keramik der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts vorhanden. Sie wurden aber allgemein weitaus seltener als der Typus A figürlich bemalt¹¹. Typus B war jedoch eine recht beliebte Gefäßform der schwarzen Glanzton-Keramik und hat häufig einen gerippten Körper. Die Form dürfte eine Imitation von Metallgefäßen sein und wurde noch bis ins 4. Jahrhundert hinein hergestellt¹².

Katalog

Nr. 1 Gela, Mus. Civ. FO: Gela (Akropolis). Ergänzt. Typus A.

Darstellung: Auf beiden Seiten eine Eule zwischen Olivenzweigen; o pais kalos.

Überzug: Gefäßkörper, leicht ockerfarben.

Technik: Umrißzeichnung mit Relieflinien; Innenzeichnung teilweise mit verdünntem Glanzton (braun).

Um 500.

A.D. Trendall, ArchRep 1966/67, 42 f. Abb. 23; P. Orlandini, RIA 15/16, 1968, 26 Abb. 6.

Nr. 2 Palermo, Mus. Naz. 2132. FO: Selinunt. H: ca. 8 cm. Typus A.

Taf. 34,1–3

Darstellung: Komos (zwei nackte Jünglinge und ein bärtiger Mann mit Schal und Krotala).

Überzug: Gefäßkörper, leicht gelblich getönt.

Technik: Umrißzeichnung mit Relieflinien; der Schal des bärtigen Mannes ist mit schwarzem Glanzton gemalt.

500/490.

ARV 152,1 (unten): Art des Epeleiosmalers.

Maler von Berlin 2268 (Verf.).

Mertens, AWG 126 Nr. 1, 127 f. XI.

Nr. 3 Palermo, Mus. Naz. 2139. FO: Selinunt. Fragmentiert. H: 8 cm. Typus A.

Taf. 33,1–2

Darstellung: Drei Jünglinge, alle mit Stock und Geldbeutel; ΕΛΕΪΒ [DΛOZ] (senkrecht am Henkel verlaufend); ka(l)os, kalos zwischen den Jünglingen.

Überzug: Gefäßkörper, leicht gelblich getönt.

Technik: Umrißzeichnung mit Relieflinien, ebenso der größte Teil der Innenzeichnung; nur wenig Verwendung von verdünntem Glanzton (orange); die Geldbeutel sind mit schwarzem Glanzton gemalt.

Um 500.

Hegesibulosmaler? (Verf.).

Unpubliziert; erwähnt in Mertens, AWG XI; Abb. in Du, Mai 1976. 33.

Nr. 4 Würzburg, M.-v.-Wagner-M. H 5356. Aus Athen. Fragmentiert. H: 5,6 cm. Variante von Typus A¹³.

Darstellung und Ornamentik: Tod des Aktaion; Palmetten/Blütenornament beiderseits des Henkels.

Überzug: Gefäßkörper, leicht ockerfarben.

Technik: „Semi-outline“-Technik; die Figur des Aktaion ist in Umriß gezeichnet mit Relief-

linien und Verwendung von verdünntem Glanzton (orangebraun) für die Innenzeichnung; drei der fünf Hunde sind in schwarzfiguriger Technik mit Ritzlinien gegeben, die beiden anderen in Umrißzeichnung ohne Relieflinien und als braune Silhouette mit verdünntem Glanzton.

Um 490.

Diosphos-Werkstatt (Simon).

Führer Würzburg 135 Taf. 37; Mertens, AWG XI; CVA Würzburg (2) Taf. 27,5–8.

Bei der relativ geringen Bedeutung, die die Tassenform aus den oben erwähnten Gründen in der rotfigurigen Keramik hatte, ist auch das seltene Vorkommen weißgrundig bemalter Tassen nicht besonders verwunderlich. Die vier mir bekannten Exemplare entsprechen alle mehr oder weniger Beazleys Typus A, sind um oder kurz nach 500 entstanden und stammen somit aus einer Zeit, in der die Tassenform aufgrund der Produktion einer Werkstatt allgemein etwas häufiger in der figürlich bemalten Keramik zu finden ist¹⁴.

Die beiden Tassen in Palermo (Kat. Nr. 2 u. 3) entsprechen in Form, Thematik der Bilder, Dekorationssystem, Zeichentechnik – Relieflinien und Glanzton – und Zeichenstil ganz den rotfigurigen Stücken jener Zeit und unterscheiden sich von diesen nur durch den weiß überzogenen und nicht schwarz abgedeckten Grund und die damit verbundene, veränderte optische Wirkung. Beide Tassen dürften in der gleichen Töpferwerkstatt entstanden sein, wurden aber von verschiedenen Händen bemalt¹⁵.

Taf. 34,1–3

Nach Beazley verbindet der Zeichenstil die Tasse Palermo 2132 (Kat. Nr. 2) mit den Werken des Epeleiosmalers, eines Schalenmalers des „Coarser Wing“. In diesen Kreis gehört auch der Maler von Berlin 2268, der nach Beazley eine große Zahl von Tassen, u.a. auch mit Komoszenen, bemalt hat. Vergleicht man etwa die ihm zugeschriebenen Tassen in New York (Metr. Mus. 06.1021.72) oder in Athen (Nat. Mus. 10460)¹⁶ mit der Tasse in Palermo, so kann man dieselbe schwungvoll-schlampige Art der Zeichnung beobachten, in der mit einem Minimum an Linien, unbekümmert um anatomische Richtigkeit, recht lebendig wirkende Figuren skizziert sind. Man sieht die gleichen glatten Haare, das rundliche Auge mit der nach oben gerutschten Pupille wie beim sich bückenden Komasten und die mit wenigen Strichen wiedergegebenen Hände, die alle spätarchaische Geziertheit verloren haben. Einiges davon ist auch in den Bildern des Epeleiosmalers zu entdecken, dessen Stil mir jedoch im großen ganzen etwas trockener und altertümlicher erscheint, wobei zu untersuchen wäre, ob es sich beim Maler von Berlin 2268 nicht etwa um eine Spätphase des Epeleiosmalers handelt¹⁷.

Taf. 33,1–2

Ein ganz anders geartetes Temperament und den Einfluß der „Pioneers“ verraten die Figuren auf der zweiten Tasse in Palermo (Kat. Nr. 3). Wurde bei der eben besprochenen Tasse die Zeichnung nur mit jenen zum Verständnis der Figuren allernotwendigsten Linien ausgeführt und auf Innenzeichnung weitgehend verzichtet, so wirkt hier die Zeichnung in ihrer Detailfreudigkeit geradezu überladen; ein Eindruck, der sowohl durch die Verwendung von Relieflinien für den größten Teil der Innenzeichnung, als auch durch den Umstand entsteht, daß die zeichnerischen Fähigkeiten des Ausführenden seiner Absicht, den Stil der „Pioneers“ mit ihrer genauen anatomischen Wiedergabe menschlicher Körper zu imitieren, nicht entsprachen¹⁸. Leider ist die Tasse nur zu knapp Dreiviertel erhalten. Doch läßt sich die längs des Henkels verlaufende Buchstabenreihe wohl zu Hegesibulos ergänzen, einem Namen, der als Töpfersignatur auf einer etwa gleichzeitig entstandenen Schale in New York bekannt ist, die ähnlich bizarr wirkende Gestalten mit einer Überbetonung anatomischer Einzelheiten zeigt¹⁹. Beazley hat den Maler dieser Schale nach ihrem Töpfer Hegesibulosmaler genannt,

ihm aber keine weiteren Werke zuschreiben können, sieht man von einem kleinen Fragment von der Akropolis ab, dessen Zuweisung von Ernst Langlotz an den Hegesibulosmaler von Beazley für möglich gehalten wurde²⁰. Bei einem Vergleich der Bilder der New Yorker Schale und der weißgrundigen Tasse lassen sich über den leicht grotesken Zug der Darstellung hinaus noch weitere Gemeinsamkeiten feststellen: dieselben großen Köpfe mit der Betonung des Hinterkopfes, die gleichen großen, dicken Nasen und fleischigen Lippen, die fischblasenförmigen Bauchmuskeln, die bogenförmige Zeichnung der Armmuskeln und die Verwendung von Relieflinien für die Innenzeichnung. Doch sind auch Abweichungen in der Detailzeichnung zu beobachten, etwa in der Wiedergabe der Ellbogen, der Ohren oder von Gewandfalten. Deshalb und aufgrund der geringen Vergleichsmöglichkeiten, die eine fragmentierte Tasse und eine einzige Schale, noch dazu in unterschiedlicher Technik bemalt, miteinander bieten²¹, möchte ich die Tasse nur unter Vorbehalt dem Hegesibulosmaler zuschreiben, obwohl beide Werke in auffälliger Weise aus dem Rahmen, der in jener Zeit auf Schalen und kleineren Gefäßen üblichen Darstellungsart fallen, sich in ihnen ein ähnlich geartetes Temperament und ein gleicher Gestaltungswille offenbaren und die Grundzüge der Zeichnung sehr ähnlich sind.

Die weißgrundige Eulentasse von der Akropolis in Gela war mit Sicherheit ein Weihgeschenk für die Göttin Athena²². Das Bild der Eule Athenas zwischen Olivenzweigen war ein beliebtes Motiv für die Bemalung von Skyphoi, findet sich aber auch auf einer Reihe anderer Gefäßformen, darunter auf einigen Tassen²³. Von den in ARV aufgeführten Eulentassen des Typus A ist jedoch nur eine vollständig erhalten und publiziert²⁴. Diese in Capua befindliche Tasse kommt in der Form und in der prägnanten und sorgfältigen Zeichnung der Konturen und der reichen Innenzeichnung der weißgrundigen Tasse in Gela sehr nahe²⁵. Beide Gefäße unterscheiden sich deutlich von der Masse der oft recht flüchtig gemalten Eulenskyphoi, die größtenteils im zweiten und dritten Jahrhundertviertel entstanden sein dürften²⁶. Franklin P. Johnson hat die Tasse in Capua aufgrund ihres Zeichenstils mit einigen frühen Eulenskyphoi von der Akropolis in Athen und diese wiederum mit einer Eule auf einer Schale verglichen, die in der Art des Epiktetos bemalt ist²⁷. So ist auch für die weißgrundige Tasse in Gela eine Datierung um 500 gerechtfertigt, und dieser Zeit entspricht auch ihre Form²⁸.

Die letzte der zu besprechenden Tassen befindet sich im Martin-v.-Wagner-Museum in Würzburg. Sie stammt aus Griechenland, doch ihr genauer Fundort ist nicht bekannt. Sie unterscheidet sich in Form, Technik, Dekorationssystem und Thematik klar von den vorausgegangenen Beispielen wie auch sämtlicher mir bekannter rotfiguriger Tassen²⁹. Sie kommt sicher nicht aus einer frührotfigurigen Schalenwerkstätte. Vielmehr weist die Darstellung eines mythologischen Themas in der experimentellen „Semi-outline“-Technik, umrahmt von einem üppigen, an Seitenpalmetten-Lekythen erinnernden Ornament aus Palmetten und Lotosblüten auf die Diosphos-Werkstatt, der sie von Erika Simon auch zugeschrieben wurde³⁰.

Dieses letzte Beispiel läßt vermuten, daß figürlich bemalte Tassen doch von einer größeren Zahl und von unterschiedlicheren Werkstätten produziert wurden, als es zunächst den Anschein hat, allerdings nur sporadisch und vielleicht auf besondere Bestellung. Dies wird wohl mit der Verbreitung der Form in der unverzierten Glanzton-Keramik zusammenhängen, die ja in denselben Werkstätten wie die figürlich bemalte Keramik hergestellt wurde und in der sich eine größere Vielfalt an Tassenformen erhalten hat.

Neben der schlanken Lekythos mit abgesetzter Schulter und zylinderförmigem Körper, der sogenannten Schulterlekythos, wurde seit dem Ende des 6. Jahrhunderts auch eine gedrungene rundliche Lekythenform hergestellt, die in der Archäologensprache heute Bauchlekythos genannt wird¹. Als Gefäßgattung gewinnen diese Bauchlekythen innerhalb der attischen Keramik kein großes Eigenleben. Sie bleiben in ihrer formalen und dekorativen Entwicklung stets von anderen Gefäßformen abhängig². So stehen sie in der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts weitgehend im Schatten der Schulterlekythen, stammen meist aus den gleichen Werkstätten und sind von den gleichen Händen mit denselben Themen etwas sorglos und eintönig bemalt³. Ihre Blütezeit hat die Form erst im Reichen Stil, wo wahre Prunkgefäße mit reichen plastischen Zusätzen, Vergoldung und Deckweiß entstehen. Und sie ist, die Schulterlekythos überlebend, auch noch im 4. Jahrhundert zu finden. Die Ursache für diese Entwicklung ist sicher in dem Umstand zu sehen, daß die Schulterlekythen im Laufe der zweiten Jahrhunderthälfte immer mehr zu reinen Grabgefäßen wurden und den Bauchlekythen damit als Ölgefäße für nichtsepulkrale Zwecke größere Bedeutung zukam. Zwar konnten sie, wie ein Vasenbild zeigt⁴, auch im Grabkult verwendet werden, aber die Thematik ihrer Bilder und die Art ihrer Bemalung in der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts sprechen eindeutig gegen einen primär sepulkralen Gebrauch⁵. So trennten sich die Wege der beiden Lekythenformen. Während die Schulterlekythos im letzten Jahrhundertviertel fast nur noch als Grablekythos, geschmückt mit Grabszenen in weißgrundiger Mattfarbenbemalung, produziert wurde⁶, scheint die Bemalung der Bauchlekythen zunächst in die Hände von Leuten übergegangen zu sein, die Schalen, Oinochoen und Gefäße von kleinerer bis mittlerer Größe bemalten, um in der Meidiaszeit dann auch von Malern großer Gefäße ausgeführt zu werden. Aufgrund dieser unterschiedlich verlaufenden Entwicklung der beiden Lekythenformen in der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts ist es nötig, die Bauchlekythen von den Schulterlekythen getrennt zu behandeln⁷.

Die Bauchlekythen waren wie die Alabastra und die Pyxiden in der Regel Gefäße für Frauen⁸. Dies verraten schon ihre Bilder: Szenen aus dem Frauenleben, Darstellungen weiblicher Gottheiten und mythische Begebenheiten, in denen Frauen eine wichtige Rolle spielen, überwiegen und dies nicht erst mit Beginn des Reichen Stils⁹. Auf attischen Vasenbildern sind Bauchlekythen nur selten dargestellt und z.T. in ähnlicher Weise wie die Schulterlekythen. So hängt auf einem Pyxisfragment in Tübingen eine Bauchlekythos an der Wand eines Frauengemaches und auf einer weißgrundigen Lekythos des Bosanquetmalers in New York steht sie zusammen mit Schulterlekythen auf der obersten Stufe einer Grabstele¹⁰. Auf einem dem Nikiasmaler zugeschriebenen Hydrienfragment aus Kameiros befindet sich eine Bauchlekythos unter den Geschenken für die Braut¹¹.

Die Gattung der Bauchlekythen läßt sich ganz grob in drei Gruppen einteilen. Für die Gefäße der Normalform (Gruppe I) gilt die oben beschriebene Entwicklung von der Spätarchaik bis ins 4. Jahrhundert hinein. Sie können nach der Terminologie von Wolf W. Rudolph einen faß-, apfel-, ei- oder tropfenförmigen Körper haben¹² und sind in der Regel zwischen 10 und höchstens 25 cm groß. Bauchlekythen über 25 cm sind auch im Reichen Stil eine Ausnahme¹³. Da sie bis in die Klassik hinein vorwiegend von zweitrangigen Lekythenmalern wie dem Bowdoin-, dem Ikaros-, dem Karlsruher- oder dem Tymbosmaler verziert wurden¹⁴, tragen sie fast stets einfigurige Bilder. Ornamente sind, wenn überhaupt, nur

sparsam vorhanden und beschränken sich in der Regel auf die Schulterzone oder die Halswurzel. Ein Henkelornament ist selten ebenso ein Ornamentband unter dem Bildfeld, meist ist nur eine einfache Standlinie angegeben¹⁵.

Der letzte und zudem einzig bedeutende Lekythenmaler, dem bis jetzt die Bemalung beider Formen zugeschrieben werden kann, ist der Achilleusmaler. Auch er hat für die Bemalung seiner Bauchlekythen der Normalform die gleichen Themen gewählt wie für seine Schulterlekythen: den Abschied des Kriegers, zwei Frauen mit Toilettengerät, Ödipus und die Sphinx¹⁶. Wie auf den meisten seiner Gefäße hat er auch auf ihnen das Bildfeld nach unten durch einen Ornamentstreifen begrenzt. Schulter und Halswurzel der Bauchlekythen in Göttingen und Nikosia sind ferner durch zwei verschieden gestaltete Ornamentbänder betont und voneinander abgesetzt, ein Dekorationssystem, das im Grunde von der Schulterlekythos übernommen und nur der Form der Bauchlekythos angepaßt wurde. Es findet sich in der Folgezeit bei vielen Bauchlekythen der Normalform. Dabei wurde das Zungenmuster auf der Halswurzel fast obligatorisch und nur selten durch umschriebene Palmetten ersetzt¹⁷. Das Schulterornament fehlt in der Parthenonzeit noch häufig, es wird erst im Reichen Stil üblich. Umschriebene Palmetten und in der Meidiaszeit ein Kranz von Lorbeerblättern sind dafür die bevorzugten Motive. Im Reichen Stil kommt ferner meist ein üppiges, aus Palmetten, Blüten und Volutenranken bestehendes Ornamentgebilde in der Henkelzone hinzu, das aus der Kannendekoration übernommen wurde¹⁸. Gleichzeitig wird der Ornamentstreifen unter dem Bild zu einem Band, das den ganzen Gefäßkörper umschließt. Auf den Schulterlekythen des Reichen Stils bleibt dagegen das seit der Spätarchaik bestehende fassadenartige Dekorationssystem erhalten¹⁹. Hier macht sich der allgemeine Trend zum üppigeren Ornament allenfalls in der Zeichnung der Grabstelen bemerkbar²⁰.

Taf. 3,2

Von jenen Malern, die in der Parthenonzeit tätig waren, hat Beazley eine etwas größere Zahl von Bauchlekythen nur dem Frauenbadmaler oder „Washing Painter“, dem „Well Painter“ und dem Eretriamaler zugeschrieben, also Malern, die vor allem kleinere und mittlere Gefäße verzierten²¹, wobei auffällt, daß gerade die qualitativsten Bauchlekythen des Frauenbad- und des Eretriamalers nicht zu deren Frühwerken, sondern bereits in die Zeit des Reichen Stils gehören²². Im Reichen Stil überziehen Figurenwerk und Ornamentik in gedrängter Fülle die Gefäßkörper der Bauchlekythen und überdecken ihre Form, ein Eindruck, der durch die mit Gold belegten plastischen Zusätze und das gegen 400 aufkommende Deckweiß noch verstärkt wird. Die meist mehrfigurigen Bilder zeigen mit Vorliebe aphrodisische Szenen. Auf den Bauchlekythen des Aison in Neapel und Paris²³, des Eretriamalers in New York (Streifenlekythos) und Berlin²⁴ oder des Meidiasmalers in Ruvo²⁵ stehen die Figuren mit beigeschriebenen Namen wie auf polygotischen Wandgemälden übereinander gestaffelt auf farbig gemalten oder geritzten Geländelinien. Ein zur Aufteilung und Gliederung großer Wandflächen geschaffenes und in der Klassik auf große Gefäße übertragenes Kompositionsprinzip wird im Reichen Stil auch auf kleinformatigen Bildflächen angewandt und so ins Miniaturhafte übersetzt.

Taf. 39

Von der späten Parthenonzeit bis etwa um 400 wurde neben der bauchigen Normalform auch eine schlanke Sonderform hergestellt (Gruppe II), die mit ihrem länglich-ovalen Körper eigentlich nicht mehr den Namen Bauchlekythos rechtfertigt. Beazley hat sie „tallboy“ genannt²⁶. In Bildkomposition und Dekorationssystem entsprechen die „tallboys“ den Bauchlekythen der Normalform, in ihrem Erscheinungsbild ähneln sie den Eichelkythen, die wohl aus den gleichen Werkstätten kommen²⁷.

Zu einer dritten Gruppe möchte ich die große Zahl der kleinen und kleinsten Bauchleky-

then zusammenfassen. Sie sind meist nur sehr flüchtig mit einfigurigen Bildern ohne Ornamentik bemalt. Häufig zeigen sie Kopf- bzw. Büstendarstellungen und ab dem letzten Jahrhundertviertel Tierbilder²⁸. Vieles von dieser vor allem gegen Ende des 5. Jahrhunderts in steigender Zahl produzierten, qualitätslosen Massenware ist nicht in Beazleys Listen enthalten oder dort Malern zugeschrieben, die danach nur Bauchlekythen bemalt hätten. Doch da bei diesen Serienprodukten weder eine künstlerische Aussage noch ein eigenständiger Stil faßbar wird, Signaturen und Kalosnamen als Hilfsmittel fehlen, und die detailarmen Zeichnungen wenig Vergleichsmöglichkeiten bieten, können sie nur nach ihren Motiven und einigen wenigen äußeren Kriterien der Zeichnung, die wandelbar und nachahmbar sind, in Gruppen zusammengefaßt werden, die sicher nicht das Gesamtschaffen eines Malers, sondern nur einen Teilaspekt wiedergeben²⁹.

Das sprunghafte Anwachsen der Produktion kleiner und kleinster Bauchlekythen bei sinkender Qualität gegen Ende des 5. Jahrhunderts ist nicht nur in der figürlich bemalten Keramik, sondern auch in der unverzierten Glanzton-Keramik zu beobachten³⁰. Kleine schwarze Bauchlekythen sind nach den Ergebnissen der Kerameikosgrabung die charakteristische Grabbeigabe jener Zeit³¹. Als Erklärung wurde verschiedentlich auf die Verarmung der Bevölkerung durch den lang andauernden Peloponnesischen Krieg hingewiesen³². Dies scheint mir denkbar, wobei vielleicht zunächst mehr die Notwendigkeit, den Verbrauch von Öl einzuschränken, zu kleineren Gefäßen führte, als die Kosten für die Gefäße selbst³³.

Katalog³⁴

Frühklassik

Nr. 1 Athen, Agora P 10372. FO: Athen, Lenormantstr. (Grab). Zusammengesetzt, bis auf wenige Stückchen vollständig. H: 14,7 cm.

Darstellung: Frau mit Thyrsos und Phiale³⁵.

Überzug: Bildzone, durch Brand grau verfärbt.

Technik: Umrisszeichnung mit Relieflinien; Thyrsosstab in schwarzem, Chitonfalten in gelbbraunem Glanzton gegeben.

460/450.

T. Leslie Shear, *Hesperia* 6, 1937, 361 Abb. 22; C.G. Boulter, *Hesperia* 32, 1963, 124 Taf. 43 F 2; Rudolph, *Bauchlekythos* 20 Nr. 4 (Werkstatt des Tymbosmalers: Klasse von München 2500).

Taf. 37,1 Nr. 2 Kopenhagen, Nat. Mus. 3882. H: 13,8 cm.

Darstellung und Ornamentik: Frau, stehend, nach links gewandt, mit einem Zweig in den Händen, auf beiden Seiten von einem Palmetten- und Blütenornament umrahmt; Zungen auf dem Schalkragen.

Überzug: Bildzone, gelblich³⁶.

Technik: Zeichnung der Körperkonturen, der Ranken und der Umrisse, der mit Mattfarbe ausgemalten Blätter und Blüten mit Relieflinien, der Gewandkonturen und des Zweiges in den Händen der Frau mit verdünntem Glanzton (gelbbraun); die Palmettenblätter sind abwechselnd schwarz (Glanzton) und mattrot, die Blüten mattrot gemalt³⁷.

Um 460.

ARV 727,5: Nahe „Two-Row Painter“.

CVA Kopenhagen (4) Taf. 174, 4; Kurtz, AWL Taf. 61, 2; Rudolph, Bauchlekythos 18 Nr. 3 (Werkstatt des Tymbosmalers: Schalkragen-Klasse).

Nr. 3 Limassol, Slg. Kakoyiannis. FO: Marion (Grab). Der obere Teil des Halses und die Mündung fehlen. H: 10,5 cm.

Darstellung und Ornamentik: Eros, fliegend mit Kranz, Alabastron und Granatapfel (?), am Boden Hahnenkampf; Zungen auf dem Schalkragen.

Überzug: Bildzone.

Technik: Umrißzeichnung mit Relieflinien³⁸; Hähne und Gegenstände sind als schwarze Silhouetten gegeben.

Um 470.

ARV 660, 76: Maler der Yale-Lekythos.

H. Hoffmann, RA 1974, 214 Abb. 19.

Nr. 4 London, Brit. Mus. D 18. FO: Nola. H: 13,5 cm.

Darstellung und Ornamentik: Frau mit Kranz vor brennendem Altar; Spiegel an der Wand, Zungen auf dem Schalkragen.

Überzug: Bildzone, leicht ockerfarben.

Technik: Zeichnung der Konturen mit verdünntem Glanzton (braun); die Altarflamme ist schwarzbraun³⁹. Vorzeichnung.

470/460.

ARV 758,97: Tymbosmaler.

Smith, Vas. Brit. Mus. III 395; Rudolph, Bauchlekythos 17 Nr. 1 (Werkstatt des Tymbosmalers: Schalkragen-Klasse).

Nr. 5 Neapel, Mus. Naz. 86380. FO: Cumae.

Darstellung und Ornamentik: Frauenkopf zwischen Blumen.

Technik: Vermutlich Umrißzeichnung mit Relieflinien⁴⁰.

2. Viertel des 5. Jahrhunderts.

ARV 700,81: Ikarosmaler.

Nr. 6 Paris, Cab. Méd. 476. FO: Kameiros. Zusammengesetzt, Henkelseite übermalt. *Taf. 37,2*
H: 14,4 cm.

Darstellung und Ornamentik: Zwei Frauen, einander gegenüberstehend, die eine mit Gürtel in den Händen, die andere mit Alabastron und Blüte; Lekythos an der Wand hängend; Kreuzplattenmäander unter dem Bildfeld.

Überzug: Bildzone einschließlich Ornament, leicht ockerfarben.

Technik: Frühklassische Lekythenbemalung mit Deckweiß; Körper- und Gewandkonturen sind mit verdünntem Glanzton (gelbbraun) gezeichnet; Deckweiß wurde für die Frauenhaut verwendet, Purpurrot für die Haarbänder; die Haare und die Lekythos sind mit schwarzem Glanzton gemalt; geringe rote Farbspuren an den Gewändern. Vorzeichnung.

460/450.

ARV 747,29: Maler von Athen 1826.

de Ridder, Vas. Peints Bibl. Nat. 358 Nr. 476.

Nr. 7 Paris, Cab. Méd. 477. FO: Lokroi? An Hals und Fuß geklebt.
Darstellung und Ornamentik: Nach rechts laufende Frau mit Fackel und Phiale; Zungen auf dem Schalkragen; VΛV (kale?).
Überzug: Bildzone, etwas abgerieben, wohl ursprünglich leicht ockerfarben.
Technik: Umrißzeichnung mit Relieflinien; Verwendung von verdünntem Glanzton (braun) für die Chitonfalten.
2. Viertel des 5. Jahrhunderts.
Art des Bowdoinmalers (Verf.).
de Ridder, Vas. Peints Bibl. Nat. 358 Nr. 477 Taf. XIX.

Nr. 8 Rhodos, Arch. Mus. 10787. FO: Ialysos/Rhodos (Grab). H: 14 cm.
Darstellung und Ornamentik: Nach rechts laufende Frau, von umschriebenen Palmetten gerahmt; s-förmige Ornamentkette unter der Bildzone, Zungen auf dem Schalkragen.
Überzug: Bildzone.
Technik: Umrißzeichnung mit braunem Glanzton⁴¹.
460/450.
G. Jacopi, Clara Rhodos III (1929) 208 f. Abb. 205 f.; CVA Rodi (2) Taf. 2,6 (500); Rudolph, Bauchlekythos 18 Nr. 4 (Werkstatt des Tymbosmalers: Schalkragen-Klasse, Art des Providencemalers).

Nr. 9 u. 10 Verschollen, ehemals Agrigent, Slg. Giudice. FO: Agrigent. Von geringer Größe.
Darstellung und Ornamentik: Frauenkopf mit Haube, davor Blütenranke; Strahlenkranz auf der Schulter.
Überzug: Bildzone.
Technik: Umrißzeichnung mit Glanzton⁴².
2. Viertel des 5. Jahrhunderts.
ARV 704,77–78: „Seireniske“-Maler.

Hochklassik und Reicher Stil

Taf. 36,2 Nr. 11 Brüssel, Mus. Royaux A 1021. FO: Nola. Zusammengesetzt und geringfügig ergänzt. H: 10,3 cm.
Darstellung: Nike, auf Felsen sitzend; ΝΙΚΗ.
Überzug: Bildzone, grauweiß, durch Brand verfärbt.
Technik: Zeichnung mit verdünntem Glanzton (hellbraun); die Spitzen der Flügel und die Konturen des Felsens sind z.T. mit violetter Mattfarbe betont, der Felsen selbst ist mit verdünntem Glanzton braun koloriert; blaßviolett sind auch einige Pflanzen; ferner ist etwas graue Mattfarbe (verfärbt?) an den Flügeln zu sehen. Vorzeichnung.
Um 430.
ARV 1213,3: Umkreis Schuwalowmaler.
E. Bielefeld, Zu einer attischen Lekythos in Hamburg (1944) Abb. 4; CVA Brüssel (3) Taf. 5,1 (134); Rudolph, Bauchlekythos 41 Nr. 1; Robertson, Greek Art 212. 262 Taf. 132 d; A. Lezzi-Hafter, Der Schuwalow-Maler (1976) 19. 93. 112 (Al 9) Taf. 25. 148 e–f (Art des Alexandremalers); Mertens, AWG 211 Taf. XLI,1.

Nr. 12 Kansas City, Nelson Gallery-Atkins Museum 31. 80. FO: Angeblich Apiro (Marche). *Taf. 35*
Zusammengesetzt und geringfügig ergänzt; Bemalung etwas beschädigt. H: 21 cm.

Darstellung und Ornamentik: Hauptfries, Kephalos im Göttergarten (fünf Frauen und Kleinkind); Benennung von vier Frauen sowie des Knäbleins durch Beischriften gesichert:

ΑΝΘΕ[]Α . ΓΕ[]ΘΩ . ΕΥΝΟΝΙΑ . ΓΑΙΔΙΑ . ΚΕΦΑΛΟΣ; die Deutung der sitzenden Frau ist umstritten: Aphrodite oder Eukleia nach Jucker, a.O. 67 f., vielleicht Herse nach U. Kron, LIMC I 291.297; Schulterfries, Aphrodite und Eros; Eierstab (rf.) unterhalb des Hauptbildes und zwischen Haupt- und Schulterfries; Palmetten (rf.) auf der Halswurzel; Palmettenranken am Henkelansatz.

Überzug: Haupt- und Schulterfries, leicht gelblich getönt.

Technik: Zeichnung mit verdünntem Glanzton (hellbraun); das matte Schwarz der Mäntel liegt über einer roten Mattfarbe, die an den Rändern noch zu erkennen ist⁴³; plastisch gegeben sind: Schmuck, Früchte, Lilienknospen und Palmettenherzen.

Um 425.

ARV 1248,8: Eretriamaler.

I. Jucker, „Kephalos im Göttergarten“ AntK 9. Beiheft (1973) 63 ff. Taf. 20,1–4; Mertens, AWG 211; LIMC I Taf. 215 Nr. 36 s.v. Aglauros.

Nr. 13 Kopenhagen, Nat. Mus. 8565. Gefäß teilweise ergänzt (Henkel, Hals, Teil des Gefäßkörpers). H: 11,2 cm.

Darstellung und Ornamentik: Zwei Frauen an Grabstele; Palmetten/Voluten-Ornament unter dem Henkel; Mäander unter dem Bildfeld.

Überzug: Bildzone einschließlich Ornament, kalkig-weiß.

Technik: Mattfarbenbemalung; Zeichnung in braungrauer Mattfarbe; keine weiteren Farben erhalten⁴⁴.

430/420?

CVA Kopenhagen (4) Taf. 174,5.

Nr. 14 Leningrad, Ermitage TG 19. FO: Temir Gora/Kertsch. Sieben Fragmente. *Taf. 38*

Darstellung und Ornamentik: Hauptfries, drei (?) Frauen und Eros; Schulterfries, je ein Paar Löwen und Panther; zwischen Schulter- und Hauptfries ein Eierstab; unter dem Hauptfries ein Mäanderband.

Überzug: Schulter- und Hauptfries mit dazwischenliegendem Ornamentband.

Technik: Umrißzeichnung mit verdünntem Glanzton; der Schmuck ist plastisch gegeben (wohl vergoldet)⁴⁵.

Um 410.

ARV 1690 (1314,16 bis): Meidiasmaler.

Mertens, AWG 212 Taf. XLI,3; D. Cramers, Aison en de Meidias-Schilder (1980) 195 M 20.

Nr. 15 New York, Metr. Mus. 31.11.13⁴⁶. Aus Athen. Zusammengesetzt, Mündung, Hals, *Taf. 39*
Schulter und Henkel ergänzt, Bemalung beschädigt. H: 49,5 cm (erg.).

Darstellung und Ornamentik: Drei Bildfriese, von oben nach unten: A, Viergespann, zwei Gruppen von männlichen und weiblichen Gestalten; B, Achilleus trauert um den toten Patroklos, Thetis und die Nereiden bringen auf Delphinen reitend die neuen Waffen; C, Theseus und Amazonen; B und C jeweils mit Beischriften, s. hierzu Richter/Hall 175 f. und

v. Bothmer, Amazons 162 Nr. 15, 173 f.; Schachbrettmäander unter Bildfries C; direkt unter dem Henkel ein Palmetten/Voluten-Ornament.

Überzug: Fries B, weiß.

Technik: Zeichnung mit verdünntem Glanzton (orange bis gelbbraun); Reste von roter (Kupferrot?) Mattfarbe an Kline, Stuhl und Schwertscheide; Farbspuren von einer Art Rosagelb am Echinus der Säulen, am Mantel der Thetis und an den Delphinen; weitere Mattfarben waren sicher vorhanden, sind aber vollständig verschwunden; plastisch gegeben sind: Schmuck, Teile der Waffen und der Diademe.

Um 420.

ARV 1248,9: Eretriamaler.

Par 469; H. Kenner, *ÖJh* 33, 1941, 16 ff. Abb. 7 ff.; B. Döhle, *Klio* 49, 1967, 129 Nr. 29, 148 Abb. 8; W. Real, *Studien zur Entwicklung der Vasenmalerei im ausgehenden 5. Jahrhundert v.Chr.* (1973) 49 f.; A. Lezzi-Hafter, *Der Schuwalow-Maler* (1976) 113 f. E 7 Taf. 32 d. 52. 150 c; Mertens, *AWG* 211 f. Taf. XLI,2; E. Vermeule, *Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry* (1979) 22 Abb. 18, 205 Abb. 28; *LIMC* I Taf. 107 Nr. 479 s.v. Achilles.

Die Gruppe der weißgrundig bemalten Bauchlekythen spiegelt die allgemeine Entwicklung der Bauchlekythen im 5. Jahrhundert wider, mit einer Ausnahme, die Mehrzahl der erhaltenen Gefäße stammt nicht aus der Blütezeit der Form, dem Reichen Stil, sondern aus der Zeit der Frühklassik, was demnach seine Ursache in der Entwicklung der weißgrundigen Vasenmalerei haben muß⁴⁷.

Taf. 37,1
u. 36,1

Die Bauchlekythen Agora P 10372 (Kat. Nr. 1), Kopenhagen 3882 (Kat. Nr. 2), London D 18 (Kat. Nr. 4) und Rhodos 10787 (Kat. Nr. 8) sind nach Wolf W. Rudolph in der Werkstatt des Tymbosmalers entstanden. Rudolph hat die Bauchlekythen dieser Werkstatt in drei Klassen unterteilt⁴⁸. Die Bauchlekythen Kat. Nr. 2, 4 und 8 gehören dabei in die Schalkragen-Klasse. Nach den Merkmalen dieser Klasse, einem breiten, erhöhten und mit etwas degenerierten Zungen verzierten Ring, der die Halsstufe überdeckt, dem sogenannten Schalkragen, einem tongrundigen Hals, einem faß- bis apfelförmigen Körper und einem scharf abgesetzten Fuß mit breiter tongrundiger Fußkante lassen sich auch die weißgrundige Bauchlekythos in Limassol (Kat. Nr. 3) und trotz etwas anderer Fußkante wohl auch Cab. Méd. 477 (Kat. Nr. 7) dieser Klasse zuordnen. Agora P 10372 (Kat. Nr. 1) wurde von Rudolph zur Klasse von München 2500 gerechnet, die sich durch schlankere Körperform und betontere Schulterpartie auszeichnet. Hals und Schalkragen bei Agora P 10372 sind unverziert und schwarz. Zwei kleine weißgrundige Bauchlekythen, ehemals Sammlung Giudice, heute verschollen, wurden von Beazley dem „Seireniske“-Maler zugeschrieben (Kat. Nr. 9 u. 10). Sie müssen aufgrund ihres apfelförmigen Körpers mit langem tongrundigem Hals, breiter niedriger Mündung und breitem Fuß mit tongrundiger Fußkante zu Rudolphs Sirenenmaler-Klasse gehören⁴⁹. Somit kämen, vorausgesetzt daß Rudolphs Klassifizierung und Werkstattzuweisung richtig sind, die meisten der erhaltenen frühklassischen Bauchlekythen aus jener Werkstatt, in der der Tymbosmaler tätig war⁵⁰. Ihm selbst wurde von Beazley nur eine weißgrundige Bauchlekythos zugeschrieben, London D 18 (Kat. Nr. 4), nach Rudolph das früheste Beispiel für eine Bauchlekythos aus der Tymbosmaler-Werkstatt⁵¹. Daß es sich um ein frühes Stück dieser Werkstatt handeln muß, beweist der Überzug, der noch nicht jene feste weiße und leicht glänzende Beschaffenheit hat, wie dies für die Schulterlekythen des Tymbosmalers geradezu charakteristisch ist. Die Schulterlekythen des Aischinesmalers, die ja die

Taf. 36,1

gleiche Form aufweisen und derselben Werkstatt entstammen, haben dagegen, soweit sie mir bekannt sind, einen schmutzig-gelben oder leicht ockerfarbenen Überzug und kennzeichnen wie London D 18 die Frühphase dieser Werkstatt⁵². Auch zeigen die Lekythenbilder des Aischinesmalers keine Grabszenen im Gegensatz zur Mehrzahl der Lekythen des Tymbosmalers. Die Schulterlekythen des Aischines- und des Tymbosmalers gehören zur Nebenform. Wie bei den Lekythen der Hauptform beginnt auch bei den Lekythen der Nebenform die Ausrichtung der Bemalung auf den ausschließlichen Grabgebrauch der Gefäße im letzten Jahrzehnt vor der Jahrhundertmitte⁵³. Dekorationssystem und Bildmotive der besprochenen Bauchlekythen entsprechen den Schulterlekythen der Nebenform vor ihrer Entwicklung zum reinen Grabgefäß. Die Bauchlekythen Kopenhagen 3882 und Rhodos 10787 (Kat. Nr. 2 u. 8) zeigen die von den Seitenpalmetten-Lekythen her bekannte Rahmung der Darstellung mit Palmetten und Ranken⁵⁴. Die zweifarbige Ausführung der Ornamente und die Verwendung von roter Mattfarbe bei Kopenhagen 3882 ist von der Schulterdekoration weißgrundiger Lekythen der Hauptform übernommen⁵⁵. Auch läßt das weitgehende Fehlen von Faltenzeichnung und der Umstand, daß zwar die Körperkonturen in Relieflinien, die Gewandkonturen aber in verdünntem Glanzton ausgeführt sind, vermuten, daß unbeständige Mattfarben zur Gewandwiedergabe verwendet worden waren, ebenso wie für die nicht mehr vorhandenen Blätter des Zweiges in den Händen der Frau. Ähnliches dürfte auch für die Bemalung von London D 18 gelten⁵⁶. Die übrigen Bauchlekythen (Kat. Nr. 1. 3.7–10) haben Bilder in reiner Umrißzeichnung mit Relieflinien oder verdünntem Glanzton, wie sie auf den meisten weißgrundigen Alabastra und Schulterlekythen der Nebenform zu finden sind⁵⁷. Die Bauchlekythos in Neapel (Kat. Nr. 5) ist durch die Zuschreibung Bezzeys an den Ikarosmaler mit dem „Seireniske“-Maler und allgemein mit den Schulterlekythen der Nebenform verbunden⁵⁸. Bleibt die Bauchlekythos Cab. Méd. 476 (Kat. Nr. 6), die in Form, Dekorationssystem und Bemalung völlig anders ist. Für den breiten apfelförmigen Körper, dessen größter Durchmesser knapp vor der Einziehung zum Fuß liegt, und die ungewöhnlich hohe Halsstufe findet sich kein vergleichbares Beispiel bei Rudolph. Das Gefäß wurde von Bezzeley dem Maler von Athen 1826 zugewiesen, der Schulterlekythen der Hauptform bemalt hat. Die Farbe des Überzugs, die Bemalungstechnik, das Thema und die Motive der figürlichen Darstellung sind die gleichen wie auf seinen Schulterlekythen. Nur der Kreuzplattenmäander ist der veränderten Form gemäß unter das Bildfeld gerutscht⁵⁹. Damit zeigt sich einmal mehr die Abhängigkeit frühklassischer Bauchlekythen von den Schulterlekythen und ihr Entstehen in denselben Werkstätten.

Taf. 37,1

Taf. 36,1

Taf. 37,2

Aus der Zeit der Hochklassik stammt die weißgrundige Bauchlekythos in Brüssel (Kat. Nr. 11). Dem kleinen Format entsprechend, ist sie einfigurig und ohne Ornamente bemalt. Darstellung und Bemalung sind jedoch auffällig. Eine Nike sitzt in der Haltung der „Penelope penserosa“ auf einem Felsen. Das Motiv ist in der klassischen Kunst zwar häufig, aber selten mit Nike verbunden⁶⁰. Die Zeichnung erinnerte Bezzeley an den Schuwalowmaler, nach Lezzi-Hafter wiederum ist sie in der Art des Alexandremalers ausgeführt, der als Figurenmaler in der gleichen Werkstatt wie der Schuwalowmaler tätig gewesen sein soll. In Rudolphs Arbeit ist die Brüsseler Bauchlekythos als Beispiel für die Formentwicklung von der Klassik zum Reichen Stil enthalten, jedoch als Einzelstück, ohne Werkstattbestimmung. Das Gefäß entzieht sich bis jetzt sowohl hinsichtlich seiner Form als auch seiner Bemalung einer genauen Einordnung und Zuschreibung. Die Verwendung von grauer (?) und blaßvioletter Mattfarbe neben verdünntem Glanzton überrascht. Zartlila bis violett schimmernde Farbtöne sind auf weißgrundigen Lekythen seit der späten Parthenonzeit an Gewandsäumen,

Taf. 36,2

Gürteln und den Rändern der Akanthos- und Palmettenblätter von Grabstelen zu sehen. Auch Tänen, Kränze und Bäume zeigen häufig diese Farbtöne⁶¹. Sie sind nicht zu verwechseln mit jenem Purpur- oder Grauviolett, das als stumpfe Deckfarbe auf weißgrundigen Gefäßen der Frühklassik zu finden ist. Die Brüsseler Bauchlekythos muß daher in einer Werkstatt entstanden sein, die weißgrundige Grablekythen produzierte, denn es ist kaum anzunehmen, daß Werkstätten, in denen ausschließlich rotfigurige oder unverzierte Keramik hergestellt wurde, diesen heute violett erscheinenden Farbstoff vorrätig hatten. Ähnliches wie für das Brüsseler Gefäß gilt auch für die beiden Lekythen des Eretriamalers (Kat. Nr. 12 u. 15), zu deren Bemalung gleichfalls Lekythenfarben verwendet wurden, die in Resten noch zu erkennen sind. In allen drei Fällen wurde jedoch im Gegensatz zu den gleichzeitigen Grablekythen die Zeichnung mit verdünntem Glanzton ausgeführt und wurden Mattfarben nur in beschränktem Umfang benutzt. Die Gefäße wurden von Malern der rotfigurigen Technik verziert, die ausnahmsweise weißgrundige Flächen bemalten und dabei in die Farbtöpfe ihrer Kollegen, der Lekythenmaler, griffen, ohne aber ihren eigenen, von der rotfigurigen Technik geprägten Zeichenstil aufzugeben. Für die Streifenlekythos ist der Fall schon durch die ziemlich sichere Zuschreibung an den Eretriamaler klar⁶². Aber auch die Zeichnung auf der Bauchlekythos in Brüssel verrät in der etwas eckigen Linienführung und der Faltenwiedergabe des Himations den mehr in der rotfigurigen Technik arbeitenden Vasenmaler. Die Beispiele zeigen, daß eine Spezialisierung auf weißgrundige Grablekythen allenfalls für die Vasenmaler, nicht aber für die Töpferwerkstätten angenommen werden kann.

Taf. 35 u. 39

Über die einzelnen Bilder der New Yorker Streifenlekythos ist schon viel geschrieben worden. In der Amazonomachie von Fries C lassen sich Anklänge an die Amazonenschlacht des Phidias auf dem Schild der Athena Parthenos erkennen⁶³ und die Darstellung der Totenklage um Patroklos in Verbindung mit der Waffenübergabe durch Thetis und die Nereiden an Achilleus in Fries B läßt sich auf den Einfluß einer Tragödie des Aischylos (Die Nereiden) zurückführen⁶⁴. Ich möchte hier nur die Frage nach dem Grund für dieses eigenartige Dekorationssystem und nach dem Sinn der Bilder in ihrem Zusammenhang aufwerfen.

Taf. 39

Die Lekythos ist das weitaus größte Gefäß, das bisher dem Eretriamaler zugeschrieben werden konnte und die größte Bauchlekythos überhaupt, die erhalten ist. Der Eretriamaler hat normalerweise kleinformatige Gefäße bevorzugt und wohl deshalb, seinem Stil entsprechend, die große Fläche in drei kleinere Bildzonen unterteilt⁶⁵. Die weißgrundige Ausführung des Mittelstreifens hat dabei meines Erachtens nicht nur gliedernde Funktion und dekorativen Wert, sondern eine tiefergehende Bedeutung. In der Zeit um 420 waren in Athen ja weißgrundig bemalte Gefäße und Lekythen mit sepulkralen Darstellungen nahezu identisch geworden⁶⁶. Ausnahmen wie die beiden Bauchlekythen des Eretriamalers in Kansas City und des Meidiasmalers in Leningrad (Kat. Nr. 12 und 14) wurden nicht in Athen gefunden. Ausgehend von der Darstellung der Totenklage um Patroklos im Mittelstreifen möchte ich deshalb annehmen, daß der Künstler ganz bewußt, dem Gehalt der Szene entsprechend, hier die weiße Grundierung gewählt hat.

Auch die Zusammenstellung der Bilder kann bei einem Gefäß, das nach Größe, Dekorationssystem und Bemalung so einzigartig ist, kaum ein Zufallsprodukt sein, selbst wenn die einzelnen Bilder auf den ersten Blick nicht viel miteinander zu verbinden scheint. Zu bedenken ist ferner, daß ein solches Gefäß, dessen Herstellung vom Töpfer wie vom Maler großes Geschick, viel Mühe und Zeitaufwand erforderte, nur nach einem überlegten Plan zu besonderem Anlaß bzw. auf speziellen Wunsch angefertigt worden sein kann. Fries C des Gefäßes zeigt Theseus, den bedeutendsten attischen Heros im siegreichen Kampf gegen die

Amazonen, Fries B Achilleus, einen der berühmtesten griechischen Helden überhaupt und wohl für alle Griechen der Inbegriff von Stärke, Kraft und Tapferkeit. Noch trauert er um Patroklos, aber Thetis bringt mit den Nereiden bereits die neuen Waffen und er wird, seinen Freund rächend, auf den Schauplatz des Kampfes zurückkehren. Die Darstellung auf Fries A entzieht sich infolge ihres fragmentierten Zustandes leider einer eindeutigen Interpretation, aber man könnte sich fragen, ob hier nicht, passend zu den beiden anderen Bildern, der dritte große griechische Held, Herakles, dargestellt war. Noch zu erkennen sind ein herangaloppierendes Viergespann zwischen zwei Gruppen von ruhig stehenden oder sitzenden männlichen und weiblichen Gestalten, von denen drei ein Zepter oder eine Lanze halten. Eine Kampfszene ist ebenso wie eine Raubszene auszuschließen, die Apotheose des Herakles könnte jedoch in diesem Bild durchaus wiedergegeben sein. Gegen Ende des 5. Jahrhunderts wird der auf einem Viergespann in den Olymp galoppierende Herakles zu einem beliebten Thema der Vasenmaler⁶⁷. Die links und rechts des Viergespanns vorhandenen Figurengruppen fehlen zwar auf diesen Bildern, sie lassen sich aber auf der New Yorker Lekythos mit der größeren Breite des zu bemalenden Bildfeldes erklären. In ihnen wären dann Götter zu sehen, die Herakles im Olymp empfangen⁶⁸. Das Gefäß wurde angeblich in Athen gefunden, Näheres ist leider nicht bekannt. Aufgrund seines Darstellungsstils kann es in die Jahre um 420 datiert werden⁶⁹, also in die Zeit des Nikiasfriedens, mit dem bekanntermaßen nicht alle Athener einverstanden waren⁷⁰. Sieht man die Streifenlekythos in diesem historischen Kontext, so wird die Darstellung berühmter Heroen, deren kriegerische Tugenden als beispielhaft galten, zu einem Bildprogramm von politischer Aussagekraft, das wohl kaum auf den Töpfer oder Maler des Gefäßes, sondern auf einen bestimmten Auftraggeber zurückzuführen ist.

Die Bauchlekythos in Kansas City (Kat. Nr. 12) dürfte etwas früher entstanden sein als die Streifenlekythos, etwa gleichzeitig mit dem berühmten Epinetron⁷¹. Sie gehört zu den Meisterwerken am Übergang von der Hochklassik zum Reichen Stil. Die kostbare Ausführung mit plastischen Zusätzen und Vergoldung, der miniaturhafte Zeichenstil, das feine Faltenriesel der Gewänder, die grazilen Gestalten und nicht zuletzt das Thema, das den Betrachter in paradiesische Gefilde versetzt, sind Reicher Stil. Aber die Bilder wirken noch nicht so überladen wie auf späteren Gefäßen, die Ornamentierung ist zurückhaltend, die Komposition übersichtlich und auf einen Mittelpunkt konzentriert, die Figuren haben Raum um sich, ihre Bewegungen sind verhalten, Überschneidungen und dramatische Effekte sind vermieden. Der Künstler hat weniger Farben verwendet als auf der New Yorker Lekythos. Es mag sein, daß solch idyllische Bilder eines glücklichen Lebens wie auf der Bauchlekythos in Kansas City in bewußtem Kontrast zu den Schrecken des Peloponnesischen Krieges gestaltet wurden, ob es sich aber, wie Ines Jucker meint, bei diesem Gefäß um ein „kostbares Hochzeitsgeschenk für eine vornehme junge Athenerin“ gehandelt hat⁷², möchte ich doch bezweifeln, denn das Gefäß wurde nicht in Athen, sondern in Italien gefunden. Zudem dürfte bei der schon erwähnten sepulkralen Bedeutung weißgrundiger Bemalung zu jener Zeit in Athen ein solches Gefäß als Hochzeitsgeschenk für eine Athenerin nicht mehr recht passend gewesen sein. Deshalb halte ich es für wahrscheinlicher, daß es sich bei dieser Bauchlekythos entweder um ein eigens für den Export geschaffenes Werk handelt⁷³, d.h. für Nichtathener, für die kein Zusammenhang zwischen weißgrundiger Bemalung und Grabgefäß bestand, oder um eine spezielle Grabbeigabe, wobei der weiße Überzug verdeutlichen sollte, was aus Form und Darstellung allein nicht ohne weiteres hervorging. Dann wären die Bilder der Lekythos wohl als Hinweis auf ein seliges Weiterleben nach dem Tode zu interpretieren⁷⁴.

Taf. 35

Taf. 38 Ähnliches wie für die Bauchlekythos in Kansas City gilt auch für die bei Kertsch gefundenen und dem Meidiasmaler zugeschriebenen Fragmente einer weißgrundigen Bauchlekythos (Kat. Nr. 14), die ebenfalls zweifriesig mit einem für jene Zeit typischen Thema verziert war und das späteste von allen erhaltenen weißgrundigen Gefäßen ohne eindeutig sepulkralen Bezug ist.

ALABAstra

Schlauch- oder beutelförmige Gefäße mit halbkugeligem Boden, engem Hals und breitem Mündungsteller, in der Antike vermutlich wie heute Alabastra genannt, dienten nach literarischen Zeugnissen, Inschriften auf den Gefäßen selbst und Darstellungen auf Vasenbildern den Frauen als Parfümbehälter¹. Der Name steht in Zusammenhang mit orientalischen bzw. ägyptischen Parfümgefäßen ähnlicher Form aus Alabaster, die wohl auch die Vorbilder für die griechischen Alabastra gewesen sein dürften². Neben Alabaster wurde die Form auch aus Marmor, Fayence, Metall, Ton und seit der Mitte des 6. Jahrhunderts besonders gerne aus Glas gefertigt³. Alabastra wurden wie Aryballoi mittels Schnüren und einer Schlaufe getragen oder an die Wand gehängt. Daneben hat es eigens konstruierte Behälter zu ihrer Aufbewahrung gegeben (Alabastrotheken)⁴.

In der griechischen Keramik kann man im wesentlichen drei Alabastronformen unterscheiden. Das mit Tierfriesen geschmückte Alabastron der korinthischen Töpfer ist birnenförmig und hat einen einzigen kleinen Vertikalhenkel, der oft nur einer Öse gleicht. Es wurde etwa von der Mitte des 7. bis zur Mitte des 6. Jahrhunderts in großer Zahl produziert, exportiert und imitiert⁵. In ionischen Werkstätten wiederum wurden röhrenförmige, henkellose Alabastra hergestellt, die nur mit Streifen oder Rillen verziert sind⁶, daneben aber auch Alabastra von länglich-ovoider Form mit bossenförmigen Vorsprüngen an den Seiten, die an die Ösen von Stein- und Glasalabastra erinnern, jedoch keine Durchbohrung haben und nur ein rudimentäres Element sind⁷. Letztere Form, die eine besonders deutliche Anlehnung an die Form der Steinalabastra aufweist, wurde auch von den attischen Töpfern aufgegriffen, in attischen Werkstätten jedoch wesentlich aufwendiger mit Ornamenten und figürlichen Darstellungen bemalt als in ionischen Werkstätten.

Wie die korinthischen so wurden auch die attischen Alabastra zum Teil exportiert, doch spielte die Form in der attischen Keramik sowohl was den Export als auch die Produktion betraf bei weitem keine so große Rolle wie in der korinthischen Keramik⁸. Sie scheint auch erst verhältnismäßig spät in der attischen Keramik heimisch geworden zu sein, jedenfalls ist das Alabastron des Amasimalers aus der Mitte des 6. Jahrhunderts bis heute ein Einzelfall geblieben⁹. Erst mit den weißgrundig und rotfigurig verzierten Alabastra des Psiax und der Paidikos-Gruppe aus dem letzten Viertel des 6. Jahrhunderts beginnt die eigentliche Serie der attischen Tonalabastra, d.h. mit Einsetzen der weißgrundigen und rotfigurigen Bemalung¹⁰. Es ist gut denkbar, daß die Herstellung von Tonalabastra durch die Möglichkeit einer weißen Grundierung der Oberfläche gefördert und intensiviert wurde, da dadurch die Tonalabastra nicht nur in der Form den Steinvorbildern angeglichen werden konnten. Jedenfalls haben die weißgrundig bemalten Alabastra aus dem Ende des 6. Jahrhunderts alle einen fast vollständig weiß grundierten Gefäßkörper, bei dem nur eine kleine Fläche am Gefäßboden

sowie Hals und Mündung von der weißen Grundierung ausgespart sind¹¹. Daß es später üblich wurde, das untere Viertel bis Drittel des Gefäßkörpers mit schwarzem Glanzton zu bemalen, mag mit einer Angleichung an das Dekorationssystem der Lekythen, die ja zum großen Teil von denselben Leuten bemalt wurden, zu erklären sein¹². Im übrigen ist die Zahl der erhaltenen Alabastra mit weißgrundiger Bemalung höher als diejenige mit rotfiguriger oder schwarzfigurig-tongrundiger¹³. Gegen die Mitte des 5. Jahrhunderts verschwanden die figürlich bemalten Tonalabastra fast schlagartig aus der attischen Keramik, während es weiterhin Stein- und Glasalabastra gab und nichts in den Vasenbildern oder Grabbeigaben darauf deutet, daß das Alabastron als Gebrauchsgefäß oder Totengabe durch eine andere Gefäßform ersetzt worden wäre¹⁴. Die Produktion von weißgrundig und rotfigurig bemalten Alabastra hörte dabei fast ebenso gleichzeitig auf, wie sie gleichzeitig begonnen hatte. Wie die Pyxiden oder Bauchlekythen haben auch die Alabastra die Umwandlung der Schulterlekythos in ein reines Grabgefäß nicht mitgemacht¹⁵. Durch ihre von Anfang an stärkere Verknüpfung mit weißgrundiger Bemalung könnte also bei ihnen, im Unterschied zu jenen Gefäßformen, das Ende der weißgrundigen Bemalung auch das Ende der rotfigurigen Bemalung nach sich gezogen haben. Doch das verhältnismäßig frühe und abrupte Ende der Tonalabastra läßt vermuten, daß andere Faktoren entscheidend waren. So könnte etwa eine Steigerung und Verbilligung der Produktion oder des Imports von Glas- und Steinalabastra dazu geführt haben, daß diese die Funktion der Tonalabastra mit übernahmen.

Das im großen ganzen gemeinsame Auftreten von weißgrundig und tongrundig bzw. rotfigurig bemalten Alabastra, das Überwiegen der weißgrundig bemalten Stücke und die praktische Überlegung, daß figürlich bemalte Tonalabastra, die ja nur zu einem geringen Teil mit Glanzton abgedichtet sind, besonders luftdurchlässig und deshalb zur Aufbewahrung von Duftstoffen weniger geeignet sind als Glas- oder Steinalabastra, lassen den Schluß zu, daß die attischen Tonalabastra in der Mehrzahl nicht als Gebrauchsgefäße gedacht waren¹⁶.

Die Bilder der Alabastra, und zwar hauptsächlich der rotfigurig und weißgrundig mit Umrißzeichnung verzierten Stücke¹⁷, zeigen häufig exotische Motive (Orientalen, Neger, Amazonen, Palmen), die sowohl auf die Herkunft des kostbaren Inhalts solcher Gefäße als auch der Gefäßform selbst weisen; oder sie zeigen Szenen, die sich auf den Verwendungsbereich der Gefäße beziehen, also Bilder aus dem Frauengemach, in denen sich jedoch – wie Erika Götte richtig bemerkte – häufiger als bei ähnlichen Szenen auf Lekythen eine erotische Note findet¹⁸. Ursula Knigge sieht in ihnen deshalb vor allem Liebesgeschenke¹⁹. Dafür könnten auch die ungewöhnlich vielen anonymen Kalos-Inschriften auf den Alabastra sprechen und die Verbindung gerade der Liebesgöttin Aphrodite mit Duftstoffen und Salbölen²⁰. Diese Alabastra wären dann jedoch nur symbolische Geschenke (ohne Inhalt) gewesen, die man später auch ins Grab mitgeben konnte.

Die Formentwicklung der attischen Alabastra wurde schon mehrfach kurz umrissen²¹. Sie verläuft nicht geradlinig, doch läßt sich ein allgemeiner Wandel von mehr gedrungenen und etwas sackähnlichen Formen mit runder Schulter zu schlankeren, geraden Formen mit scharf abgesetzter Schulter sowie eine Vergrößerung der Gefäße in der Frühklassik beobachten. Eine erwähnenswerte Sonderform stellt das sogenannte Kolumbusalabastron mit seinem abgeflachten Boden dar. Im Gegensatz zur Normalform des attischen Alabastron wurde es häufiger nur mit schwarzem Glanzton bemalt und selten figürlich verziert²².

Die attischen Tonalabastra sind entweder umlaufend bemalt oder zeigen eine Trennung der Bildzone durch seitliche Ornamentbänder in zwei Hälften, die gleichwertig bemalt sind. Eine Vorder- und Rückseite im Sinne von Haupt- und Nebenseite haben nur die weißgrundigen

Alabastra des Syriskosmalers, einige Stücke des Malers von New York 21.131 und die mit beiden Gruppen verwandten Negeralabastra²³. Die spätarchaischen Alabastra der Paidikos-Gruppe besitzen als Besonderheit eine Bodenverzierung, und einige frühklassische Alabastra haben übereinanderliegende Bildfelder, sind also zweireihig bemalt²⁴. Wie die Lekythen wurden die Alabastra häufiger als andere Gefäßformen ornamental verziert, zunächst mit Palmetten, später besonders mit Netz- und Schachbrettmuster²⁵.

Katalog²⁶

Vorbemerkung

Ähnlich wie bei den Schulterlekythen läßt sich auch bei den weißgrundig mit Umrißzeichnung verzierten Alabastra eine Art Serienproduktion feststellen, d.h. es gibt eine ganze Reihe von Malern oder Werkstätten, denen jeweils eine größere Zahl von sehr ähnlich oder gar gleich bemalten Alabastra zugeschrieben werden kann. Deshalb ist es sinnvoller, die weißgrundig bemalten Alabastra abweichend von der üblichen Form des Katalogs in Gruppen, statt einzeln vorzustellen. Auch wurde in diesem Fall ein stärkeres Gewicht auf die Beschreibung der verschiedenartigen Dekorationssysteme gelegt, die bei der Alabastrabemalung zur Anwendung kamen, da sie für bestimmte Gruppen typisch sind und somit ein wichtiges Merkmal für die Zugehörigkeit zu einer Gruppe sein können.

I. Paidikos-Gruppe. Um 510–500/490.

(Art des Euergidesmalers)

a) Pasiadesmaler. Um 510.

(Töpfer: Pasiades)

ARV 98,1–2: 1. London, Brit. Mus. B 668. 2. Athen, Nat. Mus. 15002.

FO: 1. Marion (Grab). 2. Delphi (Grab).

H: 1. 14,6 cm. 2. 16,5 cm (Mündungsscheibe nicht erhalten).

Dekorationssystem: Der Überzug bedeckt den Gefäßkörper bis auf Hals, Mündung und ein kleines rundes Bildfeld am Boden, das mit einer rotfigurigen Palmette geschmückt ist. Die Bildzone ist umlaufend bemalt und nimmt etwas mehr als die Hälfte des Gefäßkörpers ein. Sie ist nach oben und unten von Glanztonlinien oder einem Ornamentband begrenzt. Je ein Kymationband betont die Schulter und umrahmt den Tondo am Boden des Gefäßes.

Ornamente: Kymation, Mäander, Palmette.

Darstellung: 1. Mänade, Frau, Reiher. 2. Mänade, Amazone, Reiher. ΓΑΣΙΑΔΕΣ: ΕΓΟΙΕΣΕΝ im Feld zwischen Bildzone und Schulter; Kalos-Inschrift ohne Namen bei Nr. 1, Beischriften (ΠΕΝΘΕΣΙΒΕΑ . ΘΓ . Ι+ΜΕ) bei Nr. 2.

Technik: Umrißzeichnung mit Relieflinien und reichlicher Verwendung von verdünntem Glanzton vor allem zur gelblichen Kolorierung von Gewandstücken und Fellen, zur Zeichnung der Haarspitzen, der Zweige, der umlaufenden Begrenzungstreifen und geringfügig auch zur Innenzeichnung; die Reiher sind schwarz bis schwarzbraun. Weißer Überzug.

Par 330; Boardman, ARFH 61 Abb. 107; B.F. Cook, Greek and Roman Art in the British Museum (1976) Abb. 45; Mertens, AWG 128 f. Nr. 1–2, 131 f. Taf. XVIII, 3.

b) Alabastra mit reiner Palmettenverzierung

ARV 99,3–6: 1. Paris, Louvre CA 1920. 2. Athen, Nat. Mus. 2207. 3. New York, Metr. Mus. 21.80. 4. New York, Metr. Mus. 06.1021.92.

H: 1. 9,6 cm. 2. 13,5 cm. 3. 12,7 cm. 4. 15,2 cm.

Dekorationssystem: Ähnlich wie bei a, nur ohne Bildzone, da der ganze Gefäßkörper mit Palmetten verziert ist. Die beiden Alabastra in New York (Nr. 3 und 4) haben statt einer rotfigurigen eine schwarzfigurige Palmette am Gefäßboden.

Ornamente: Kymation, Palmetten.

Töpfersignatur des Pasiades auf der Mündungsscheibe von Nr. 1; Kalos-Inschriften auf den Mündungsscheiben von Nr. 2 (ohne Namen) und Nr. 3 (Hipparchos).

Mertens, AWG 129 Nr. 3 u. 4, XI Taf. XVIII,4.

c) Die übrigen Alabastra der Paidikos-Gruppe. 510/490.

Taf. 40,1

ARV 100,28. 101,29–30. 1626 (101,31–32): 1. Tübingen, Univ. 1200. 2. New York, Metr. Mus. 41.162.81. 3. Boston, Mus. of Fine Arts 00.358. 4. Eleusis, Mus. 2401. 5. New York, Metr. Mus. 57.12.17.

FO: 2. nahe Bologna, 4. Eleusis.

H: 1. 14 cm. 2. 16,5 cm. 3. 16,5 cm. 4. Fragment.

Dekorationssystem: Im allgemeinen wie bei a; Veränderungen: Bei Nr. 1 ist die Bildzone durch seitliche Palmettenbänder in zwei Hälften geteilt und liegt ein zweifaches Ornamentband über der Bildzone. Ein zweifaches Ornamentband über der Bildzone hat auch Nr. 5. Nr. 3 hat doppelte Ornamentbänder am Halsansatz und unterhalb der Bildzone. Bei Nr. 2 ist statt der rotfigurigen Palmette im Tondo ein Satyr und bei Nr. 3 und 5 jeweils ein Komast in schwarzer Silhouette gegeben. Nr. 4 zeigt keine Bodenverzierung.

Taf. 40,1

Ornamente: Kymation, Palmetten, Mäander, Strahlen, Netzmuster mit Punkten.

Darstellung: 1. Tanzendes Mädchen und Jüngling. 2. Zwei nackte Frauen und Reiher. 3. Drei Frauen, eine davon tanzend. 4. Mänade und kleiner Satyr? 5. Zwei (?) Jünglinge, Tänzerin, Reiher? Kalos-Inschriften ohne Namen und ΠΡΟΣΑΛΟΡΕΒΟ bei Nr. 1–3.

Technik: Wie bei a. Besonderheit bei Nr. 4: Der kleine Satyr(?) ist als schwarze Silhouette gegeben. Fast weißer Überzug bei Nr. 3 und 4, ockerfarbener Überzug bei Nr. 1²⁷. Bei Nr. 2 u. 5 ist der Überzug jeweils stark abgerieben, die ursprüngliche Färbung nicht mehr zu erkennen.

Mertens, AWG 129 Nr. 5 u. 6, XI.

Der Paidikos-Gruppe nahestehend:

ARV 101,4: Berlin-Charlottenburg, Staatl. Mus. 31390. Aus Athen. H: 16,5 cm.

Taf. 40,4–6

Dekorationssystem: Wie bei a und c. Im Tondo am Gefäßboden ist ein Bogenschütze in schwarzer Silhouette zu sehen.

Ornamente: Vereinfachtes Zungenband.

Darstellung: Drei Jünglinge mit Hund²⁸ an der Leine. Inschriften ohne Sinn auf Mündung und Gefäßkörper.

Technik: Wie bei a und c. Gelblicher Überzug.

U. Gehrig/A. Greifenhafen/N. Kunisch, Führer durch die Antikenabteilung (1968) 124; Mertens, AWG XI.

Alabastra, die der Paidikos-Gruppe nach Form, Dekorationssystem, Stil und Technik anzuschließen, aber nicht in ARV enthalten sind:

1. Athen, Nat. Mus. 1147. Aus Eretria. Bemalung beschädigt. H: 16 cm.
 Dekorationssystem und Ornamente: Wie bei a und c, dabei Teilung der Bildzone in zwei Hälften durch seitliche Palmettenbänder wie beim Alabastron Tübingen 1200 (Gruppe c Nr. 1); vereinfachtes Zungenband am Halsansatz; Bodenverzierung?²⁹
 Darstellung: A, Amazone; B, Ephebe; Inschriften ohne Sinn über dem Bildfeld und auf der Mündung.
 Technik: Wie bei a und c. Gelblicher Überzug.
 Collignon/Couve 337 Nr. 1084 Taf. 38; v. Bothmer, Amazons 152 Nr. 76, 158³⁰.
2. Athen, Kerameikos Rb 10. FO: Kerameikos (Kindergrab). H: 16,2 cm.
 Dekorationssystem: Ähnlich Tübingen 1200 (Gruppe c Nr. 1) mit Teilung der Bildzone durch seitliche Ornamentbänder, jedoch ist der Streifen zwischen Bildzone und Zungenband am Halsansatz mit schwarzem Glanzton bedeckt; das Tondobild ist weitgehend abgeplatzt.
 Ornamente: Umschriebene Palmetten mit Sternchen als Zwickelfüllung, vereinfachtes Zungenband.
 Darstellung: A, Satyr; B, Mänade; Tondo, Satyr; in den Bildern Inschriften ohne Sinn, auf dem Mündungsrand noch lesbar: ...ΙΔ... (Paidikos?).
 Technik: Wie bei a und c. Gelblicher Überzug.
 AA 1974, 193 Abb. 23; Mertens, AWG XIII (nur erwähnt); Kerameikos XII (1980) 81 Nr. 21 Abb. 20 Taf. 21 (dort der Paidikos-Gruppe angeschlossen).
3. Brauron, Mus. 631. FO: Brauron. Fragment mit Boden. Im tongrundigen Tondo am Boden, Komast in schwarzer Silhouette; Umrahmung des Tondos mit Kymation (wgr.).
 Unpubliziert.
4. Eleusis, Mus. 2402 u. 2403. FO: Eleusis. Wandungsfragmente, zusammengehörend?
 Ornamente: Kymation unterhalb des Bildfeldes.
 Darstellung: Amazone und Frau? Inschriftenreste.
 Technik: Wie bei a und c. Überzug in leicht getöntem Weiß.
 Unpubliziert.
5. Eleusis, Mus. 2404? FO: Eleusis. Fragmentiert, Boden und Mündung fehlen.
 Darstellung: Frauen und Reiher.
 Technik: Wie bei a und c, jedoch ist ein Himation schwarz gegeben. Überzug in leicht getöntem Weiß.
 Unpubliziert.
6. Den Haag, Studiensammlung 88 (ehem. Scheurleer). H: 16 cm.
 Dekorationssystem und Ornamente: Ähnlich dem Alabastron vom Kerameikos (oben Nr. 2) mit den gleichen seitlichen Palmettenbändern mit Sternchen in den Zwickeln; im Tondo, schwarzfigurige Palmette; um den Tondo und am Halsansatz, vereinfachtes Zungenband.
 Darstellung: A, Krieger mit Schild und Helm, vom Rücken her gesehen; B, männliche Figur, gleichfalls vom Rücken her gesehen. Inschrift ohne Sinn auf der Mündungsobenseite.
 Technik: Umrißzeichnung mit Relieflinien³¹. Der Überzug ist stark abgerieben.
 G. Schneider-Herrmann, BABesch, Suppl. 1 (1975) 41 Nr. 105 Taf. 43; erwähnt in Mertens, AWG XIII.

II. Gruppe des Malers von New York 21.131. 490/480.

Taf. 40,2–3

ARV 269,1–5: 1. New York, Metr. Mus. 21.131. 2. Basel, Antikenmus. 403 (ehem. Meggen, Slg. Käppeli). 3. Ehem. New York, Slg. Brummer. 4. Palermo, Mus. Naz. 2068. 5. Reggio di Calabria, Mus. Naz. 5347. Par 352: 6. Athen T.E.

FO: 4. Selinunt. 5. Lokroi. 6. Athen.

H: 1. 16 cm. 2. 16,6 cm. 3. 17,1 cm. 4. 15 cm (o. Mündungsscheibe). 5. 16 cm.

Dekorationssystem: Der Überzug bedeckt das Gefäß bis auf Boden, Hals und Mündung. Die Bildzone nimmt etwa 2/3 des Gefäßkörpers ein und wird nach oben und unten von einem Ornamentband begrenzt. Sie ist umlaufend, aber bis auf Nr. 1 u. 2 einfigurig bemalt, d.h. die Alabastra besitzen eine Hauptansichtsseite mit einer figürlichen Darstellung und Nebenseiten, auf denen eine Palme und ein Diphros (Hocker) dargestellt sind. Keine Bodenverzierung und kein Ornamentband am Halsansatz.

Ornamente: Verschiedene Mäanderformen, Fischgrätenmuster, Strahlen, versetzte Punktreihen.

Darstellung: Amazone und Jüngling bei Nr. 1 u. 2; Amazone mit Diphros und Palme bei Nr. 3–6; Reiher bei Nr. 2; Diphros mit Helm bei Nr. 1. Kalos-Inschriften ohne Namen.

Technik: Zeichnung mit Relieflinien bei Nr. 1 u. 2, mit Glanzton ohne Reliefbildung bei Nr. 3–5; die Gewandstücke sind zum Teil schwarz mit Verzierungen in weißer Deckfarbe gegeben. Weißer Überzug bei Nr. 2, gelblicher bei Nr. 1 u. 5, ockerfarbener bei Nr. 3. Technik und Überzug von Nr. 6 sind mir unbekannt.

Mertens, AWG 130 Nr. 15 u. 16, 133 f. XII; Neils 18 f. Nr. 48–53 Taf. 6,8–11; s.a. The Ernest Brummer Collection Bd. II (1979) 328 f. Nr. 693.

III. Gruppe des Syriskosmalers. 480/470.

Taf. 41,5–6

ARV 264,58–65: 1. Athen, Slg. Vlastos. 2. Schweiz, Privatslg. 3. Brüssel, Mus. Royaux R 397. 4. Athen, Nat. Mus. Slg. Stathatos. 5. Gerona, Mus. Arqueol. 5.337. 6. Dunedin, Otago Mus. F 54. 78. 7. Athen, Akrop. Mus 5034. 8. Amsterdam, Allard Pierson Mus. 2193. FO: 4. Attika. 5. Emporion. 7. Athen. H: 3. 15,5 cm. 4. 17 cm. 5. 14,8 cm. 6. 15,5 cm. 7. und 8. sind Fragmente.

Dekorationssystem: Ähnlich wie bei Gruppe II, aber stets einfigurig bemalt und in der Regel keine Ornamentbänder. Die Bildzone wird nach oben durch drei und nach unten durch einen Glanztonstreifen begrenzt; nur das Alabastron der Stathatos-Sammlung zeigt einen Kreuzplattenmäander als oberen Bildabschluß.

Darstellung: Mit einer Ausnahme (Bogenschütze oder Amazone auf Nr. 8) stets eine Frau und ein Palmbaum, dazu wechselnde Attribute: Reiher, Altar, Diphros, Klismos, Wollkorb, Alabastron, Spiegel, Fackeln, Flöte, Blume. Die Frauen tragen stets Chiton, Himation (bei Nr. 4 vielleicht nur ein Schal) und eine Haube. Kalos-Inschriften ohne Namen.

Technik: Zeichnung mit Glanzton (orangebraun bis schwarzbraun, keine Relieflinien); meist ist der Chiton schwarz und das Himation in Umriß gegeben; Ausnahme: bei Nr. 5 ist das Himation schwarz und der Chiton mit Deckweiß gemalt und bei Nr. 6 sind beide Gewandstücke in Umriß gezeichnet; Deckweiß wurde ferner für die Haut der Frauen auf Nr. 4 und 5 und den Schal und die Haube auf Nr. 5 verwendet. Gelblicher oder grauweißer Überzug.

Par 351; G. Trias de Arribas, *Cerámicas griegas de la Peninsula Ibérica* (1967) 201 Nr. 673 Taf. CXVIII,1–2; Mertens, AWG 129 Nr. 7–9, 132. XII; Neils 20 Nr. 60 Taf. 7,3.

Taf. 41,4 IV. Gruppe der Negeralabastra. 480/470.

ARV 267,1–268,31³². 269.1641; Par 352.

Ferner nicht in ARV enthalten:

Athen (ADelt 27, 1972, B 1 Taf. 80). Athen, Agora P 5200 (Fr.). Cambridge, Fitzwilliam Mus. GR 5. 1968 und GR 6. 1968 (Neils 17 Nr. 35–36). Cambridge (Mass.) 1960. 357 (Neils 17 Nr. 29). Champaign (Ill.), Krannert Art Mus. 72–13–3 (Neils 17 Nr. 32 Taf. 5,6). Istanbul 5462 (Neils 16 Nr. 22). Kiel, Univ. B528. Malibu, The J. Paul Getty Museum. Metapont, Antiquarium. Oxford, Ashm. Mus. 1975, 332 (Neils 17 Nr. 26 Taf. 5,1–3). Palermo, Privatslg. (Neils 17 Nr. 34). Schweiz, Privatslg. (J. Dörig, Art Antique, 1975, Nr. 213).

FO: Athen. Delphi. Elaious. Gela. Kameiros. Kreta. Metapont. Nola. Südrußland (Schwarzmeerküste). Tanagra. Theben.

H: Zwischen 14 und 17 cm.

Dekorationssystem: Wie bei Gruppe III, aber häufiger Ornamentbänder als Bildzonenbegrenzung.

Ornamente: Fischgrätenmuster, Strahlen.

Darstellung: Neger in Hosen und Ärmelgewand, dazu entweder Lendenschurz oder kurzer Chiton mit leichtem Panzer, manchmal ein Schal; häufigste Attribute: Pelta, Axt, Bogen, Gorytos, Tuch über dem linken Arm (Schildlappen?)³³. Rückseite: meist ein Diphros mit oder ohne Helm und häufig eine Palme.

Sonderfälle: Auf dem Alabastron Athen 13887 (ARV 268,31) ist ein Neger in langem Chiton mit Schal zu sehen, der eine Schale und eine Peitsche (?) in seinen Händen hält, ferner eine Schlange, eine Palme und ein Diphros. Auf dem Alabastron in Manchester (ARV 268,27) ist der Neger vollkommen griechisch gekleidet und bewaffnet (Rundschild, Speer) und hockt ein Rabe auf einem Altar, während auf einem Alabastron in Leningrad (ARV 1641) wiederum der Neger mit einem Panther neben einem Altar und einer Palme dargestellt ist. Der Neger auf München 2290 (ARV 268,28) ist nackt und hält ein Rhyton und einen Schild. Kalos-Inschriften ohne Namen auf einigen Alabastra.

Technik: „Semi-outline“, d.h. der Körper ist in schwarzer Silhouette, die Haarkalotte, die Gegenstände und die Gewandstücke bis auf den Schal sind in Umriß gegeben; Zeichnung mit dicken schwarzbraunen Glanztonstrichen; keine Relieflinien³⁴.

Grauweißer, gelblicher oder ockerfarbener Überzug.

Mertens, AWG 129 Nr. 10–13, 132 f. XII; J. Thimme, JbKuSammlBadWürt 7, 1970, 7 ff.; Neils 13 ff; W. Raeck, Zum Barbarenbild in der Kunst Athens im 6. u. 5. Jahrh. v.Chr. (1981) 188 ff. u. Katalog 332 ff.

Alabastra, die den Gruppen II–IV anzuschließen sind:

1. Gruppe des Krakauer Alabastron. 480/470.

ARV 270,1–2: 1. Krakau, Mus. Czartoryski 1292. 2. Paris, Louvre C 10712.

H: 1. 17,5 cm. 2. Fragmentiert.

Dekorationssystem und Ornament: Wie bei Gruppe III, dabei mit Kreuzplattenmäander als obere Bildbegrenzung wie beim Alabastron der Stathatos-Sammlung.

Darstellung: Amazone und Palme, bei Nr. 1 mit Altar.

Technik: Wie bei Gruppe II und zusätzlich Verwendung von Deckweiß für die Frauenhaut, den Lendenschurz sowie den Schal auf Nr. 1.

Mertens, AWG 130 Nr. 18, 134. XII; s.a. CVA Polen, Coll. de Cracovie Taf. 13,7 (67) und jetzt a. Neils 19 Nr. 56 u. 57 Taf. 7,1–2 (dort dem Syriskosmaler zugeschrieben).

2. Athen, Kerameikos HS 107. FO: Kerameikos (Grab). Zusammengesetzt, etwas ergänzt, Bemalung beschädigt. H: 16,5 cm. *Taf. 41,1–3*

Dekorationssystem und Ornament: Wie bei Nr. 1 und 2 der Gruppe II, nur das Ornamentband unter der Bildzone fehlt; oberhalb der Bildzone befindet sich ein Hakenmäander.

Darstellung: Sitzendes Mädchen, Wollkorb, Reiher, auf Stock gestützter Jüngling. Kalos-Inschrift.

Technik: Umrißzeichnung mit Relieflinien und verdünntem Glanzton für einige Innenlinien. Gelbbrauner Überzug.

1. Viertel des 5. Jahrhunderts.

Wohl Maler von New York 21.131³⁵ (Verf.).

Unpubliziert, nur erwähnt und abgebildet in *ADelt* 18, 1963, B 1, 28 Taf. 26 a.

3. Berlin-Charlottenburg, Staatl. Mus. 3382. H: 14 cm.

Dekorationssystem: Wie bei Nr. 1 und 2 der Gruppe II.

Ornamente: Hakenmäander, Strahlen.

Darstellung: Amazone und Neger. Kalos-Inschrift ohne Namen.

Technik: Zeichnung der Körperkonturen und der Mütze der Amazone mit Relieflinien, des Lendenschurzes und des Gorytos mit dunklen Glanztonstrichen ohne Relief; Hosen und Ärmelgewand sind schwarz und waren mit weißen Tupfen versehen; der Neger ist in der üblichen „Semi-outline“-Technik ohne Relieflinien gegeben. Gelbgrauer Überzug.

Um 480.

ARV 269: Nahe dem Maler von New York 21.131.

U. Gehrig/A. Greifenhagen/N. Kunisch, *Führer durch die Antikenabteilung* (1968) 124; F.M. Snowden Jr., *Blacks in Antiquity* (1970) Abb. 16; J. Thimme, *JbKuSammlBadWürt* 7,1970,8 Abb. 1 f.; Mertens, AWG 130 Nr. 17 Taf. XIX,1–2; Neils 15 Nr. 1 Taf. 3,1–2 (dort zu den Negeralabastra gezählt).

4. Karlsruhe, Bad. Landesmus. 69/34. Aus Kleinasien. H: 14,5 cm.

Dekorationssystem: Wie bei Gruppe III u. IV.

Darstellung: Amazone, Palme, Diphros.

Technik: Wie bei Gruppe II, dabei Zeichnung ohne Relieflinien. Leicht gelblich getönter Überzug.

Um 480.

J. Thimme, *JbKuSammlBadWürt* 7, 1970, 10 f. Abb. 5 f.; ders. *Griech. Vasen, Bilderhefte des Bad. Landesm. Karlsruhe* (1975) Nr. 36; erwähnt in Mertens, AWG XII; Neils 20 Nr. 61 (dort dem Syriskosmaler zugeschrieben).

5. London, Brit. Mus. B 673. FO: Kameiros. Fragmentiert. H: 15,5 cm.

Dekorationssystem u. Ornament: Wie bei Gruppe III u. IV; Strahlen oberhalb der Bildzone.

Darstellung: Amazone, Palme, Diphros.

Technik: Wie bei Gruppe II, dabei Zeichnung mit verdünntem Glanzton (orangebraun). Gelblicher Überzug.

Um 480.

ARV 268,33.270: „close to the Painter of New York 21.131 and especially to the Group of the Cracow Alabastron“.

H.B. Walters, *Cat. Vas. Brit. Mus.* II (1893) 297; J. Thimme, *JbKuSammlBadWürt* 7, 1970, 11 Abb. 8; Mertens, *AWG* 129 Nr. 14; Neils 20 Nr. 59 Taf. 7,4 (dort dem Syriskosmaler zugeschrieben).

6. Richmond, Virginia Mus. 78–145. H: 15,5 cm.

Dekorationssystem: Wie bei Gruppe III.

Darstellung: Amazone, Diphros, Palme.

Technik: Wie bei Gruppe III, dazu roter Deckfarbenauftrag auf den mit schwarzem Glanzton gegebenen Kleidungsstücken³⁶.

Um 470?

Kunst der klass. Antike (Galerie A. Emmerich, Zürich, 1975/76) Nr. 18 (dort dem Syriskosmaler zugeschrieben); Neils 20 Nr. 62 Taf. 7,5–7.

7. Verschollen. Aus Megara. H: 16 cm.

Dekorationssystem: Wie bei Nr. 1 u. 2 der Gruppe II, außerdem Bodenverzierung (sf. Palme auf Tongrund).

Ornamente: Zickzacklinie und Zinnenmäander, jeweils ausgespart.

Darstellung: Zwei Neger mit phrygischen Mützen, Panther. Kalos-Inschriften.

Technik: Ähnlich Gruppe IV, aber feiner in der Ausführung, möglicherweise Relieflinien. Weißgelber Überzug³⁷.

1. Viertel des 5. Jahrhunderts.

ARV 268,32: Gruppe der Negeralabastra.

Mertens, *AWG* 129 Nr. 13; Neils 18 Nr. 41; W. Raeck, *Zum Barbarenbild in der Kunst Athens im 6. u. 5. Jahrh. v.Chr.* (1981) Abb. 78.

V. Gruppe des Malers von Würzburg 557. 500/490.

(nahe Sapphomaler)

ARV 304,1–2: 1. Würzburg, M.-v.-Wagner-Museum L 557 (Kriegsverlust). 2. Palermo, Mus. Naz. 2033.

1. Aus Eretria. 2. FO: Selinunt.

H: 1. 17,3 cm. 2. 16,5 cm (ohne Mündung).

Dekorationssystem: Die Alabastra sind umlaufend zweifigurig bemalt. Die Bildzone ist nach oben durch eine oder zwei, nach unten durch eine Glanztonlinie begrenzt; unten folgt darauf ein schmaler tongrundiger Streifen, oben folgt bis zum Halsansatz ein vereinfachtes Zungenband. Das untere Viertel bis Drittel des Gefäßkörpers ist mit schwarzem Glanzton überzogen, nur durch einen tongrundigen und zwei rote Streifen unterbrochen.

Ornament: Vereinfachtes Zungenband.

Darstellung: 1. Zwei Frauen, sich waschend. 2. Zwei Frauen, sich ankleidend. Inschriften ohne Sinn.

Technik: Umrißzeichnung mit Relieflinien; Verwendung von roter Deckfarbe für Haarbänder. Graugelber Überzug³⁸.

Haspels, *ABL* 112 f.; Mertens, *AWG* 96 Nr. 15, 98 (dort fälschlich unter die schwarzfigurig bemalten Alabastra eingereiht).

Ein weißgrundiges Alabastron in Oxford (Ashm. Mus. 1928. 27) mit sehr beschädigter Bemalung zeigt dasselbe Dekorationssystem, ein ähnliches Motiv (zwei nackte Frauen an einem Waschbecken) und gleiche Technik (Umrißzeichnung mit Relieflinien, etwas verdünnter Glanzton für einige Innenlinien. Ockerfarbener Überzug) wie die beiden Alabastra des Malers von Würzburg 557 und wurde von Haspels mit diesen verglichen (ABL 113 Anm. 1). Der Stil der Zeichnung – soweit noch erkennbar – scheint mir jedoch für eine andere Hand und etwas spätere Datierung zu sprechen.

VI. Gruppe des Malers von Kopenhagen 3830. Um 470.

a) Maler von Kopenhagen 3830

Taf. 42,4–5

ARV 723,1–724,4: 1. Kopenhagen, Nat. Mus. 3830. 2. Paris, Cab. Méd. 507. 3. Ehem. Slg. Schweitzer, jetzt Genf, Mus. d'art et d'histoire 20851. 4. Heidelberg, Univ. Z 40.

Dazu folgende nicht in ARV enthaltene Alabastra:

5. Palermo, Coll. Mormino 796 (J. de la Genière). 6. Leningrad, Ermitage 2601 (X. Gorbunowa).

1. Aus Attika.

H: 1. 18,5 cm. 2. 16,6 cm. 3. 17 cm. 4. 17 cm. 5. 16,5 cm. 6. Fragmentiert.

Dekorationssystem und Ornamente: Wie bei Gruppe V, nur bei Nr. 1 ist das übliche Zungenband durch eine Reihe umschriebener Palmetten mit hängenden Efeublättern ersetzt.

Darstellung: Entweder zwei Frauen (Nr. 1 u. 3) oder ein Jüngling, auf einen Stock gestützt, und eine Frau (Nr. 2. 4–6); dazu meist Hund und Reiher und bei Nr. 1 und 5 noch ein Hahn; verschiedene, wechselnde Attribute: Kranz, Tanie, Woll- oder Brotkorb, Hocker, Salbgefäße, Apfel. Kalos-Inschrift ohne Namen bei Nr. 4.

Technik: Umrißzeichnung mit Relieflinien; Verwendung von verdünntem Glanzton für einige Innenlinien; Tiere und Gefäße in schwarzer bis schwarzbrauner Glanzton-Silhouette³⁹. Meist gelblicher Überzug.

Mertens, AWG 130 Nr. 28, XIII; s.a. CVA Genf (2) Taf. 79,10–13; CVA Kopenhagen (4) Taf. 174,1 u. CVA Palermo, Coll. Mormino (1) Taf. 1,1–4 (2231); Reports of the State Hermitage Museum XLIII (1978) 32 f. mit Abb.

b) Maler von Palermo 1162

(nahe Maler von Kopenhagen 3830 und Dresdner Maler)

ARV 725,2: Palermo, Mus. Naz. 2022.

Dekorationssystem und Technik: Wie bei a.

Darstellung: Mänade und Frau.

Unpubliziert; Mertens, AWG 131 Nr. 29.

Ein weißgrundiges Alabastron in Leningrad (Ermitage 2975) ist nach Form, Dekorationssystem und Stil hier anzuschließen; die Ausführung der Zeichnung ist etwas gröber und eckiger als üblicherweise beim Maler von Kopenhagen 3830.

Taf. 42,1–2

Darstellung: Zwei Frauen, eine mit Exaleiptron, die andere mit Tanie; Hocker und Spiegel.

Technik: Zeichnung größtenteils mit Relieflinien, der Chitonfalten bei der Frau mit Exaleiptron mit verdünntem Glanzton; die Mäntel sind schwarz.

Unpubliziert⁴⁰.

Taf. 42,3 u. VII. Gruppe des „Two-Row Painter“ (Zwei-Reihen-Maler). 470/460.
42,6

ARV 726,1–727,20.

Ferner das nicht in ARV enthaltene Alabastron in Gela: Mus. Naz. 82 (F. Giudice).

Soweit bekannt, stammt die Mehrzahl der Alabastra aus Athen, ein Exemplar kommt aus Eretria, eines soll aus Palästina kommen.

H: Zwischen 16 und 27,5 cm, meistens um 20 cm.

Dekorationsystem: Die wesentlichen Veränderungen gegenüber den Alabastra der Gruppen V und VI bestehen in der reicheren Verwendung von rahmenden Ornamentbändern, die größtenteils nicht mehr weißgrundig, sondern tongrundig sind, was eine weitere Verkleinerung der weiß grundierten Fläche mit sich bringt, und einer Aufteilung der Bildzone in einzelne Felder. Unterhalb der Bildzone befindet sich jetzt stets ein Ornamentband, dazu wurde manchmal noch ein weiteres Ornamentband zwischen Bildzone und Ornamentband unterhalb des Halsansatzes eingefügt. Ferner wurde die Bildzone nicht nur in vielen Fällen durch senkrechte Ornamentbänder in zwei, sondern noch durch ein waagrechtes Ornamentband in der Mitte in vier Felder geteilt, die sowohl mit figürlichen Darstellungen als auch mit Ornamenten gefüllt sein können.

Ornamente: Vereinfachte Zungen- oder Kymatienbänder (Strichreihe mit kleinen Punkten dazwischen), Palmetten, Palmetten/Lotos-Ketten, Gittermuster, verschiedene Mäanderformen.

Darstellung: Frauen mit Wolle, mit Spinn- oder Toilettengerät, mit Fackeln oder Blumen, ferner Niken und Mänaden und je einmal Eos und Tithonos und Parisurteil. Kalos-Inschriften ohne Namen.

Technik: Umrißzeichnung mit Relieflinien; teilweise Verwendung von verdünntem Glanzton für Innenlinien und von roter Deckfarbe für Haarbänder und Zierstreifen an den Gewändern. Tongrundige, weißgrundige und rotfigurige Ornamentbänder. Gelblicher oder ockerfarbener Überzug.

Par 411; Kurtz, AWL Taf. 72,1; Mertens, AWG 131 Nr. 31–33, 135; s. ferner CVA Gela (3) Taf. 37; Führer Würzburg 161.

VIII. Alabastra verschiedener Lekythenmaler der Frühklassik

a) Ikarosmaler

ARV 700,82: Oxford, Ashm. Mus. 1947. 113. H: ca. 17 cm.

Dekorationsystem: Wie bei Gruppe VI, aber zusätzlich Ornamentband unter der Bildzone.

Ornamente: Vereinfachtes Zungenband, Kreuzplattenmäander.

Darstellung: Frau mit einem Korb mit Tänien auf dem Kopf und mit Salbgefäßen in den Händen, Mädchen mit Alabastron und Tanie.

Technik: Umrißzeichnung mit Relieflinien; Tänien und Salbgefäße sind schwarz. Der Überzug ist weitgehend abgerieben.

Mertens, AWG 130 Nr. 26.

b) Aischinesmaler

ARV 717,228: Athen, Nat. Mus. 17202. Fragment.

Dekorationsystem: Ähnlich Gruppe VII mit Zweiteilung der Bildzone durch seitliche Ornamentbänder und doppeltem Ornamentband zwischen Bildzone und Halsansatz, jedoch nur weißgrundige Ornamentbänder.

Ornamente: Vereinfachtes Kymation, verschiedene Mäanderformen.

Darstellung: A, Nike mit TÄnie; Spiegel an der Wand; B, nicht erhalten.

Technik: Umrißzeichnung mit Relieflinien; TÄnie und Spiegel sind schwarz. Ockerfarbener Überzug.

Erwähnt in Mertens, AWG XIII.

Dem Aischinesmaler verwandt:

ARV 722,3: Paris Louvre CA 1856. Bemalung beschädigt. H: 20 cm.

Dekorationssystem: Ähnlich wie oben, jedoch Ornamentbänder oben und unten tongrundig bzw. mit dünnem rotem Überzug versehen; über der Bildzone nur ein Ornamentband.

Ornamente: Vereinfachtes Kymation, verschiedene Mäanderformen.

Darstellung: A, Frau mit Oinochoe an Altar; B, Frau mit Phiale. Kalos-Inschriften ohne Namen.

Technik: Umrißzeichnung mit Relieflinien; Verwendung von verdünntem Glanzton für die Zeichnung der Chitonfalten bei der Frau mit Phiale; die Oinochoe ist schwarz. Ockerfarbener Überzug, teilweise abgerieben.

Mertens, AWG 130 Nr. 27.

c) Maler von Tarent 2602 (nahe Aischinesmaler)

ARV 725,6; 1. Warschau, Nat. Mus. 142456. Ferner nicht in ARV enthalten: 2. Wuppertal, Slg. Funcke (Kunisch).

H: 1. 13,5 cm. 2. 16 cm.

Dekorationssystem und Ornamente: Ähnlich Gruppe VI, aber statt Zungenband Mäander am Halsansatz, bei Nr. 2 mit Kreuzplatten versetzt.

Darstellung: 1. Zwei Frauen mit Wollkorb, Säule. 2. Jüngling und Mann, Wollkorb.

Technik: Umrißzeichnung mit Relieflinien. Gelblicher Überzug⁴¹.

Mertens, AWG 131 Nr. 30, XIII; s.a. CVA Goluchow, Mus. Czartoryski Taf. 42,8; N. Kunisch, Antiken der Sammlung Funcke (1972) Nr. 93.

Vier Alabastra mit gleichem Dekorationssystem und gleicher Maltechnik, jedoch verschiedenen Malern zuzuweisen, sind hier anzuschließen:

1. Athen, Slg. Kanellopoulos 889 oder 688? Zusammengesetzt und etwas ergänzt. H: 18,2 cm.

Darstellung und Ornament: Sitzende Frau mit Zweig, Wollkorb, Jüngling; Kreuzplattenmäander als oberer Bildabschluß. Kalos-Inschrift ohne Namen.

Unpubliziert; erwähnt in Mertens, AWG XIII⁴².

2. Brüssel, Mus. Royaux A 2314. Zusammengesetzt, Bemalung beschädigt. H: 17,8 cm.

Darstellung und Ornament: Athena und Hephaistos⁴³; Kreuzplattenmäander als oberer Bildabschluß. Reste einer Inschrift.

CVA Brüssel (3) Taf. 5 (134); Mertens, AWG 131 Nr. 39; zur Deutung: CVA Oxford (1) 6 zu Nr. 8; CB II 36; K. Friis Johansen, *The Iliad in Early Greek Art* (1967) 257; F. Brommer, *Hephaistos* (1978) 20 f.

3. London, Brit. Mus. D 16. Aus Athen. Zusammengesetzt und etwas ergänzt. Überzug grau verfärbt durch Brand. H: ca. 17 cm.

Darstellung und Ornament: Sitzende Frau mit Spiegel und Frucht (?), auf Stock gestützter Jüngling, dazwischen Wollkorb; Alabastron an der Wand; vereinfachtes Zungenband als oberer Bildabschluß.

Besonderheit: Das Himation der Frau ist schwarz.

Smith, Vas. Brit. Mus. III 395.

4. London, Brit. Mus. D 17. Aus Athen. Zusammengesetzt, Bemalung teilweise zerstört, Überzug durch Brand grau verfärbt. H: ca. 16,5 cm.

Darstellung und Ornament: Frau mit Spiegel und auf Stock gestützter Jüngling mit Zweig(?), dazwischen Wollkorb, hinter dem Jüngling ein Diphros, darüber eine Tānie; Kreuzplattenmäander als oberer Bildabschluß. Kalos-Inschrift ohne Namen.

Gleiche Werkstatt wie London D 16, vielleicht auch gleiche Malerhand (Verf.).

Smith, Vas. Brit. Mus. III 395.

Taf. 43 IX. Gruppe des Villa-Giulia-Malers. 470/460.

ARV 625,91–94: 1. Paris, Louvre MNC 627. 2. Tarent, Mus. Naz. 4536. 3. Gießen, Univ. 4. Athen, Agora P 5233.

FO: 1. Griechenland. 2. Tarent. 4. Athen.

H: 1. 17,5 cm. 3. 18,3 cm. 4. Fragmentiert.

Dekorationssystem: Unterhalb der Bildzone und oberhalb zwischen Bildzone und Halsansatz je ein breites, meist tongrundiges Ornamentband; Teilung der Bildzone durch seitliche Ornamentbänder in zwei Hälften bei Nr. 3 und 4, sonst umlaufend mehrfigurig bemalt.

Ornamente: Verschiedene Mäanderformen, Eierstab.

Darstellung: 1. Zwei Jünglinge im Gespräch; zwei Frauen im Gespräch, zwischen ihnen ein Wollkorb⁴⁴. 2. Jüngling; Frau mit Wollkorb; 3. u. 4. auf jeder Seite eine Frau, Wollkorb, bei 3 noch eine Truhe und ein Vogel.

Technik: Umrißzeichnung mit Relieflinien bis auf Nr. 4, auf diesem Alabastron hatten die Frauen rote Mäntel und rote Chitonsäume⁴⁵. Ockerfarbener Überzug bei Nr. 2; bei Nr. 1 u. 4 ist die Überzugsfarbe nicht mehr feststellbar. Kalos-Inschriften ohne Namen.

Mertens, AWG 130 Nr. 24–25, 134 f. XII.

Folgende weißgrundige Alabastra sind im Stil dem Villa-Giulia-Maler nahe:

ARV 626,4–5: 1. Athen, Slg. Vlastos. 2. Tübingen, Univ. 1201.

1. Aus Athen.

Beide Alabastra sind fragmentiert.

Dekorationssystem und Ornamente: Wie oben mit Teilung der Bildzone in zwei Hälften durch ein Ornamentband (bei Nr. 2 ein Kreuzplattenmäander, bei Nr. 1 unbekannt).

Darstellung: Jeweils A u. B eine Frau.

Technik: Umrißzeichnung mit Relieflinien; etwas Verwendung von verdünntem Glanzton. Leicht gelblicher Überzug bei Nr. 2.

Erwähnt in Mertens, AWG XII–XIII.

Ein weiteres Alabastron ist nach Dekorationssystem, Ornamentik, Motiv und Zeitstellung hier anzuschließen⁴⁶:

Delphi, Mus. 8713. FO: Delphi-Pylaea (Grab). Bemalung beschädigt.

Dekorationssystem und Ornamente: Wie oben mit umlaufender Bemalung; Mäander und Kreuzplattenmäander (tongr.).

Darstellung: Zwei Frauen mit Wollkörben, Kranz und Spiegel.

Technik: Umrißzeichnung mit Relieflinien; Verwendung von verdünntem Glanzton für einige Innenlinien. Gelblicher Überzug.

P. Perdrizet, Fouilles de Delphes V (1908) 168 Abb. 708 u. 708 bis; erwähnt in Mertens, AWG XIII.

X. Umkreis Brygosmaler

a) Maler von London D 15. 490/480.

ARV 390,1–2: 1. London, Brit Mus. D 15. 2. Athen, Nat. Mus. 18570.

1. Aus Griechenland.

H: 1. 16,5 cm. 2. 15 cm.

Dekorationssystem: Die Alabastra sind umlaufend zweifigurig bemalt. Die Bildzone bedeckt gut Zweidrittel des Gefäßkörpers und wird nach unten und oben durch breite Ornamentbänder oder eine Folge unterschiedlich breiter Glanztonstreifen abgegrenzt, die oberhalb der Bildzone bis zum Halsansatz reichen.

Ornamente: Schachbrettmuster, Hakenmäander, Zungenband.

Darstellung: Jeweils Jünglinge in der Palästra, einmal mit Hund, einmal mit Hahn. 1.

+ΑΙΡΙΓΓΡΟΣ ΚΑΛΥΟΣ (2x). 2. ΦΑΝΟΣ ΚΑΛΥΟΣ.

Technik: Umrißzeichnung mit Relieflinien. Verwendung von verdünntem Glanzton (orangebraun) für Teile der Innenzeichnung, vor allem für die Zeichnung der Fellhaare des Hundes und der Federn des Hahnes. Ockerfarbener Überzug.

Par 368; Mertens, AWG 130 Nr. 20, 134. XII.

b) Erzgießereimaler

ARV 405 (Art des Erzgießereimalers): Berlin-Charlottenburg, Staatl. Mus. F 2258. Aus Tanagra. H: 18 cm.

Dekorationssystem: Ähnlich wie beim Maler von London D 15.

Ornamente: Zungenband, Hakenmäander.

Darstellung: Nike und Athlet.

Technik: Umrißzeichnung mit Relieflinien; Verwendung von verdünntem Glanzton (orange bis braun) für einige Innenlinien und zur Kolorierung des Himations und einiger Flügelfedern der Nike. Gelblicher Überzug.

490/480.

Par 371; U. Gehrig/A. Greifenhagen/N. Kunisch, Führer durch die Antikenabteilung (1968) 124 Taf. 89; Mertens, AWG 130 Nr. 23, 134; J. Ebert, Olympia von den Anfängen bis zu Coubertin (1980) Abb. 111.

Ferner nicht in ARV enthalten:

New York, Metr. Mus. L 1978.73 (Leihgabe), dort dem Erzgießereimaler zugeschrieben (v. Bothmer).

Dekorationssystem und Ornament: Wie bei Gruppe V und VI, nur Eierstab statt Zungenband.

Darstellung: Klytaimestra und Elektra.

Technik: Umrißzeichnung mit Relieflinien; Verwendung von verdünntem Glanzton (orangebraun) für die Zeichnung der Chitonfalten und von braunroter Deckfarbe für das Haarnetz der Elektra.

500/490.

Unpubliziert.

c) Maler von München 2676

ARV 394,51: Ehem. Arlesheim, Slg. Schweitzer. H: 18 cm.

Dekorationssystem und Ornamente: Das Alabastron ist umlaufend zweifigurig bemalt. Die Bildzone ist oben und unten von einem weißgrundigen Mäanderband begrenzt; das obere Mäanderband reicht nicht ganz zum Halsansatz.

Darstellung: Zwei Frauen mit Wollkorb und Spindel.

Technik: Umrißzeichnung mit Relieflinien⁴⁷.

470/460.

MuM 40 (1969) Taf. 47 Nr. 110; Mertens, AWG 130 Nr. 21.

Einzelstücke (größtenteils nicht zugeschrieben), nach ihrem Aufbewahrungsort alphabetisch geordnet:

1. Athen, Nat. Mus. 480. FO: Athen (Grab). H: 16 cm.

Dekorationssystem und Ornamente: Wie bei Gruppe V und VI.

Darstellung: Flötenspielerin, Gans, Mann mit Geldbeutel.

Technik: Umrißzeichnung mit Relieflinien. Überzug durch Brand verfärbt.

Um 470.

Collignon/Couve 337 Nr. 1085; S. Karousou, BCH 86, 1962, 430 ff. Taf. XVI und XVII; erwähnt in Mertens, AWG XIII.

2. Athen, Nat. Mus. 2190. Fragment mit Gefäßboden.

Dekorationssystem und Ornamente: Weiße Grundierung des Gefäßkörpers einschließlich Gefäßboden; Zweiteilung der Bildzone durch seitliche Palmettenbänder; Mäanderband unter der Bildzone. Der Gefäßboden ist, bis auf einen kleinen Tondo mit Kreuzornament, mit hängenden und stehenden Palmetten und darüber gelegtem Gittermuster verziert.

Darstellung: A, Frau; B, Gans und ?

Technik: Zeichnung mit verdünntem Glanzton; das Himation, der Chitonsaum und die Punktverzierung des Chitons sind mit roter, die Chitonfalten mit weißer Deckfarbe gegeben. Gelblicher Überzug.

2. Viertel des 5. Jahrhunderts.

Collignon/Couve 336 Nr. 1083.

3. Athen, 3. Ephorie (Magazin). FO: Athen, Veikou-Aglaurou (Grab). H: 19 cm.

Dekorationssystem und Ornamente: Seitenpalmettenverzierung; Mäanderband unterhalb der Bildzone, vereinfachtes Kymation zwischen Bildzone und Halsansatz.

Darstellung: A, Frau; B, Frau.

Technik: Umrißzeichnung mit Glanzton, Relieflinien?

2. Viertel des 5. Jahrhunderts.

Unpubliziert, nur erwähnt und abgebildet in ADelt 25, 1970, B 1, 47 Taf. 51; BCH 96, 1972, 606 f. Abb. 37; Mertens, AWG XIII.

4. Basel, Slg. Cahn 542. Mehrere Fragmente, zusammengesetzt und ergänzt. H: 14 cm.
Dekorationssystem und Ornamente: Zweifigurig umlaufend bemalt; über der Bildzone am Halsansatz Zungenband, unterhalb der Bildzone Hakenmäander.
Darstellung: Zwei Satyrn mit Satyrkind⁴⁸; ho pa(is) kalos.
Technik: Umrißzeichnung mit Relieflinien; Verwendung von verdünntem Glanzton (orangebraun) für Innenzeichnung und Haare. Gelblicher Überzug. Vorzeichnung.
Um 470.
Unpubliziert; abgebildet ist nur ein Fragment in Hesp. Art Bull. 19, 1962, Nr. 120; erwähnt in Mertens, AWG 131 Nr. 38, 136.

5. Berlin-Charlottenburg, Staatl. Mus. F 2257. Wahrscheinlich aus Athen. Zusammengesetzt. *Taf. 44,1–2*
H: 16,5 cm.
Dekorationssystem und Ornament: Wie bei Gruppe II–IV, dabei zweifigurig bemalt und mit einem Schachbrettmäander über der Bildzone.
Darstellung: Frau mit Oinochoe und Phiale, Jüngling auf Hocker sitzend, Gepard, Brotkorb an der Wand.
Technik: Zeichnung mit verdünntem Glanzton (orangebraun); Verwendung von Deckweiß für die Frauenhaut, die Haube und den Chiton; die Himatien, Schuhe und Gefäße sind schwarz⁴⁹. Gelblicher, teilweise stark verfärbter Überzug. Vorzeichnung mit erheblichen Abweichungen.
480/470.
A. Furtwängler, Beschreibung der Vasensammlung im Antiquarium II (1885) 530 Nr. 2257; erwähnt in Mertens, AWG XIII.

6. New York, Metr. Mus. 22.139.27.
Dekorationssystem und Ornament: Wie bei Nr. 1 und 2 von Gruppe II, ober- und unterhalb der Bildzone ein Mäanderband.
Darstellung: Zwei Amazonen mit Panther und Hund. Kalos-Inschrift ohne Namen.
Technik: Zeichnung mit Relieflinien; einige Gewandstücke sind schwarz. Gelblicher Überzug.
470/460.
ARV¹ 202 β: Nicht zur Gruppe der Negeralabastra gehörend. Mertens, AWG 131 Nr. 36, 135.

7. Leningrad, Ermitage 1912.10. FO: Nördliche Schwarzmeerküste (Grab).
Dekorationssystem und Ornament: Wie bei Gruppe V und VI.
Darstellung: Zwei Frauen mit Wollkorb.
Technik: Umrißzeichnung wohl mit Relieflinien⁵⁰.
Um 470.
Maler aus dem Umkreis des Panmalers (Gorbunowa).
(Aus der Geschichte der nördl. Schwarzmeerküste in der Antike) (1979) 44 f. Abb. 10.

8. Paris, Louvre CA 1682.
Dekorationssystem: Das Alabastron ist umlaufend zweifigurig bemalt; die Bildzone wird zum Halsansatz hin durch ein doppeltes, nach unten durch ein einfaches Ornamentband be-

grenzt; der mit Glanzton überzogene untere Teil des Gefäßkörpers ist mehrfach mit tongrun-
digen Streifen durchbrochen.

Ornamente: Zungenband, Zinnenmäander (ausgespart), ausgesparte Quadrate mit Punkt in
der Mitte.

Darstellung: Zwei orientalische Krieger; Kalos-Inschriften ohne Namen.

Technik: Umrißzeichnung mit Relieflinien; Verwendung von braunem Glanzton zur Kolo-
rierung der Mützen, zur Zeichnung der Gewandmuster und der Musterung eines Felles, das
einer der Krieger über seinem linken Arm trägt. Ockerfarbener Überzug. Vorzeichnung.

490/480.

ARV¹ 202 α: Nicht zur Gruppe der Negeralabastra gehörend.

BCH 87, 1963, 583 Abb. 6 u. 6 bis; Mertens, AWG 131 Nr. 37, 135.

9. Paris, Louvre CA 2515. Bemalung beschädigt. H: 9,2 cm. Kolumbusalabastron.

Dekorationssystem: Das Alabastron ist umlaufend zweifigurig bemalt; weißgrundig ist nur
die Bildzone, die etwa Dreiviertel des Gefäßkörpers bedeckt und von einfachen Glanzton-
streifen gerahmt ist.

Darstellung: Eos und Tithonos.

Technik: Zeichnung mit Relieflinien; Verwendung von verdünntem Glanzton (orange bis
orangebraun) zur Zeichnung der Flügel und der Haare; der Schal der Eos ist schwarz.

2. Viertel des 5. Jahrhunderts.

CVA Oxford (1) 38 zu Taf. 47,14; Mertens, AWG 131 Nr. 40,136 Taf. XIX,3; B. Heldring,
MededRome 40, 1978, 47 Nr. 8.

10. Paris, Louvre CA 2575. Zusammengesetzt, stark ergänzt und übermalt. H: 19 cm.

Dekorationssystem und Ornamente: Teilung der Bildzone in zwei Hälften durch seitliche
Mäanderbänder; Eierstab ober- und unterhalb der Bildzone.

Darstellung: A, Frau mit Alabastron, Wollkorb; B, Frau mit Kästchen.

ΕΡΜΟΤΙΜΟΪ ΠΟ. ΕΙΤ(?) auf der Mündungsscheibe.

Technik: Zeichnung mit dicken schwarzen Linien, keine Relieflinien; die Haarbänder, Män-
tel und die Wolle sind hellbraun (wohl Deckfarbe)⁵¹; das Alabastron ist schwarz. Überzug
durch Brand verfärbt.

470/460.

ARV 363,29: Triptolemosmaler.

Unpubliziert; Mertens, AWG 130 Nr. 19, 134, XI.

Mit Ausnahme der Gruppen II bis V gehören zu jeder der aufgeführten Gruppen auch rot-
figurig bemalte Alabastra, die in der Regel die gleichen Bilder und vom weißen Grund ab-
gesehen auch das gleiche Dekorationssystem aufweisen wie die weißgrundig bemalten
Stücke. Die Alabastra der Gruppen I bis IV zeigen dabei allgemein ein Dekorationssystem,
das nicht von der Lekythenbemalung beeinflusst ist und in dem bei den weißgrundigen
Exemplaren über den Bildhintergrund hinaus der größte Teil des Gefäßkörpers weiß grun-
diert ist, so daß die weiße Farbe im Erscheinungsbild dieser Gefäße eindeutig dominiert.
In Einzelheiten des Dekorationssystems aber, in der Thematik der Bilder und in der Mal-
technik unterscheiden sich die Gruppen I und II bis IV erheblich.

Taf. 40,1
u. 40,4–6

Die Alabastra der Gruppe I, der sogenannten Paidikos-Gruppe, haben die in der Später-
chaik auf weißem Grund häufige Kombination von Umrißzeichnung mit Relieflinien und

gelblich kolorierten Flächen mit verdünntem Glanzton, ferner zwei- oder mehrfigurige Bilder und als Besonderheit eine Bodenverzierung. Beazley hat die ganze Gruppe in die Nähe des Euergidesmalers, eines Schalenmalers des ausgehenden 6. Jahrhunderts, gerückt. Die einzelnen der Gruppe zugeordneten Alabastra sind sich über das Dekorationssystem hinaus auch in den Bildmotiven, in der reichlichen Hinzufügung von Inschriften und im Stil der Zeichnung recht ähnlich, andererseits aber in der Ausführung der Bemalung von unterschiedlicher Qualität, und wie die verschiedenartige Formgebung der Gefäße und Veränderungen in der Gewandzeichnung erkennen lassen, auch nicht gleichzeitig entstanden.

Die vom Töpfer Pasiades signierten Alabastra sind die frühesten und zugleich qualitativsten der ganzen Gruppe und zwar sowohl was die Töpferarbeit als auch die Bemalung betrifft. Selten findet man auf späarchaischen Gefäßen einen so strahlend weißen Überzug wie beim Töpfer Pasiades. Da einige der späteren Alabastra der Paidikos-Gruppe diesen rein weißen Überzug nicht haben, sondern einen gelblichen oder ockerfarbenen, wie er auf den meisten späarchaischen Vasen zu sehen ist, stellt sich die Frage, ob diese Stücke nicht vielleicht doch aus einer anderen Werkstatt stammen, in der zwar Stil und Dekorationssystem kopiert werden konnten, aber die Herstellung eines rein weißen Überzugs nicht bekannt war⁵². Dargestellt sind auf den Paidikos-Alabastra vor allem Frauen bzw. Hetären, zum Teil mit ihren Bewerbern, Tänzerinnen und Mänaden. Exotische Motive wie die Amazone auf dem Athener Alabastron des Pasiades sind noch die Ausnahme.

Die ältesten Alabastra der Paidikos-Gruppe sind weißgrundig bemalt, aber insgesamt überwiegen in der Gruppe die rotfigurigen Stücke. Nicht so bei den zeitlich darauffolgenden Gruppen II bis IV, die nur weißgrundig bemalte Alabastra enthalten. Eine im Vergleich zu den Paidikos-Alabastra vereinfachte Technik (Verzicht auf Relieflinien) und ein vereinfachtes Dekorationssystem: keine Bodenverzierung, Reduzierung oder auch völliges Weglassen der Ornamente und einfigurige Bemalung mit einer Palme, einem Gegenstand (Altar, Diphros) oder auch beidem als Rückseitenverzierung sind Kennzeichen der meisten Alabastra der Gruppen II bis IV. Sie ermöglichten eine raschere und billigere Produktion weißgrundiger Alabastra. Darüber hinaus verbinden die drei Gruppen ähnliche Bildmotive und in der Bemalung die Kombination von Umrißzeichnung und schwarzen Glanztonflächen. Doch während die Negerfiguren der Gruppe IV mit breiten schwarzbraunen Glanztonstrichen routiniert, aber ohne große Sorgfalt und etwas schematisch auf die Alabastra gesetzt sind, zeigen die Bilder des Malers von New York 21.131 (Gruppe II) und des Syriskosmalers (Gruppe III) eine differenziertere Mal- und Zeichenweise mit feinerem Strich, beim Maler von New York 21.131 zum Teil auch noch mit Relieflinien, Verwendung von Glanzton in unterschiedlicher Verdünnung und Auftrag weißer Deckfarbe für Details. Die Negeralabastra sind jedoch von den Alabastra des Syriskosmalers nicht zu trennen, wie eine Negerdarstellung gleicher Art auf einem Kopfgefäß des Syriskosmalers⁵³, das gleiche Palmbaum-Motiv, die gleichen Stand- und Haltungsmotive der Figuren sowie nahezu identische Gefäßformen und Bildbegrenzungen der Syriskosmaler-Alabastra und eines Teils der Negeralabastra beweisen⁵⁴. Damit müssen die Negeralabastra wenigstens teilweise in der gleichen Werkstatt und zeitgleich mit den Alabastra des Syriskosmalers entstanden sein, wenn sie auch nicht unbedingt von ihm selbst bemalt sein müssen. Die Gruppe der Negeralabastra ist im übrigen, abgesehen von der gleichartigen Malweise und vom Sujet, das im allgemeinen nur geringfügige Veränderungen erfährt, nicht so einheitlich, als daß alle Gefäße aus einer Werkstatt kommen oder gar von einer Hand bemalt sein müßten. Es lassen sich vielmehr Unterschiede im Auf-

Taf. 41,4

*Taf. 40,2–3
u. 41,5–6*

bau der Gefäßform, in der Verwendung von Ornamenten und in den Proportionen der Negerfiguren feststellen, die sowohl werkstatt- als auch zeitbedingt sein können⁵⁵.

Taf. 40,2–3

Die dem Maler von New York 21.131 zugeschriebenen Alabastra dürften etwas früher entstanden sein als der Großteil der Negeralabastra. Die Alabastra in New York und Basel erinnern in ihrer zweifigurigen Bemalung mit der Darstellung eines auf seinen Stock gestützten Jünglings nebst Reiher und Amazone und mit ihrer Relieflinientechnik noch stark an die Paidikos-Alabastra. Doch sind die Amazonen in ihrem Bewegungsmotiv, mit ihrem wehenden Haar und den mit weißer Deckfarbe verzierten Jacken nicht von den Amazonendarstellungen der übrigen, diesem Maler zugeordneten Alabastra zu trennen. Noch einige weitere Alabastra, bei denen sich Dekorationsformen, Maltechniken und Sujets der Gruppen I und II bis IV mischen, etwa das heute verschollene Alabastron aus Megara (S. 120 Nr. 7) mit Bodenverzierung und dem Bild zweier Neger mit phrygischen Mützen und einem Panther, wahrscheinlich in Relieflinientechnik, oder ein im Kerameikos gefundenes, unpubliziertes Alabastron (S. 119 Nr. 2), das den Alabastra des Malers von New York 21.131 in New York und Basel eng verwandt ist, lassen vermuten, daß eine Ablösung der Paidikos-Alabastra durch die Alabastra des Malers von New York 21.131 und des Syriskosmalers stattgefunden hat. Alabastra, wie dasjenige in Berlin mit der Gegenüberstellung von Neger und Amazone (S. 119 Nr. 3) oder wie das in Krakau (S. 118 Nr. 1) mit Verwendung von Deckweiß für die Frauenhaut wie auf zwei Alabastra des Syriskosmalers und für Gewandverzierungen wie auf den Alabastra des New Yorker Malers, belegen wiederum die enge Zusammengehörigkeit der Gruppen II, III und IV.

Taf. 41,1–3

Dem Syriskosmaler ist neben den acht weißgrundigen Alabastra der Gruppe III auch ein rotfigurig bemaltes zugeschrieben, das jedoch nach seinem Dekorationssystem und der Thematik seiner Darstellung nicht zur Gruppe III gerechnet werden kann und wohl auch etwas später entstanden sein dürfte⁵⁶. Vom Maler von New York 21.131 wiederum sind überhaupt keine rotfigurig bemalten Gefäße bekannt, wären aber rotfigurig bemalte Alabastra mit gleichem Sujet durchaus denkbar. Dagegen sind die Negeralabastra der Gruppe IV untrennbar mit weißgrundiger Bemalung verbunden. Sie stellen eine besonders sinnvolle und dekorative Verzierungsweise weißgrundiger Alabastra dar, bei der die Möglichkeit, die der weiße Grund bot, gerade das charakteristischste Merkmal eines Negers, seine schwarze Hautfarbe, richtig wiederzugeben mit einer Anspielung auf die exotische Herkunft von Form und Inhalt solcher Gefäße verbunden wurde⁵⁷. Dabei mögen auch die Erinnerung an mythische Begebenheiten (Memnon-Sage der Aithiopsis) und die Bedeutung der Neger bzw. Äthiopen in den Epen Homers sowie die noch frische Begegnung mit farbigen Soldaten im Heer des persischen Großkönigs Xerxes die Phantasie der Vasenmaler angeregt und zur kurzfristigen, aber über die Grenzen des Mutterlandes hinausreichenden Beliebtheit dieser Gefäße geführt haben⁵⁸.

Taf. 41,4

Doch dürften die Negerdarstellungen auf den weißgrundigen Alabastra weder nur als Ausschnitt aus einer größeren Darstellung der Memnon-Sage (warum dann die bevorzugte Verbindung mit Salbgefäßen)⁵⁹ noch allein aus den Erfahrungen der Perserkriege zu erklären sein⁶⁰. Kleidung und Bewaffnung der dargestellten Neger sind nicht einheitlich, sondern zeigen in der phantasievollen Mischung aus griechischen und orientalischen Elementen, daß hier nicht reale, historische Personen gemeint sein können. Da diese Alabastra wohl kaum jemals zum Transport oder zur Aufbewahrung von Parfüm oder Salböl gedient haben dürften, kann auch die einst von Hermann Winnefeld und Ernst Pfuhl vertretene Ansicht, die Neger seien als eine Art Handelsmarke für orientalisches Salböl auf die Alabastra gesetzt worden,

nicht zutreffen⁶¹. Außerdem wurde der gleiche Negertypus gelegentlich ja auch auf andere Gefäßformen übertragen⁶² oder gegen die Darstellung einer Amazone oder Frau ausgetauscht, wobei erstere wohl wie Neger und Palmbaum auf jene fernen exotischen Länder weisen sollte, die für ihre duftenden Essenzen berühmt waren⁶³, und letztere auf die Bestimmung der Gefäße. Über den fremdartigen Zauber hinaus und die Verbindung mit den Wohlgerüchen des Orients können auch von den Mythen geprägte Vorstellungen von den Götterlieblichen am Rande der Welt⁶⁴ die Darstellungen von Negern auf attischen Gefäßen beeinflussen und gefördert haben. Trotzdem möchte ich bei der Kurzlebigkeit der Negeralabastra, die den Eindruck einer vorübergehenden Modeerscheinung macht, bezweifeln, daß diesen Gefäßen ein allzu tiefer religiöser Sinn unterlegt werden kann, wie dies Jürgen Thimme mit seiner Interpretation der Darstellungen als Hinweis auf ein „seliges Jenseitsland“ und Erkennungszeichen für Eingeweihte versucht hat⁶⁵.

Noch in der Zeit der Paidikos-Alabastra entstanden die ersten weißgrundigen Alabastra mit Umrißzeichnung, bei denen das Verhältnis von Glanztonfläche zu weißer Grundierung ähnlich gestaltet ist wie auf weißgrundig bemalten Lekythen und bei denen das schwarz bemalte untere Gefäßdrittel ebenfalls mit tongrundigen und roten Streifen aufgelockert ist. Der wesentliche Unterschied zur Lekythenbemalung ist allerdings die stets zwei- oder mehrfigurige Rundumbemalung dieser Alabastra ohne Hauptansichtsseite. Soweit sie einem bestimmten Maler zugeschrieben sind, hat dieser auch oder hauptsächlich Lekythen und zwar der Nebenform bemalt. In den Bildern dieser Alabastra fehlen die exotischen Elemente. Sie zeigen fast durchwegs Szenen aus dem Frauengemach, wobei der Wollkorb ein selten fehlendes Requisite ist, und in der Frühklassik auch Nikedarstellungen wie auf den gleichzeitigen Lekythen.

Die frühesten Beispiele dieser Art von Alabastrabemalung sind dem Maler von Würzburg 557 zugeschrieben (Gruppe V), der nach Beazley stilistisch dem Sapphomaler nahesteht, also wohl in die Werkstatt des Sappho- und Diosphomalers gehört, aus der eine größere Zahl von weißgrundig-schwarzfigurig bemalten Alabastra stammt⁶⁶. Auffälligerweise folgt aber dann eine Lücke von etwa 20 Jahren, bis wieder ähnlich bemalte Stücke auftauchen. Ursache dafür könnte die Popularität der Alabastra mit Amazonen- und Negerdarstellungen in den Jahren 490 bis 470 gewesen sein, die wohl weitgehend den Markt beherrschten.

Die Alabastra des Malers von Kopenhagen 3830 (Gruppe VI) aus dem Beginn des zweiten Jahrhundertviertels zeigen Bilder mit einer ähnlichen Thematik wie die Bilder der Paidikos-Alabastra (Hetären mit Bewerbern), weisen aber die gleiche einfache Ornamentierung wie die Alabastra des Malers von Würzburg 557 auf, die nur aus einem Ornamentstreifen zwischen Bildzone und Halsansatz besteht, den ein vereinfachtes Zungenband füllt. Dabei ist die ganze Bildzone etwas nach oben gerutscht, und der meist unverziert gelassene Streifen zwischen oberer Bildfeldbegrenzung und Halsansatz entfällt, der für die Alabastra der Gruppen I und II so typisch ist und auch noch auf vielen Alabastra der Gruppen III und IV erscheint. Andere Maler ersetzten das Zungen- durch ein Mäanderband, und im Laufe der Frühklassik wurde die gesamte Ornamentierung reichhaltiger: ein Ornamentband als untere Bildbegrenzung kam hinzu, das obere Ornamentband wurde gelegentlich verdoppelt und die Bildzone durch weitere Ornamentbänder häufig in zwei oder gar vier verschiedene Felder aufgeteilt (Gruppe VII–VIII). Neu ist in der Frühklassik das Auftreten von tongrundigen und rotfigurigen Ornamentbändern und damit die nicht seltene Beschränkung der weißen Grundierung auf die Bildzone. Ganz offensichtlich wurde der weiße Überzug nicht mehr in der Absicht gewählt, das Gefäß selbst weiß erscheinen zu lassen, sondern nur noch zum

Taf. 42,4–5

*Taf. 42,3
u. 42,6*

Zweck eines dekorativen und nobel wirkenden Bildhintergrundes. Die Kombination von Weißgrundig und Tongrundig entspricht der in der Frühklassik so beliebten Kombination von Weißgrundig und Rotfigurig, wie sie auch bei der Bemalung weißgrundiger Schalen, Pyxiden und Krateren deutlich wird.

Taf. 42,4 Die Alabastrabilder der Lekythenmaler sind meist in mehr oder weniger reiner Umrißzeichnung mit Relieflinien ausgeführt, wobei der Maler von Kopenhagen 3830 seine Bilder mit Tieren in schwarzbrauner Glanzton-Silhouette belebte und der „Two-Row Painter“ gelegentlich etwas hellrote Farbe für Haarbänder und Zierstreifen an den Himationsäumen hinzufügte, vielleicht als kleines Zugeständnis an die vergleichsweise farbenfreudige Bemalung weißgrundiger Gefäße anderer Formen in Werkstätten der Frühklassik. Der Überzug dieser Alabastra ist stets gelblich oder ockerfarben getönt und nicht rein weiß. Die gelbe oder gelbbraune Umrißzeichnung auf glänzend weißem Grund, wie sie für die kleinen Lekythen des Tymbosmalers charakteristisch ist, ist auf keinem Alabastron zu entdecken, was den Schluß zuläßt, daß zum Entstehungszeitpunkt dieser Lekythen die figürlich bemalten Alabastra bereits anfangen, aus der Mode zu kommen⁶⁷.

Taf. 43
Taf. 43,3 Die Alabastra des Villa-Giulia-Malers (Gruppe IX) sind im Werk dieses frühklassischen Malers wohl eher dessen Frühphase zuzurechnen. Dies gilt besonders für das Alabastron in Tarent, das wohl noch früher entstanden sein dürfte als die beiden kleinen weißgrundigen Lekythen in München und das rotfigurig bemalte Alabastron in Brüssel⁶⁸, die alle ähnliche Frauengestalten zeigen. Mit Ausnahme des arg zerstörten Alabastron im Agora-Magazin hat der Villa-Giulia-Maler, obwohl kein ausgesprochener Lekythenspezialist, seine Alabastra in Maltechnik, Dekorationssystem und Thematik ganz wie ein Lekythenmaler bemalt.

Daß auch ausgesprochene Schalenmaler gelegentlich Alabastra weißgrundig verziert haben, dokumentieren einige Stücke, die Malern aus dem Umkreis des Brygosmalers zugeschrieben sind (Gruppe X). Sie zeigen Umrißzeichnung mit Relieflinien und verdünntem Glanzton, wie sie auch auf anderen weißgrundig bemalten Gefäßen dieser Maler festzustellen ist⁶⁹. Soweit sie noch in die Spätarchaik zu datieren sind, fallen sie durch die Thematik ihrer Bilder auf, denn die Palästraszenen des Malers von London D 15 und das Bild einer Nike mit siegreichem Athleten auf einem dem Erzgießereimaler nahestehenden Alabastra in Berlin wären wohl eher für die Verzierung von Aryballoi geeignet gewesen⁷⁰. Das unpublizierte, dem Erzgießereimaler zugeschriebene Alabastron in New York wiederum ist eines der wenigen Beispiele für ein mythologisch-erzählendes Alabastronbild⁷¹. Es dürfte nach der Gewandfaltung früher als das Berliner Alabastron entstanden sein. Wie immer wieder zu beobachten, haben sich die Maler in der Spätarchaik in der Themenwahl weniger stark an der Bestimmung der Gefäße orientiert als etwa in der Frühklassik. Die Alabastra der Schalenmaler sind alle umlaufend zweifigurig bemalt und haben eine ähnliche Aufteilung von weiß grundierter und schwarz bemalter, mit tongrundigen Streifen durchbrochener Fläche wie die Alabastra der Lekythenmaler. Die zum Teil sehr viel reichere, aber recht unterschiedliche Ornamentierung und ihre vergleichsweise sorgfältige Bemalung lassen ihren Charakter als Einzelstücke dieser Maler erkennen. Das namengebende Alabastron des Malers von London D 15 hat dabei eine breite, mit Schachbrettmuster gefüllte Ornamentzone zwischen Bildzone und Halsansatz, wie sie der Diosphosmaler liebte⁷².

Unter den Einzelstücken am Ende des Katalogs ist das in jeder Hinsicht ungewöhnlichste leider nur fragmentarisch erhalten (Athen 2190, S. 126 Nr. 2). Zeichnung von Konturen mit verdünntem Glanzton, Verwendung von roter und weißer Deckfarbe, letztere zur Wiedergabe der Chitonfalten, ist auf Alabastra nicht üblich und wohl mit dem Einfluß der Vier-

farbenbemalung weißgrundiger Schalen zu erklären. Seitliche Ornamentbänder und ein Ornamentband unter der Bildzone entsprechen der Ornamentierung vieler frühklassischer Alabastra, nicht jedoch die weiße Grundierung und Verzierung des Gefäßbodens. Das kleine runde Bildfeld am Boden mit seinem Kreuzornament erinnert an die Verzierungsweise der spätarchaischen Paidikos-Alabastra sowie einiger Aryballoi⁷³. Das Übereinanderliegen zweier Ornamentmotive (Palmetten und Gittermuster) zwischen Tondo und unterer Bildbegrenzung ist seltsam⁷⁴. Sollte vielleicht dem Maler sein zuerst gewähltes Ornament nicht mehr gefallen haben, und wollte er es korrigieren bzw. verbessern? Oder übersah der Maler oder sein Gehilfe, der das Gittermuster zeichnete, daß dieser Abschnitt schon mit Palmetten verziert war, was bei der relativ unauffälligen Farbe der Glanztonmaterie vor dem Brennen durchaus möglich wäre? Man kann hier nur Vermutungen anstellen, ebenso wie über den Maler selbst, der nach der gewählten Maltechnik und dem ungewöhnlichen Dekorationssystem wohl kaum unter jenen Malern zu suchen ist, die Lekythen der Nebenform und Alabastra rasch und konventionell serienweise bemalt haben.

Anders verhält es sich mit dem Alabastron Athen 480 (S. 126 Nr. 1), das nach Dekorationssystem, Maltechnik und Sujet den Alabastra des Malers von Kopenhagen 3830 sehr ähnlich, aber im Zeichenstil so verschieden ist, daß ich es nicht der Gruppe VI anschließen möchte. Ähnliches gilt für ein Alabastron in Leningrad (S. 127 Nr. 7), das von Xenia Gorbunowa mit Werken des Panmalers verglichen wurde. Ein weiteres in Athen befindliches Alabastron (S. 126 Nr. 3) fällt durch die seitliche Rahmung der Bilder mit frei schwebenden, nicht in ein Band gezwängten Palmetten auf, wie sie für eine bestimmte Gattung von Lekythen, die sogenannten Seitenpalmetten-Lekythen, typisch ist⁷⁵. Die Fragmente der Sammlung Cahn (S. 127 Nr. 4) gehören ins 2. Viertel des 5. Jahrhunderts. Die qualitätvolle Bemalung und das für Alabastra ungewöhnliche Thema lassen einen Schalenmaler vermuten.

Das Alabastron Berlin F 2257 (S. 127 Nr. 5) weist in Form, Dekorationssystem und Maltechnik ähnliche Züge auf wie die Alabastra des Syriskosmalers, besonders dasjenige der Sammlung Stathatos. Es dürfte etwa zeitgleich sein und zeigt eine recht unkonventionelle Variante des bekannten Themas „Hetäre und Jüngling“, bei der der Jüngling in der Haltung eines Gottes oder Königs auf einem Hocker thront, seinen Stock wie ein Zepter haltend, und die Hetäre mit Kanne und Phiale zum Begrüßungstrunk bereit steht. Der an der Wand hängende Brotkorb ist aus vielen Komos- und Symposionszenen bekannt. Zu ihm nimmt sich allerdings der darunter befindliche Gepard als fürstliches Jagd- und Begleittier etwas seltsam aus⁷⁶.

Unter den weißgrundigen Alabastra im Louvre befindet sich ein Stück, das sicher in der Zeit der beliebten Amazonenbilder entstanden ist, aber mit seiner auffallend schlanken Form, den ungewöhnlichen Ornamentmotiven und der Relieflinientchnik deutlich außerhalb der Gruppen II–IV steht (S. 127 f. Nr. 8). Auch sind, wie der Bart beweist, keine Amazonen, sondern ähnlich gekleidete orientalische Krieger gemeint. Auf dem Alabastron New York 22.139.27 (S. 127 Nr. 6) sind dagegen wohl Amazonen in etwas grober Zeichnung dargestellt. Form und Stil sprechen hier gleichfalls gegen eine Zugehörigkeit zu den Gruppen II–IV, und es dürfte auch später als die übrigen Amazonen-Alabastra zu datieren sein.

Louvre CA 2515 (S. 128 Nr. 9) muß nach Stil und Motiv aus einer frühklassischen Lekythen-Werkstatt stammen und ist nur durch seine relativ seltene Form interessant, denn die Zeichnung ist von geringer Qualität. Louvre CA 2575 (S. 128 Nr. 10) wurde von Beazley dem Triptolemosmaler zugeschrieben, einem spätarchaischen Maler, der Schalen, aber auch große Gefäße bemalt hat. Das Alabastron ist nicht nur nach seiner Form und seinem Dekora-

Taf. 44,1–2

tionssystem, sondern auch nach dem Stil seiner Bilder so eindeutig der frühklassischen Zeit zuzurechnen, daß es nur ein Spätwerk des Malers sein kann, das dessen Wirken bis in die Zeit nach 470 belegt⁷⁷. Weitere weißgrundig bemalte Gefäße wurden dem Maler bis jetzt nicht zugeschrieben. Auf der Mündungsscheibe des Alabastron befindet sich eine sonst nicht bekannte Töpfersignatur.

Die Bemalung der weißgrundigen Alabastra blieb bis zu ihrem Ende von der Vierfarbenbemalung weißgrundiger Schalen und der polychromen Bemalung frühklassischer Lekythen der Hauptform weitgehend unberührt. Allerdings ist die stark gekrümmte Oberfläche für den Auftrag größerer Farbflächen auch wenig geeignet. Abgesehen vielleicht von den Gruppen II und IV hat sich keine speziell für weißgrundige Alabastra geschaffene Bemalung entwickelt, sie wurden vielmehr im allgemeinen wie die Lekythen der Nebenform bemalt. Darüber hinaus macht die recht sorglose und phantasiearme Bemalung vieler Alabastra deutlich, daß sie nicht als besonders kostbare Gaben angesehen wurden. Maler von künstlerischem Rang haben nur relativ selten Alabastra bemalt.

ARYBALLOI

Das kugelförmige, in der archäologischen Literatur Aryballos genannte Ölfäschchen¹ gehörte mit Schwamm und Strigilis zur Ausrüstung jedes Palästriten und wurde häufig in den auf spätarchaischen Vasen so beliebten Athleten- und Palästraszenen dargestellt². Als Badeutensil wurde es gelegentlich auch von Frauen anstelle eines Alabastron benutzt³. Als einziges der verschiedenen Salbgefäßformen scheint es jedoch kaum Verwendung im Grabkult gefunden zu haben⁴. Die Häufigkeit seiner Darstellung steht in krassem Gegensatz zu der geringen Zahl attischer Aryballoi, die erhalten sind⁵, gleich ob figürlich oder einfach mit schwarzem Glanzton bemalt. Vermutlich waren die Aryballoi der Athener nicht aus Ton, sondern aus Metall oder speziell gegerbtem Leder⁶. Keramikimitationen als Geschenke, Grab- oder Weihgaben waren offensichtlich nicht üblich. Auch scheinen die Etrusker – ähnlich wie im Falle der Alabastra – kein Interesse an attischen Keramik-Aryballoi gehabt zu haben, obwohl es die Gefäßform als solche dort gab⁷.

Die auf den Vasenbildern dargestellten Aryballoi sind entweder rund oder haben eine Standfläche und sind meist henkellos. Auch die erhaltenen attischen Aryballoi können einen runden oder flachen Boden besitzen, haben häufig eine stark betonte Schulter und in der 1. Hälfte des 5. Jahrhunderts stets Henkel, und zwar in der Regel zwei vertikal auf der Schulter aufsitzende, seltener nur einen einzigen Henkel. Henkellose Aryballoi tauchen in der Keramik erst gegen Ende des 5. Jahrhunderts auf.

Die figürlich bemalten Aryballoi sind wohl als Einzelstücke und kaum in größeren Serien hergestellt worden⁸. Sie kamen vor allem aus Schalenwerkstätten und zeigen gemäß ihrer Bestimmung vorzugsweise Bilder von Athleten, Jünglingen, Knaben und Erogen. Meist sind die Schultern figürlich oder ornamental verziert, und der Gefäßkörper trägt eine umlaufende Darstellung. Aryballoi können aber auch wie Alabastra eine Teilung der Bildzone durch senkrechte Ornamentbänder aufweisen⁹ sowie ein kleines rundes Bildfeld am Gefäßboden haben¹⁰.

Katalog

Nr. 1 Athen, Slg. Vlastos. FO: Markopoulo. H: 8,6 cm. Form mit rundem Boden und zwei Henkeln.

Darstellung und Ornamentik: A und B, je ein Athlet in der Palästra; Teilung der Bildzone in zwei Hälften durch seitliche Ornamentbänder mit Hakenmäander; oberhalb der Bildzone, Zickzack-Linie mit Punkten; unterhalb der Bildzone, Hakenmäander; Inschriftenreste.

Überzug: Bildzone.

Technik: Umrißzeichnung mit Glanzton bis auf die schwarz gemalten Gewandstücke auf den Säulenstümpfen¹¹.

Um 470?

ARV 661,77: Maler der Yale-Lekythos.

Mertens, AWG 143 Nr. 3.

Nr. 2 Tarent, Mus. Naz. 4553. FO: Tarent. Zusammengesetzt und geringfügig ergänzt. H: 8,2 cm. Form mit rundem Boden und zwei Henkeln. Taf. 44,3–4

Darstellung und Ornamentik: A, zwei Männer und ein Knabe; B, Mann mit Pferd; Teilung der Bildzone in zwei Hälften durch seitliche Ornamentbänder mit Kreuzplattenmäander; unterhalb der Bildzone, Strahlenkranz; auf der Schulter, Palmettenranken; am Boden, ein Radornament; A: ΑΙΟΛΕΝΕΞΚΑΛΟΣ (linksläufig); ΚΑΛΟΣ (linksläufig); B: ΑΙΟΛΕΝΕΞΚΑΛΟΣ; am Schulterknick, schwarzer Glanztonstreifen mit weiß ausgesparter Kalos-Inschrift:

ΗΙ[]ΟΛΟ+ΟΞ ΚΑΛΟΣ:

Überzug: Gefäßkörper, gelblich getönt.

Technik: Zeichnung mit schwarzbraunem Glanzton (keine Relieflinien); der Mantel des Knaben auf A, die Chlamys und die Stiefel des Mannes auf B sind mit schwarzbraunem Glanzton gemalt; der Chiton des Mannes auf B ist mit verdünntem Glanzton gelblich koloriert.

Um 470.

ARV 264,57 (1573): Syriskosmaler.

C. Belli, *Il Tesoro di Taras* (1970) 53 u. 157 mit Abb.; Mertens, AWG 143 Nr. 2, 144 Taf. XXI,3.

Die allgemeinen Ausführungen ließen bereits vermuten, daß weißgrundig bemalte Aryballoi – wenn überhaupt – dann nur in geringer Zahl zu erwarten sind. Die beiden weißgrundigen Stücke verdanken ihr Entstehen vermutlich der Popularität weißgrundig bemalter Alabastra. Beide stammen sie nicht aus Schalenwerkstätten und sind Malern zugeschrieben, die auch Alabastra verziert haben. Daß dabei vom Maler der Yale-Lekythos nur rotfigurig bemalte Alabastra bekannt sind, mag ein Zufall sein, da vom gleichen Maler eine Reihe kleinerer Schulterlekythen sowie eine Bauchlekythos mit weißgrundiger Bemalung erhalten sind¹². Beide Aryballoi zeigen ferner mit der Rahmung und Zweiteilung der Bildzone durch Ornamentbänder ein auf frühklassischen Alabastra beliebtes Dekorationssystem¹³. Bei der Wahl des Themas für die Bilder ihrer Aryballoi haben sich die Maler jedoch der Bestimmung der Gefäßform und der auf ihr üblichen Thematik angepaßt. So hat der Maler der Yale-Lekythos zwar seine Vorliebe für einfigurige Szenen nicht aufgegeben, aber auf die von ihm bevorzugte Darstellung von Frauen, Göttern, Niken und Erogen verzichtet und Athleten dargestellt, die in seinem übrigen Werk nur noch ein einziges Mal auftauchen¹⁴. Der Syriskosmaler hat dagegen Motive aus dem Alltag der Männer, wie sie auf dem Tarenter Aryballos zu

sehen sind, häufiger gemalt¹⁵. Der Aryballos dürfte später als die weißgrundigen Alabastra dieses Malers entstanden und in die Nähe seines von Beazley unter die Spätwerke eingereihten Alabastron mit rotfiguriger Bemalung zu setzen sein¹⁶. Dafür sprechen das Dekorationssystem, die lockere Zeichnung der Figuren und die bereits im Profil wiedergegebenen Augen.

PYXIDEN

Die runden, dosenförmigen Gefäße, die in der archäologischen Literatur allgemein Pyxiden genannt werden, hießen im klassischen Athen vermutlich Kylichnides und dienten als Behälter für Salben und Schminke sowie für Weihrauch und zur Aufbewahrung von Toilettengegenständen und Schmuck¹. In diesen Verwendungen sind sie in Tempelinventaren erwähnt², wurden sie in Gräbern gefunden³, sind sie auf Vasenbildern und Reliefs dargestellt⁴. Allerdings läßt die recht seltene Darstellung von Pyxiden vermuten, daß zumindest im 5. und 4. Jahrhundert die auf vielen Vasenbildern und Grabstelen zu sehenden Kästchen und Exaleiptra als Schmuckschatullen bzw. Salbgefäße gebräuchlicher waren als Pyxiden⁵. Dies dürfte einer der Gründe dafür sein, daß die Zahl der erhaltenen Tonpyxiden nicht groß ist⁶, ein weiterer dürfte in dem offenkundigen Desinteresse der etruskischen und westgriechischen Käufer attischer Keramik an der Tonpyxis liegen⁷ und ein dritter in der Bevorzugung anderer Materialien wie Marmor, Alabaster, Elfenbein, Bronze, Silber und Holz für die Herstellung von Pyxiden⁸.

Während schwarzfigurig bemalte Pyxiden keine besondere Ikonographie erkennen lassen⁹, zeigen viele der rotfigurig bemalten Pyxiden durch ihre Bilder, daß sie vornehmlich für Frauen und als Weihgaben für weibliche Gottheiten bestimmt waren. Bilder, in denen Frauen bei der häuslichen Arbeit, bei der Toilette, beim Spiel oder beim Musizieren dargestellt sind, überwiegen. Auch die Hochzeit, die ja für die Frau bzw. das Mädchen ein weit wichtigeres, weil ihr Leben einschneidend veränderndes Ereignis war als für den Mann, war mit Schmückung der Braut, Hochzeitszug und Epaulia ein beliebtes Thema. Aus dem Bereich der Mythologie wiederum wurden zur Verzierung von Pyxiden jene Geschichten gewählt, in denen Frauen dominieren oder die als mythische Gleichnisse für Geschehnisse im Leben der Frauen gewertet werden konnten. Wenn ein Mann in einem Pyxisbild auftaucht, dann ist er meistens, wie Beazley einmal bemerkte, einer unter vielen Frauen und die Szene behält ihren femininen Charakter¹⁰.

Die rotfigurig bemalten Pyxiden stammen zum größten Teil aus Schalenwerkstätten. Während aus der Zeit der Spätarchaik nur wenige Beispiele erhalten sind, ist die Zahl der Pyxiden aus der Frühklassik, dank der Produktion einer bestimmten Werkstatt (Penthesilea-Werkstatt), deutlich höher¹¹. In dieser Werkstatt wurde wohl ein großer Teil der Pyxiden des Typus A hergestellt, einer Pyxis mit meist leicht konkav geschwungenem Körper mit Bildfries, flachem, ornamental verziertem Deckel mit hohem Knauf und hohem, häufig dreigeteiltem Standring¹². Neben einigen unbedeutenden Sonderformen unterscheidet man in der rotfigurig bemalten Keramik noch drei weitere Haupttypen (B, C und D). Typus C ist eine breite, flache Variante von Typus A, die erst in der zweiten Jahrhunderthälfte beliebt und in ähnlicher Form auch in Marmor, Alabaster, Holz und Glas hergestellt wurde¹³. Der leicht gewölbte Deckel mit Ringhenkel trägt das Bildfeld, der flache Körper ist konkav ge-

schwungen oder zylinderförmig gerade und kann ornamental verziert sein. Der niedrige Fuß ist ringförmig und nur selten dreigeteilt, er kann auch ganz fehlen. Typus B und Typus D sind zylinderförmige Pyxisformen. Typus B hat einen Stülpdeckel und einen schmalen Ringfuß¹⁴. Das Bildfeld befindet sich in der Regel auf der Deckelwandung. Typus D ist eine kleine henkellose Pyxis mit Standring. Verziert ist nur die Oberseite des flachen Deckels¹⁵. Die einfigurigen, oft flüchtig hingeworfenen Bildchen zeigen im Gegensatz zu den Bildern der übrigen Pyxisformen keine Beziehung zu Inhalt und Verwendungszweck des Gefäßes. Die Pyxiden des Typus D dürften aber die einzigen unter den rotfigurig bemalten Pyxiden gewesen sein, die zum täglichen Gebrauch als Salb- und Schminkdöschen geeignet waren¹⁶.

Katalog¹⁷

Frühklassik

Nr. 1 Ancona, Mus. Naz. 3130. FO: Numana (Grab). Zusammengesetzt und etwas ergänzt; Bemalung beschädigt; Deckel in einer Privatsammlung in New York¹⁸. H: 12 cm (o. Deckel). Typus A.

Darstellung und Ornamentik: Geburt der Aphrodite (Hera, Zeus, Eros, Aphrodite, Charis, Peitho); ΗΕΡΑ . ΠΕΙΘΟ . ΧΑΡΙΣ . ΑΥΡ[ΟΔΙΤΕ]. ΗΕΥΣ . Deckel: Ornamente, s. Roberts.

Überzug: Gefäßwandung, weiß.

Technik: Vierfarbenbemalung mit Glanzton und Deckfarben; Zeichnung mit verdünntem Glanzton; Verwendung von Rot in verschiedenen Nuancen und Gelb (wohl verdünnter Glanzton) für Gewandteile; schwarz gegeben sind die Haare und eine Lekythos¹⁹.

460/450.

ARV 899,144: „Splanchnopt“-Maler.

Par. 429; Walter, Götter Abb. 150; C. Bérard, Anodoi (1974) 119. 154 ff. Taf. 18 Abb. 65; Mertens, AWG 137 Nr. 6, 139; Roberts, Pyxis 46 Nr. 2, 53. 91 Anm. 1 (Deckel).

Nr. 2 Athen, Nat. Mus. 2188. Zusammengesetzt und ergänzt. H: 15 cm (o. Deckel); 21,5 cm (mit Deckel). Typus A. *Taf. 48,1–3*

Darstellung und Ornamentik: Sechs Frauen mit Wollkorb und Wolle; Tänien und Sandalen an der Wand; Deckel: Ornamente, s. Roberts.

Überzug: Gefäßwandung, weiß.

Technik: Vierfarbenbemalung mit Glanzton und Deckfarben; Zeichnung einschließlich der Himationsfalten mit verdünntem Glanzton (schwarzbraun bis gelbbraun); die Haare sind schwarz, fünf der Mäntel rotbraun oder purpurviolett; ein Mantel hat nur einen violetten Saum; die Wolle im Wollkorb ist rosabraun.

460/450.

ARV 963,94: Maler von London D 12.

Mertens, AWG 137 Nr. 10; Roberts, Pyxis 48 Nr. 9,54. 203 Abb. 5 a (Profil) Taf. 23.

Nr. 3 Athen, Kerameikos 5014 (Magazin). FO: Kerameikos. Untere Hälfte einer Pyxis mit dreigeteiltem Fuß. Typus A. *Taf. 49,1–2*

Darstellung: Drei Frauen, zwei Wollkörbe mit Spinnrocken und Spindeln, Türe, Säule und Truhe.

Überzug: Gefäßwandung, weiß.

Technik: Vierfarbenbemalung mit Glanzton und Deckfarben; Zeichnung einschließlich der Himationfalten mit unterschiedlich verdünntem Glanzton (braun bis gelb); Wolle und Himantien sind rosabraun oder purpurviolett; die Chitonsäume sind in der Deckfarbe des dazugehörenden Himantions gegeben; die Nägelköpfe der Türe sind noch als kleine Vertiefungen sichtbar, vielleicht waren sie ursprünglich in Ton aufgesetzt.

460/450.

Penthesilea-Werkstatt (Veji-Maler?) (Verf.).

Unpubliziert.

Nr. 4 Athen, Slg. Goulandris 51. Zusammengesetzt und ergänzt, Deckel fehlt. H: 8,6 cm. Typus A.

Darstellung: Vier Frauen, Tür, Säule; Tanie und Sandalen an der Wand.

Überzug: Gefäßwandung.

Technik: Vierfarbenbemalung mit Glanzton und Deckfarben; Zeichnung mit verdünntem Glanzton; die Mäntel sind rot, die Haare schwarz²⁰.

Um 450.

ARV 1675 (963, 94ter): Maler von London D 12.

Mertens, AWG 137 Nr. 12; Ausstellungskatalog der Goulandris-Slg. im Benaki Museum (1978) Nr. 165.

Nr. 5 Athen, Slg. Serpieri (ehem. Vlastos). Zusammengesetzt und ergänzt. Typus A.

Darstellung und Ornamentik: Sechs Frauen, Wollkorb, Spinnrocken mit Spindel, Truhe, Spiegel an der Wand; ho pais kalos; Deckel: Ornamente, s. Roberts.

Überzug: Gefäßwandung.

Technik: Vierfarbenbemalung mit Glanzton und Deckfarben; Zeichnung der Konturen und eines Teils der Chitonfalten mit Relieflinien? Wolle, Mäntel und Mantelfalten bzw. -säume und Schuhe dürften mit Deckfarbe gemalt sein²¹.

460/450.

ARV 899,145: „Splanchnopt“-Maler.

Mertens, AWG 137 Nr. 7; Roberts, Pyxis 47 Nr. 7,57.

Taf. IV, 45 u. 46,2–3 Nr. 6 Baltimore, Walters Art Gallery 48.20.19. Aus Griechenland. Zusammengesetzt. H: 13 cm (o. Deckel); 19,5 cm (m. Deckel). Typus A.

Darstellung und Ornamentik: Zwei musizierende Frauen und drei tanzende Mänaden mit Reh; Deckel: Ornamente, s. Roberts.

Überzug: Gefäßwandung, leicht gelblich, an einer Seite braun verbrannt.

Technik: Vierfarbenbemalung mit Glanzton und Deckfarben; Zeichnung einschließlich der Gewandfalten mit unterschiedlich verdünntem Glanzton (gelb bis schwarzbraun); Verwendung von hellem Rotbraun für einige Gewänder und die Peplossäume bzw. -bordüren zweier Mänaden; Saumzeichnung auf den rotbraunen Gewändern in Weiß und Purpurrot; Kolorierung der Nebris einer Mänade und des Rehfüßes mit verdünntem Glanzton; leicht plastisch gegeben sind die Diademe bzw. Kränze und die Fibelköpfe. Vorzeichnung.

460/450.

ARV 774,1 (unten): Sothebymaler.

Mertens, AWG 137 Nr. 2; Roberts, Pyxis 47 Nr. 8, 54 ff. 204 Abb. 5 d (Profil) Taf. 22.

Nr. 7 Basel, Antikenm. (ehem. Slg. Käppeli). Bemalung beschädigt. H: 9,7 cm (o. Deckel); 13,9 cm (m. Deckel). Typus A.

Darstellung und Ornamentik: Mythischer Hochzeitszug (Ankunft von Paris und Helena in Troja?); Deckel: Ornamente, s. Roberts.

Überzug: Gefäßwandung, weiß, etwas abgeblättert.

Technik: Vierfarbenbemalung mit Glanzton und Deckfarben; Zeichnung mit verdünntem Glanzton (gelb bis braun); Verwendung von hellem Rotbraun für die Mäntel, von Purpurrot und Weiß für die Falten- und Saumzeichnung; der Knotenstock des bärtigen Mannes ist schwarz, die Haare sind gelbbraun bis schwarz.

460/450.

Ars Antiqua Luzern 5, 1964, Nr. 134 Taf. XXXVII; Mertens, AWG 138 Nr. 16; Roberts, Pyxis 51 f.

Nr. 8 Berlin-Charlottenburg, Staatl. Mus. F 2261. Aus Athen. Zusammengesetzt, Bemalung beschädigt. H: 13 cm (o. Deckel); 19,8 cm (m. Deckel). Typus A.

Darstellung und Ornamentik: Fünf Frauen, Wollkorb mit Spinnrocken und Spindel, Türe; Tānie, Sandalen, Alabastron, Kranz und Astragalsäckchen an der Wand; Deckel: Ornamente, s. Roberts.

Überzug: Gefäßwandung, leicht gelblich getönt.

Technik: Vierfarbenbemalung mit Glanzton und Deckfarben; Zeichnung einschließlich der Himationsfalten mit verdünntem Glanzton (orangebraun), nur am Türkreuz sind einige Relieflinien zu beobachten; die Himatien, einige Chitonsäume, die Wolle und die Enden der Tānie sind rosabraun in etwas unterschiedlicher Farbintensität; das Alabastron ist schwarz; die Querbalken der Türe sind mit verdünntem Glanzton gelblich koloriert; die Nägelköpfe an Tür und Türklopfer sind rosabraun und haben einen schwarzen Punkt in der Mitte.

460/450.

ARV 906,116: Veji-Maler.

CVA Berlin (3) Taf. 136; Mertens, AWG 137 Nr. 9, 139 f. Taf. XX,2; Roberts, Pyxis 48 Nr. 10, 55 ff. 203 Abb. 5 b (Profil) Taf. 26 u. 30,2.

Nr. 9 Boston, Mus. of Fine Arts 98.887. Aus Eretria. Bemalung etwas beschädigt. H: 10,7 cm (o. Deckel); 17,6 cm (m. Deckel). Typus A.

Darstellung und Ornamentik: Sechs Musen und Hirte mit Rind (Dichterweihe, Archilochos?); Deckel: Ornamente, s. Roberts.

Überzug: Gefäßwandung, leicht gelblich getönt.

Technik: Vierfarbenbemalung mit Glanzton und Deckfarben; Zeichnung teils mit Relieflinien, teils mit verdünntem Glanzton (hellbraun); am Fellumhang des Hirten liegt die Relieflinie über der Linie aus verdünntem Glanzton; gesamte Faltenzeichnung mit verdünntem Glanzton; rotbraun in unterschiedlicher Intensität sind die Himatien von 5 Musen und die Musterung des hellen Himations der Anführerin, purpurrot der Chiton des Hirten, die Säume der rotbraunen Himatien, die Bordüren am Himation der Anführerin und ihre Tānie sowie einige Bänder; schwarz sind die Stiefel und der Stock des Hirten; der Schmuck, die Diademe bzw. Haarbänder, die Knöpfe an den Kitharen, ein Apfel und eine Phiale sind plastisch gegeben.

Um 460.

ARV 774,1 (oben): Hesiodmaler.

Par 416; E. Zwierlein-Diehl, AM 83, 1968, 186 ff. Taf. 65; Mertens, AWG 136 Nr. 1, 138 Taf. XX,1; Roberts, Pyxis 59 f. Taf. 34,3; N. Himmelmann, Über Hirten-Genre in der antiken Kunst (1980) 69.

Nr. 10 Boston, Mus. of Fine Arts 65.1166. Geringfügige Ergänzungen, Bemalung etwas beschädigt. H: 18,5 cm (m. Deckel). Typus A.

Darstellung und Ornamentik: Sechs Frauen, Wollkorb mit Wolle; Tānie, Sandalen und Kranz an der Wand; Deckel: Ornamente, s. Roberts.

Überzug: Gefäßwandung, leicht gelblich getönt.

Technik: Vierfarbenbemalung mit Glanzton und Deckfarben; Zeichnung einschließlich der Himationfalten mit verdünntem Glanzton (orange bis orangebraun); ein helles Rotbraun wurde für die Himatien und die Wolle verwendet; die Haare sind dunkelbraun.

460/450.

Maler von London D 12.

P. Truitt, BMusFA 67, 1969 Nr. 348, 72 ff. Abb. 1 ff.; Mertens, AWG 137 Nr. 15; Roberts, Pyxis 48 Nr. 11, 54 f. Taf. 24.

Nr. 11 Brauron, Mus. FO: Myrrhinous (Merenda, Grab). Von geringer Größe. Typus A.

Darstellung und Ornamentik: Vier geflügelte Frauen (Niken) mit Kränzen und Tānien; Säulen und Truhe; Hakenmäander unter der Bildzone; kale (2x); Deckel: oben, Lorbeerkranz zwischen zwei Reihen Hakenmäander; an der Seite, Zungenband (rf.).

Überzug: Gefäßwandung, Deckeloberseite und Knauf, leicht ockerfarben.

Technik: Zeichnung mit Relieflinien bis auf einen Teil der Konturen der weiß gedeckten Teile und auf die Falten der mit Deckfarbe ausgeführten Gewandstücke, dafür wurde ebenso wie für einen Teil der Innenzeichnung der Flügel, die Zeichnung der Kränze und die Kalos-Inschriften verdünnter Glanzton (orange) verwendet; zwei der Niken haben weiß gedeckte Haut, an ihren Profilen liegt zum Teil eine Relieflinie über einer Linie aus verdünntem Glanzton; weiß sind ferner ein Himation und eine Tānie, rosabraun die Chitone und ein Peplos.

Um 460.

G. Daux, BCH 85, 1961, 630 f. Abb. 10; P.G. Themelis, Brauron, Führer (o. Jahresangabe) 94 f. mit Abb. (farb.); Mertens, AWG 138 Nr. 19, 141.

Nr. 12 Brauron, Mus. 57²². FO: Brauron. Fragment. Typus A.

Darstellung: Kopf und Oberkörper einer Frau mit Exaleiptron.

Überzug: Gefäßwandung, leicht getöntes Weiß.

Technik: Vierfarbenbemalung mit Glanzton und Deckfarben; Zeichnung mit Relieflinien; das Himation ist purpurrot, ein Armband plastisch gegeben.

Um 470.

Unpubliziert.

Nr. 13 Brauron, Mus. 58. FO: Brauron. Fragment. Typus A.

Darstellung: Frau, in Himation gehüllt auf einem Hocker sitzend, dahinter Himation einer weiteren Frau.

Überzug: Gefäßwandung, weiß.

Technik: Vierfarbenbemalung mit Glanzton und Deckfarben; Zeichnung mit verdünntem Glanzton (orangebraun); die Himatien sind hellrot, der Hocker und die Haare schwarz.

460/450.

Maler von London D 12 (Verf.)²³.

Unpubliziert; erwähnt in Roberts, Pyxis 50 Nr. 20.

Nr. 14 London, Brit. Mus. D 11. FO: Eretria. Deckel einer Pyxis des Typus B mit vier Ringhenkeln. H: 7,6 cm (m. Henkeln). Taf. 50,1–3

Darstellung: Hochzeitszug.

Überzug: Wandung des Deckels, leicht ockerfarben.

Technik: Vierfarbenbemalung mit Glanzton und Deckfarben; Zeichnung der Konturen und Chitonfalten mit Relieflinien, die an einigen Stellen über Linien aus verdünntem Glanzton liegen; die Mäntel sind rotbraun, rosabraun oder grau violett, die Falten und Säume darauf weiß, purpurrot oder orangebraun (Glanzton) gemalt; purpurrot sind ferner einige der Chitonsäume, eine Haube (weiß verziert), Schuhe bzw. Stiefel sowie die Flammen auf dem Altar und an den Fackeln, orangebraun (Glanzton) die Chitonmuster und eine Ranke, dunkelbraun (Glanzton) die Stöcke und Flöten; plastisch gegeben sind: Schmuck, Diademe, Haarbänder, Bekrönung und unteres Ende der Zepher sowie ein Apfel; Reste von Vergoldung am Apfel und einem der Diademe.

460/450.

ARV 899,146: „Splanchnopt“-Maler.

Smith, Vas. Brit. Mus. III 393; Mertens, AWG 137 Nr. 8, 139.

Nr. 15 London, Brit. Mus. D 12. Zusammengesetzt und geringfügig ergänzt, Bemalung etwas beschädigt. H mit Deckel: ca. 16 cm. Typus B mit Ringhenkel.

Darstellung und Ornamentik: Sechs Frauen, Wollkörbe mit Wolle, Säule; Tänien, Sandalen und Kranz an der Wand; Deckeloberseite: Lorbeerkranz zwischen zwei Reihen von verkümmerten Blattzungen.

Überzug: Wandung des Deckels, weiß.

Vierfarbenbemalung mit Glanzton und Deckfarben; Zeichnung einschließlich der Himationfalten mit verdünntem Glanzton (orange bis braun); Himatien, Wolle, Tänien und Blüten eines Kranzes sind rosabraun bis rotbraun; die Haare und die Hocker sind schwarzbraun.

460/450.

ARV 963,96: Maler von London D 12.

P. Truitt, BMusFA 67, 1969 Nr. 348, 77 f. Abb. 7; Mertens, AWG 137 Nr. 14.

Nr. 16 New York, Metr. Mus. 07.286.36. FO: Cumae. H: 12,1 cm (o. Deckel); 17,2 cm (m. Deckel). Typus A.

Darstellung und Ornamentik: Parisurteil; ho pais kalos (2x); Deckel: Ornamente, s. Roberts.

Überzug: Gefäßwandung, leicht gelblich getönt.

Technik: Vierfarbenbemalung mit Glanzton und Deckfarben; Zeichnung mit Relieflinien, die an einigen Stellen über Linien aus verdünntem Glanzton (orange) liegen; verdünnter Glanzton wurde ferner für einige Innenlinien, für die Kalos-Inschriften, die Faltenzeichnung auf den weiß gedeckten Gewandstücken und in gelbbrauner bis brauner Tönung zur Kolorierung des Felsens, der Ägis der Athena und des Diadems der Hera verwendet; die Mäntel, der Peplos der Athena, die Fußbekleidungen (bei Hermes nur die Laschen der sonst schwarzen Stiefel) und die Petasoi sind in hellem Braunrot gegeben; die Umrandungen der Petasoi, der Diademe von Athena und Hera, einige Bänder, die Tänie des Eros und die Falten auf den

braunroten Gewändern sind purpurrot; leichtes Deckweiß liegt über den Schleiern von Hera und Aphrodite, weiß sind auch die Sandalenbänder des Paris und das Muster auf dem Peplos der Athena; weiß und purpurrot sind die Gewandsäume; die Haare, der Knotenstock und das Kerykeion sind braun bis schwarz. Vorzeichnung.

Um 460.

ARV 890,173: Penthesileamaler.

Par 428; F. Chamoux, *Arte Greca* (1966) Abb. 39 (farb.); Walter, *Götter* Abb. 276; Simon, *Vasen* Taf. 189; Mertens, *AWG* 137 Nr. 5, 139; Roberts, *Pyxis* 45 f. Nr. 1, 52 f. Taf. 20,1.

Zum Thema: I. Raab, *Zu den Darstellungen des Parisurteils in der griechischen Kunst* (1972), bes. 35 ff.

Nr. 17 Oxford, Ashm. Mus. 1929. 754. Aus Griechenland. Einige Fragmente, zusammengesetzt. Typus A.

Darstellung: Frauen mit Leiern in den Händen; Sandalen und Astragalsäckchen an der Wand. Überzug: Gefäßwandung, weiß, etwas fleckig.

Technik: Vierfarbenbemalung mit Glanzton und Deckfarben; Zeichnung mit verdünntem Glanzton (gelbbraun bis braun) einschließlich der Himationfalten (schwarzbraun); die Himatien sind rotbraun und hellbraun (Deckfarbe) gegeben, die Haare schwarzbraun.

460/450.

ARV 963,95: Maler von London D 12.

Par 434; Mertens, *AWG* 137 Nr. 13; Roberts, *Pyxis* 50 Nr. 19, 56 Taf. 25,2.

Nr. 18 Oxford, Mississippi, Univ. 1977.3.243. Aus Griechenland. Bemalung beschädigt; Deckelrand teilweise ergänzt und übermalt (Ornamentband). H: 5,5 cm (m. Deckel). Typus C (moderner Bronzehenkel).

Darstellung und Ornamentik: Oberseite des Deckels, Amazonomachie mit lasso-schwingender Amazone, umrahmt von einem Ornamentband mit schrägliegenden Palmetten; an der Unterseite des Deckels und der Oberseite der Basisplatte je ein Kranz von Olivenblättern mit ehemals weiß aufgemalten Früchten.

Überzug: Bildfeld der Deckeloberseite, weiß.

Technik: Vierfarbenbemalung mit Glanzton und Deckfarben; Zeichnung mit verdünntem Glanzton (gelbbraun bis braun); Schild und Helm des knieenden Kriegers, Schuhe, Gürtel und Köcherband (?) der reitenden Amazone sind purpurrot, das Schildzeichen ist schwarz. Vorzeichnung.

460/450.

ARV 775,2: Sothebymaler.

CVA Robinson Coll. (1) Taf. 47,2; Mertens, *AWG* 137 Nr. 3, 139; Roberts, *Pyxis* 145 Taf. 85,1.

Taf. 47,1–2 Nr. 19 Paris, Louvre MNB 1286. Aus Athen. Zusammengesetzt und etwas ergänzt, Bemalung beschädigt, Knauf des Deckels fehlt. H: 14 cm (o. Deckel); H: 14,7 cm (m. Deckel). Typus A.

Darstellung und Ornamentik: Perseus vor der schlafenden Medusa, eine der Gorgonen, Athena und Poseidon; Deckel: Ornamente, s. Roberts.

Überzug: Gefäßwandung, leicht gelblich getönt mit gelblichen Flecken.

Technik: Vierfarbenbemalung mit Glanzton und Deckfarben; Zeichnung einschließlich der

Falten mit verdünntem Glanzton (orange bis orangebraun); rosabraun bzw. lilabraun sind das Gewand der Gorgo, die Chlamys des Perseus, des Hermes, die Ägis der Athena, die Bordüren an ihrem Peplos, die Schuhe des Perseus und das Petasosband des Hermes, purpurviolett sind die Säume der mit Deckfarbe gemalten Gewänder sowie der Saum des in Umriß gegebenen Himations des Poseidons, ferner die Gürtel der Gorgo und der Medusa. Vorzeichnung.

460/450.

ARV 775 (Mitte): vielleicht Sothebymaler.

Par 416; K. Schauenburg, *Perseus in der Kunst des Altertums* (1960) 20. 130 f. (zum Motiv des Strahlenkranzes bei Perseus); Mertens, AWG 137 Nr. 4; Roberts, *Pyxis* 46 Nr. 3, 53 ff. 202 Abb. 4 a (Profil) Taf. 20,2 u. 33,1.

Nr. 20 Toledo, Mus. of Art 63.29. H: 8,7 cm (o. Deckel); 12,4 cm (m. Deckel). Typus A. Darstellung und Ornamentik: Sechs Frauen, Wollkörbe mit Wolle, Säule, Hocker mit Kissen; Sandalen und Kranz an der Wand; Deckel: Ornamente, s. Roberts.

Überzug: Gefäßwandung, leicht gelblich getönt.

Technik: Vierfarbenbemalung mit Glanzton und Deckfarben; Zeichnung mit verdünntem Glanzton (gelb bis braun) einschließlich der Himationfalten (orangebraun bis dunkelbraun); die Himatien und die Wolle sind rotbraun in unterschiedlichen Nuancen, die Haare schwarz bis schwarzbraun.

460/450.

ARV 1675 (963,94 bis): Maler von London D 12.

Par 434; P. Truitt, *BMusFA* 67, 1969 Nr. 348, 81. 84 f. Abb. 11 ff.; Mertens, AWG 137 Nr. 11; CVA Toledo (1) Taf. 58 u. 60,1; Roberts, *Pyxis* 78 Nr. 2, 80 f. Taf. 54,2.

Hochklassik und Reicher Stil

Nr. 21 Berlin-Charlottenburg, Staatl. Mus. 3396. Aus Griechenland. Zusammengesetzt und ergänzt, teilweise übermalt; Boden, Fuß und Deckel fehlen. H: 10 cm. Typus A. Taf. 51,1–3

Darstellung und Ornamentik: Drei Zweifigurengruppen: a) zwei Frauen, zwischen Säulen stehend, b) Frau mit Apfel (?) und ein Mann, auf Stock gestützt, c) zwei Frauen, eine ein Stöckchen balancierend; unterhalb des Bildfeldes zwei tongrundige Rillen, dann ein weißgrundiges Ornamentband mit Strahlen.

Überzug: Gefäßkörper, leicht gelblich.

Technik: Vierfarbenbemalung mit Glanzton und Deckfarben; Gruppe a) Zeichnung mit feinen Relieflinien; der Chiton der rechten Frau ist braunviolett, der Schleier der linken Frau mit verdünntem Glanzton gelbbraun koloriert; Gruppe b) Profil und Auge der Frau sind mit Relieflinien gezeichnet, die übrigen Konturen mit verdünntem Glanzton (hellbraun), am Arm zusätzlich noch mit einer Relieflinie; Konturzeichnung des Mannes mit dicken Relieflinien; der Peplos der Frau und das Himation des Mannes sind graubraun; Gruppe c) Zeichnung von Profil, Auge und Haarband der Frau links mit Relieflinien, der übrigen Konturen sowie der Chitonfalten bei beiden Frauen mit verdünntem Glanzton (hellbraun); die Mäntel sind graubraun bzw. braunviolett; das Stöckchen ist braun (Deckfarbe). Die Faltenzeichnung auf den Deckfarbenflächen ist mit Glanzton (braun) ausgeführt; die Säulen und eine Pflanze am Boden sind hellbraun (Deckfarbe). Vorzeichnung.

440/430.

K.A. Neugebauer, Führer durch das Antiquarium II Vasen (1932) 115; erwähnt in Mertens, AWG XIV.

Nr. 22 Brauron, Mus. A 53. FO: Brauron (Nordosten des Heiligtums). Zwei anpassende Fragmente eines Pyxisdeckels von Typus A?

Darstellung und Ornamentik: Panther und Eber; oberhalb der Bildzone Zungenband, unterhalb Eierstab; Olivenzweig und Eierstab an der Seitenwand des Deckels.

Überzug: Bildzone der Oberseite und Seitenwand, weiß.

Technik: Umrißzeichnung mit verdünntem Glanzton (gelbbraun).

2. Hälfte des 5. Jahrhunderts.

L. Ghali-Kahil, AntK 1. Beiheft (1963) 24 f. Nr. 53 Taf. 14,6; Mertens, AWG 138 Nr. 20, 141. XIII (Meidiasmaler); Roberts, Pyxis 141 Anm. 35.

Taf. 46,1 Nr. 23 New York, Metr. Mus. 40.11.2. Aus Griechenland. Zusammengesetzt, Terrakottaring zum größten Teil ergänzt, Bemalung beschädigt und durch Brand verfärbt. H: 10,2 cm (o. Deckel); 14,2 cm (m. Deckel) Typus A.

Darstellung und Ornamentik: Sechs Frauen, stehend und sitzend, eine mit zwei Alabastra, eine andere mit Kranz; Vögel, Säule, Hocker, Truhe; Spiegel und Kranz an der Wand; unterhalb des Bildfeldes, Schachbrettmäander; beigeschriebene Nereidennamen, s. hierzu und zu den Beischriften auf dem Deckelbild: G. Richter, AJA 44, 1940, 430 f.; Deckel: Bildzone zwischen zwei Reihen von Schachbrettmäandern; Reste zweier Frauen, eine auf Felsen sitzend (Musen?); Schachbrettmäander an der Seite des Deckels.

Überzug: Gefäßwandung und Deckel, verfärbt.

Technik: Vierfarbenbemalung mit Glanzton und Deckfarben; Zeichnung mit verdünntem Glanzton einschließlich der Himationfalten, soweit diese noch erkennbar sind (orange bis gelbbraun); die Himatien sind purpurrot, z.T. ins Bräunliche verfärbt und gelbbraun (wohl Ocker und kein Glanzton); ein Hocker hat eine gelborange Sitzfläche (matt, wohl ebenfalls Ocker und kein Glanzton); der Spiegel und Teile eines Kästchens sind mit verdünntem Glanzton gelblich koloriert; die Haare sind dunkelbraun.

Um 430.

ARV 1213,1 (oben): Maler von London D 14.

B. Freyer-Schauenburg, Anatolia 17, 1973, 162 f. Taf. IX; Mertens, AWG 138 Nr. 17, 140; Roberts, Pyxis 131 f. Nr. 1 Taf. 78; LIMC I Taf. 346 s.v. Aktaie I,1.

Unsichere Datierung

Nr. 24 Athen, Nat. Mus. Akr. 571. FO: Akropolis. Fragment. Typus A.

Darstellung: Füße und Unterschenkel einer nach rechts eilenden Frau im Peplos, links Fuß einer weiteren Gestalt?

Überzug: Gefäßwandung, leicht gelblich.

Technik: Zeichnung mit verdünntem Glanzton (gelbbraun).

Wohl um die Jahrhundertmitte.

Langlotz, Akropolisvasen II 52 Nr. 571 Taf. 42; erwähnt in Mertens, AWG XIV.

Nr. 25 Brauron, Mus. 56. FO: Brauron. Kleines Fragment. Typus A? Nur noch einige Relieflinien und rote Farbspuren zu erkennen.

Unpubliziert.

Nr. 26 Brauron, Mus. FO: Brauron. Fragment eines Pyxisdeckels, Typus? Auf einem etwas verfärbten Überzug ist noch ein Frauenkopf in orangefarbenen Glanztonumrissen zu sehen sowie ein Kymationband als innerer Bildabschluß. Fehlbrand.

Um die Jahrhundertmitte?

Unpubliziert.

Nr. 27 Eleusis, Mus. Fragment vom unteren Teil einer Pyxis. Typus A.

Darstellung: Türe.

Überzug: Gefäßwandung, weiß.

Technik: Zeichnung mit verdünntem Glanzton (orange gelb).

460/450?

Unpubliziert.

Weißgrundig bemalte Pyxiden unterscheiden sich nicht wesentlich von rotfigurig bemalten. Sie kommen aus denselben Werkstätten – ebenfalls zu einem großen Teil aus der Penthesilea-Werkstatt –, zeigen dieselbe Ikonographie, denselben Dekorationsstil und dienten gleichfalls als Geschenke und Votivgaben. Das Nachlassen der Produktion weißgrundig bemalter Pyxiden in der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts und damit auch das weitgehende Fehlen weißgrundiger Pyxiden des Typus C ist mit der besonderen Entwicklung und Bedeutung weißgrundiger Keramik jener Zeit zu erklären²⁴. Daß keine Pyxiden des Typus D mit weißgrundiger Bemalung erhalten sind, ist gleichfalls verständlich, da es sich bei diesen Pyxiden um relativ schmucklose Gebrauchsgefäße gehandelt hat, auf deren kleinem Bildfeld weißgrundige Bemalung nicht zur Wirkung gekommen und deren Gefäßkörper weiß zu grundieren, unzweckmäßig gewesen wäre, da er infolge des henkel- und grifflosen Deckels zum Öffnen des Gefäßes stets angefaßt werden mußte.

Die Herkunft vieler weißgrundiger Pyxiden aus Schalenwerkstätten der Frühklassik beeinflusste auch die Art ihrer Bemalung. Sie zeigen fast stets Vierfarbenbemalung mit Glanzton und Deckfarben. Im Unterschied zu den Schalen sind bei den Pyxiden jedoch nur selten plastische Zusätze und Vergoldungen zu beobachten, gibt es nur wenige Beispiele mit Beschriften oder Kalos-Inschriften, lassen sich auch weniger sorgfältige Bemalung und eine Art von Serienproduktion feststellen (Maler von London D 12). Wie viele Schalen, sind auch die meisten Pyxiden nicht rein weißgrundig bemalt, sondern haben eine Kombination von weißgrundiger und rotfiguriger Bemalung, wobei letztere bei den Pyxiden auf die Ornamentzone des Deckels beschränkt ist. Dieser Umstand macht deutlich, daß eine getreue Imitation von Marmor- oder Alabasterpyxiden im allgemeinen nicht beabsichtigt war. Doch mögen diese zur weißgrundigen Verzierung von Tonpyxiden angeregt haben.

An der Spitze der weißgrundig bemalten Pyxiden aus der Penthesilea-Werkstatt steht die einzige, dem Penthesileamaler selbst zugeschriebene weißgrundige Pyxis, die sich heute im Metropolitan Museum in New York befindet (Kat. Nr. 16). Sie dürfte nicht nur eine der frühesten Pyxiden dieser Werkstatt sein²⁵, sie ist auch eine der am besten erhaltenen und das qualitativste Stück der ganzen Gruppe mit einer reichen, fein abgestuften Farbgebung, in der die Möglichkeiten der Vierfarbenbemalung voll ausgeschöpft sind, und einem Thema (Parisurteil), wie es kaum besser für die Verzierung einer Pyxis passen könnte. In Form, Dekorationssystem und Ornamentik des Deckels kommt der New Yorker Pyxis eine dem „Splanchnopt“-Maler zugeschriebene Pyxis der Sammlung Serpieri (Kat. Nr. 5) nahe, deren Maltechnik und Farbgebung allein nach Photographien jedoch nicht genau zu beurteilen sind. Gut verglichen in der Verwendung von Relieflinien für die Zeichnung, die zum Teil über

- oder neben Linien aus verdünntem Glanzton liegen, und in der sorgfältigen Wiedergabe der farbig gemalten Gewandstücke mit den deutlich abgesetzten Faltenzügen und Säumen läßt sich aber ein Pyxisdeckel (Typus B) des gleichen Malers in London (Kat. Nr. 14). Darüber hinaus hat der „Splanchnopt“-Maler bei diesem Deckel noch viele kleine Details reliefartig in Ton aufgehöhrt, an denen noch Reste der einstigen Vergoldung erhalten sind. Die Pyxis der Sammlung Serpieri und eine weitere dem „Splanchnopt“-Maler zugeschriebene Pyxis in Ancona (Kat. Nr. 1) scheinen dagegen keine plastischen Zusätze zu haben. Auch dürften auf der Serpieri-Pyxis die Chitonfalten wenigstens zum Teil mit verdünntem Glanzton gezeichnet sein, und auf der Pyxis in Ancona hat der Maler nach der Beschreibung von Heinrich Fuhrmann ganz auf die Zeichnung mit Relieflinien verzichtet²⁶. Letztere zeigt ein gegenüber den meisten Pyxiden der Penthesilea-Werkstatt verändertes Dekorationssystem: die Bildzone reicht nicht, wie üblicherweise, bis zum unteren Rand, sondern nur bis zum Ausschwingen der Gefäßwandung, ist also auf den relativ geraden Teil der Pyxis beschränkt. Der so zwischen Bildfeld und Rand entstandene breite weiße Streifen blieb unverziert²⁷.
- Die drei weißgrundigen Pyxiden des „Splanchnopt“-Malers – rotfigurig bemalte sind bis jetzt nicht bekannt – sind noch mit Bildern ganz unterschiedlicher Thematik geschmückt, und nur auf der Serpieri-Pyxis ist dabei jene für die Pyxidenbilder zweier anderer Maler der Penthesilea-Werkstatt, des Veji-Malers und des Malers von London D 12, so typische Frauengemachszene zu sehen, in der Frauen mit Spindel, Rocken und Wolle hantieren. Von beiden Malern ist eine größere Anzahl rotfigurig und weißgrundig bemalter Pyxiden erhalten²⁸. Auf ihren weißgrundigen Gefäßen verwendeten sie verdünnten Glanzton sowohl für die Zeichnung der Konturen als auch der Falten und Säume auf den mit Deckfarbe gemalten Himantien. In den Frauengemachbildern beider Maler hängen Sandalen an der Wand, jeweils paarweise, wobei eine Sandale in Vorder- und die andere in Profilansicht gegeben ist. Der Veji-Maler war der sorgfältigere und detailfreudigere Maler von beiden. Auf seiner weißgrundigen Pyxis in Berlin (Kat. Nr. 8) war er in der Auswahl der an der Wand hängenden Gegenstände sehr um Abwechslung bemüht, hat er die Türe liebevoll genau mit Nägeln und einem Türklopfer ausgestattet und einige Chitonsäume mit Deckfarbe nachgezogen. Ein Pyxisfragment im Kerameikos (Kat. Nr. 3) zeigt ähnliche Züge und könnte vom Veji-Maler stammen. Auch hier ist die Türe mit paarweise angeordneten Nägeln verziert, stecken Spinnrocken und Spindel in Wollkörben, die in gleicher Weise gezeichnet sind, sind die Chitonsäume in der Deckfarbe des dazugehörenden Himantions betont, die Chitone oberhalb des Saums mit einer Reihe von Pünktchen geschmückt, ist die ganze Zeichnung detailreicher und sorgfältiger ausgeführt als beim Maler von London D 12²⁹.
- Das namengebende Stück des Malers von London D 12 ist eine weißgrundige Pyxis des Typus B (Kat. Nr. 15). Von seinen weißgrundigen Pyxiden des Typus A gehören Athen 2188 (Kat. Nr. 2), Boston 65.1166 (Kat. Nr. 10), Brauron 58 (Kat. Nr. 13) und Oxford 1929.754 (Kat. Nr. 17) nach Roberts zur frühen Pyxidengruppe der Penthesilea-Werkstatt³⁰, die Pyxis in Toledo (Kat. Nr. 20) dagegen zur Klasse von Harvard 1925.30.39, deren Pyxiden sich durch geringe Größe, quadratisches Format und einen niedrigen, mit Glanzton überzogenen Ringfuß ohne Dreiteilung von den frühen Pyxiden der Penthesilea-Werkstatt unterscheiden³¹. Die von Roberts nicht erwähnte Pyxis der Sammlung Goulandris (Kat. Nr. 4) ist ebenfalls klein, aber dreifüßig und hat ein stärkeres Ausschwingen der Gefäßwandung nach unten. Sie dürfte deshalb der Klasse von Oxford 1961.468 anzuschließen sein, einer weiteren Untergruppe innerhalb der großen Pyxidengruppen der Penthesilea-Werkstatt, die von Roberts in die Jahre um 450/440 datiert wird³².

Die Bilder und Figuren des Malers von London D 12 sind recht eintönig gestaltet. Die Frauen haben ein dickes rundes Kinn, einen kleinen Mund, eine plattgedrückte Nase, schmale Augenschlitze, eine hohe Nackenlinie und kappenartig den Oberkopf umschließende schwarze Haare, die meist in einem nach oben stehenden Knoten oder Schopf enden. Die Frauen stehen oder sitzen sich paarweise gegenüber, und stets ist wenigstens eine von ihnen fest in ihren Mantel gewickelt, den sie bis zum Kinn hochgezogen hat. Varianten des bekannten Themas zeigen das Fragment in Oxford (Kat. Nr. 17), auf dem die Frauen Leiern in ihren Händen halten, und die Pyxis der Sammlung Goulandris (Kat. Nr. 4), auf der sich ein Zug von drei Frauen mit Geschenken zu einer zwischen Tür und Säule sitzenden Frau begibt. Sowohl der Veji-Maler als auch der Maler von London D 12 haben diese reinen Frauenbilder nur auf ihre Pyxiden gesetzt und auf ihre Schalen die schon in der Spätarchaik üblichen Symposion-, Komos- und Athletenbilder oder ganz einfach Männer, Jünglinge und Knaben, im Gespräch oder mit Pferden beschäftigt, d.h. beide Maler haben zur Bemalung ihrer Pyxiden bewußt ein anderes, der Bestimmung der Gefäße angepaßtes Thema gewählt³³.

Eine dem Sothebymaler zugeschriebene Pyxis in Baltimore (Kat. Nr. 6) und eine im Stil verwandte Pyxis im Louvre (Kat. Nr. 19) kommen nach Form, Dekorationssystem und Verzierungen des rotfigurig bemalten Deckels ebenfalls aus der Penthesilea-Werkstatt³⁴. In der mythologischen bzw. kultischen Thematik der Bilder und der sorgfältigen Ausführung sind sie der Pyxis des Penthesileamalers und den Pyxiden des „Splanchnopt“-Malers in London und Ancona vergleichbar. Die Zeichnung der Konturen erfolgte mit verdünntem Glanzton. Besonders bei der Pyxis in Baltimore ist das Bemühen um abwechslungsreiche Gewandgestaltung zu erkennen. Sie ist ohne Zweifel das qualitativste jener drei dem Maler von Beazley eindeutig zugeschriebenen Werke. Wie der Sotadesmaler pflegte der Sothebymaler einen mehr miniaturhaften Darstellungsstil und zeichnete gerne Pflanzen und Bäume, die jedoch bei ihm nie an Größe die Menschen überragen und stets untergeordnetes Beiwerk bleiben³⁵. Auf den Bildern des Sothebymalers fehlt die Luft, der freie Raum über den Figuren, und so kann auch der Eindruck von Räumlichkeit, von Weite und Tiefe wie auf den Schalen des Sotadesmalers nicht entstehen.

Die gleichfalls dem Sothebymaler zugewiesene Pyxis in Mississippi (Kat. Nr. 18) ist die einzige erhaltene Pyxis des Typus C mit weißgrundigem Bildfeld³⁶. Die lassoschwingende Amazone darauf ist ein originelles, in der griechischen Kunst einmaliges Motiv³⁷. Die Pyxis ist eines der frühesten Beispiele für den Typus C in der Keramik. Sie hat keinen Fuß und kommt der Form von Marmorpyxiden besonders nahe³⁸. Den besprochenen Pyxiden des Typus A ist ferner noch eine kleine Pyxis in Basel (Kat. Nr. 7) anzuschließen³⁹, deren miniaturartiger Bildfries mit den heftig bewegten Figuren an Bilder des Sothebymalers erinnert.

Die Penthesilea-Werkstatt war sicher nicht die einzige und vielleicht auch nicht die erste Werkstatt, in der weißgrundige Pyxiden mit Umrißzeichnung und Deckfarben hergestellt wurden, aber sie war die einzige, in der sie in größerem Umfang produziert wurden. Alle weißgrundigen Pyxiden, die nicht dieser Werkstatt zugeordnet werden können, sind Einzelstücke. Dabei ist eines der unpublizierten Fragmente in Brauron (Kat. Nr. 12) nach der Zeichnung deutlich älter als die Pyxiden aus der Penthesilea-Werkstatt. Die kleine Pyxis aus Myrrhinous in Brauron (Kat. Nr. 11) dürfte dagegen etwa gleichzeitig mit den frühen Pyxiden der Penthesilea-Werkstatt entstanden sein, ist aber sonst in keiner Weise mit diesen vergleichbar. Sie ist in vieler Hinsicht außergewöhnlich. Das beginnt bei der Form, für die sich in der Arbeit von Roberts keine Parallele finden läßt. Nach der geringen Größe, dem

*Taf. IV. 45.
46,2–3 u.
47,1–2*

*Taf. IV. 45
u. 46,2–3*

Umriß des Gefäßkörpers und der Rahmung der Bildzone mit zwei Ornamentbändern könnte man sie zwar zur Klasse von Berlin 3308 rechnen⁴⁰, aber im Gegensatz zu diesen Pyxiden sind bei ihr Gefäßwandung und Deckel durch einen kräftigen Wulst voneinander abgesetzt, der die konkave Krümmung des Gefäßes unterbricht, und der profilierte, scheibenförmige Fuß mit tongrundiger Fußkante gleicht mehr dem Fuß einer Kanne als einer Pyxis. Auch die beiden rahmenden Schmuckbänder zeigen nicht das gleiche Ornamentmotiv, wie bei der Klasse von Berlin 3308 üblich, sondern verschiedene Ornamente und verschiedene Maltechniken (weißgrundig und rotfigurig). Die Deckeloberseite ist weißgrundig verziert, wobei der Lorbeerkrans weiß ausgespart ist. Sogar der Deckelknopf ist zum großen Teil weiß grundiert. Die Bemalung des Bildfeldes ist mit der Verwendung von Deckweiß für die Haut weiblicher Figuren mehr an der weißgrundigen Lekythenbemalung der Frühklassik als an der Schalenbemalung orientiert⁴¹. Auch sind, anders als bei der Vierfarbenbemalung, zweimal genau umgekehrt die Chitone farbig und die Himantien in Umriß gegeben. Auffällig ist ferner, daß nur zwei der insgesamt vier geflügelten Frauen (Niken) mit Deckweiß wiedergegeben sind. Dabei ist die Konturzeichnung der weiß gedeckten Arme und Hände nur mit verdünntem Glanzton, die Profilzeichnung der weiß gedeckten Gesichter sowohl mit Relieflinien als auch mit Linien aus verdünntem Glanzton und die Konturzeichnung der Figuren ohne weiß gedeckte Haut und der in Umriß gegebenen Gegenstände nur mit Relieflinien ausgeführt. Die Pyxis scheint ganz offensichtlich ein Versuchsstück gewesen zu sein. Neben der Technik weisen auch die Motive auf die Lekythenbemalung als Vorbild, denn Niken in vielerlei Variationen und Tätigkeiten waren gerade ein von Lekythenmalern bevorzugtes Thema⁴². Der Schöpfer dieses weißgrundigen Nikefrieses ist demnach wohl im Kreis jener Lekythenmaler zu suchen, die mehr kleinere Gefäße bemalt haben, wobei Ähnlichkeiten mit Bildern des Karlsruher Malers unverkennbar sind⁴³.

Die letzte der zu besprechenden Pyxiden der Frühklassik befindet sich in Boston (Kat. Nr. 9) und steht weniger außerhalb der allgemeinen Pyxidenform und -bemalung als die Pyxis in Brauron. Sally R. Roberts hat die Gemeinsamkeiten und die Unterschiede in Formgebung und Ornamentik zu den frühen Pyxiden der Penthesilea-Werkstatt mit dem Ergebnis herausgearbeitet, daß nach ihrer Meinung der Töpfer dieser Pyxis zwar nicht der Penthesilea-Werkstatt angehörte, aber wohl deren Pyxiden kannte⁴⁴. Beazley, der in dem Pyxisbild die Begegnung des Dichters Hesiod mit den Musen dargestellt sah, nannte den Maler dieses Gefäßes deshalb Hesiodmaler und meinte, daß der ruhige Stil dieses Malers eher mit der Art des Pistoxenosmalers als des Sotheby- oder des Penthesileamalers zu vergleichen wäre⁴⁵. Doch abgesehen von der Verhaltenheit der Figuren verbinden die rundlichen Gesichter mit dem lächelnden Mund und die typisch frühklassische Schopffrisur den Maler bereits mehr mit den jüngeren frühklassischen Schalenmalern als mit dem Pistoxenosmaler. Die ein wenig steifen und eckigen Bewegungen zeigen, daß er nicht zu den ganz großen Künstlern im Kerameikos gehörte. Der Inhalt des Pyxisbildes hat eine Reihe von Archäologen beschäftigt⁴⁶. Gleich welcher Interpretation man zustimmt, die außergewöhnliche Thematik und die für eine Pyxis ungewöhnlich prunkvolle Ausführung mit plastischen Zusätzen und wohl Vergoldung lassen ein Auftragswerk vermuten, das in diesem Fall vermutlich nicht zum Geschenk für eine Frau bestimmt war. Man könnte an eine Weihung in ein Musenheiligtum denken. Leider ist der genaue Fundort der Pyxis nicht bekannt.

Einige Fragmente von der Akropolis (Kat. Nr. 24), in Brauron (Kat. Nr. 26) und in Eleusis (Kat. Nr. 27) gehören zu Pyxiden, die in den Jahrzehnten um die Jahrhundertmitte entstanden sein dürften. Sie lassen sich aber nach den geringen Bemalungsresten weder eindeutig

zur Frühklassik noch zur Hochklassik rechnen. Die eilende weibliche Figur im Peplos auf dem Akropolisfragment erinnert in Motiv und Zeichnung an die fliehende Oreithyia auf einer Pyxis des Euaionmalers in Chicago⁴⁷. Der Raub Oreithyias durch Boreas wäre natürlich gerade bei einem auf der Akropolis gefundenen Weihgeschenk ein sinnvolles Thema.

Von den drei bekannten weißgrundig bemalten Pyxiden, die sicher in der zweiten Jahrhunderthälfte entstanden sind, ist nur eine in ARV aufgenommen. Diese Pyxis des Typus A in New York (Kat. Nr. 23) wurde von Beazley der gleichen Hand zugeschrieben wie die weißgrundig bemalte Oinochoe London D 14⁴⁸, ist aber farbenprächtiger bemalt als diese. Das Deckelbild und der ringförmige Deckelgriff weisen auf den Einfluß der in jener Zeit beliebten Pyxisform C⁴⁹. Sie ist außerdem die einzige Pyxis, die bis auf den Fuß vollständig weiß grundiert ist und damit dem Aussehen einer Marmorpyxis tatsächlich recht nahe kommt. Das ruhige Stimmungsbild im Hause beschäftigter Frauen wird durch Beischriften in eine mythische Sphäre gehoben⁵⁰. Eine dem Eretriamaler zugeschriebene Pyxis in London ist von ganz ähnlicher Form und die beigeschriebenen Namen sind zum Teil die gleichen⁵¹. Da beide Maler auch einen ähnlich zierlichen Darstellungs- und Zeichenstil pflegten, kann man annehmen, daß sie etwa zur selben Zeit in der gleichen Werkstatt tätig waren.

Der weißgrundige Pyxisdeckel in Brauron (Kat. Nr. 22) gehörte vermutlich zu einer Pyxis des Typus A. Schon der Maler von London D 12 hat einige seiner Pyxidendeckel mit Tierfriesen geschmückt⁵². Im Laufe der zweiten Jahrhunderthälfte wurden diese Tierfrieze als Schmuck von Pyxidendeckeln und vor allem von Askoi immer beliebter⁵³. In ihrer oft flüchtigen Ausführung sind sie schwer genau zu datieren und erst recht einem bestimmten Maler zuzuordnen. Die Zeichnung auf dem Pyxisdeckel in Brauron fällt durch ihre relativ große Qualität und Sorgfalt auf. Trotzdem halte ich die Zuschreibung von Joan R. Mertens an den Meidiasmaler nicht für gerechtfertigt⁵⁴. Näher steht der Brauron-Scherbe meines Erachtens ein rotfigurig bemalter Pyxisdeckel aus Athen, der von Rodney S. Young um 430/420 datiert wurde und das gleiche Motiv mit einem ähnlich gefleckten Panther zeigt⁵⁵.

Am Schluß der Betrachtungen weißgrundiger Pyxiden soll eine etwas eigenartige, bisher unpublizierte Pyxis in Berlin stehen (Kat. Nr. 21), deren sehr uneinheitlich ausgeführte Bemalung verschiedene Malerhände vermuten läßt. So vergleiche man nur die stümperhaft gezeichnete Hand der Frau, die einen Apfel hält (Gruppe b) mit den Händen jener Frau von Gruppe a, die eine Blüte trägt und die zwar flüchtig, aber nicht ungeschickt wiedergegeben sind. Ferner sind die beiden Frauen der Gruppe a ganz mit feinen, dünnen Relieflinien, etwas unruhig, aber schwungvoll gezeichnet, während bei den Frauen von Gruppe b und c dieser feine Reliefstrich nur an den Profilen zu beobachten ist, die übrigen Körperkonturen und die Chitonfalten aber mit verdünntem Glanzton gezeichnet sind und die Relieflinien an den Körperkonturen des Mannes wiederum sehr grob und dick sind. Auch die Haare sind bei den einzelnen Figuren mit sehr unterschiedlicher Sorgfalt und Detailfreudigkeit gestaltet. Für die tongrundigen Rillen, die Bildfeld und Ornamentband des unteren Gefäßrandes trennen, gibt es in der Arbeit von Roberts zwei Beispiele aus der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts. Die eine der Pyxiden wurde noch von einem Maler der Penthesilea-Werkstatt, die andere vom Marlaymaler verziert⁵⁶. Keinem der beiden Maler läßt sich jedoch die Berliner Pyxis zuschreiben⁵⁷. Nach der Vorzeichnung sollte die Frau mit der Blüte ein Exaleiptron halten. Vielleicht wurde dies im Hinblick auf die Grablekythen, auf denen Frauen so häufig Exaleiptra in den Händen halten, geändert, um jeden sepulkralen Bezug zu vermeiden.

Taf. 46,1

Taf. 13

Taf. 51,1–3

Die nach modernem Sprachgebrauch Teller genannte Form¹ ist in der attischen Keramik des 6. und 5. Jahrhunderts weniger zahlreich zu finden, als man dies aufgrund moderner Gebrauchsvorstellungen erwarten würde. Doch abgesehen von der Möglichkeit, daß die antiken Gebrauchsteller aus Holz waren, wie von einigen Archäologen vermutet², waren sie in einer Zeit, in der man nicht mit Messer und Gabel, sondern mit den Händen aß, von geringerem Nutzen als heute. Zum Servieren von Speisen und Darbringen von Opfergaben dienten in der Antike wohl häufiger Schüsseln, Tablettts oder flache Körbe als Teller. Auf Vasenbildern jedenfalls sind Teller oder tellerförmige Gegenstände nur selten dargestellt³. Ein großer Teil der figürlich bemalten Teller, sofern sie nicht nach Etrurien exportiert worden waren⁴, kam in griechischen Heiligtümern zum Vorschein⁵. Oft weisen sie zwei kleine runde Löcher im Tellerrand auf, die zeigen, daß sie ähnlich wie die Votivtäfelchen aufgehängt wurden⁶. Figürlich verzierte Keramiksteller waren also weniger zum Gebrauch als vielmehr zu Weihgeschenken oder Opfergaben bestimmt. Als solche waren sie im 6. und zu Beginn des 5. Jahrhunderts in Athen und Attika relativ beliebt. Die Publikation der schwarzfigurig bemalten Teller von Denise Callipolitis-Feytmans⁷ läßt eine Vielfalt von Formen und Verzierungsmöglichkeiten erkennen. Schwarzfigurig bemalte Teller wurden noch sehr lange bis gegen die Mitte des 5. Jahrhunderts hergestellt. Daneben wurde aber schon bald nach Entwicklung der rotfigurigen Technik diese auch zur Bemalung von Tellern angewandt. Die rotfigurig bemalten Teller der Spätarchaik gehören nach der Einteilung von Callipolitis-Feytmans in der Regel dem Typus B an, stammen überwiegend aus Schalenwerkstätten und zeigen die gleichen Bildmotive und -kompositionen wie Schaleninnenseiten⁸. Das ganze Darstellungsrepertoire der Spätarchaik ist auf diesen Tellern zu entdecken: Götter, Heroen, Krieger, Satyrn, Mänaden, Komasten, Palästra- und Frauengemachsszenen sowie mythische Begebenheiten. Wie bei spätarchaischen Schalen ist das Bildfeld von einem einfachen tongrundigen Streifen oder einem Ornamentband umrahmt. Der Tellerrand blieb, im Gegensatz zu den älteren schwarzfigurig bemalten Tellern, meistens unverziert, wodurch eine Konzentration auf das Innenbild erreicht wurde⁹. In der Zeit der Klassik veränderten sich dann Form und Verzierungsweise der rotfigurig bemalten Teller. Callipolitis-Feytmans stellte in ihrer Arbeit, in der sie auch ein Kapitel den rotfigurig bemalten Tellern widmete, eine Abkehr von der Schalendekoration, eine Bevorzugung großer Teller des Typus A und einen Rückgriff auf Dekorformen schwarzfigurig bemalter Teller des 6. Jahrhunderts fest¹⁰. Es sind jedoch weit weniger Teller aus der Zeit der Klassik erhalten als aus der Spätarchaik, wenn man von einer Sonderform absieht, die offensichtlich eigens für den Export nach Spina produziert wurde, Teller mit hohem Fuß, einem Blattkranz als Randverzierung und einem kleinen Innenmedaillon mit einem Kopf oder einem Rädchen bemalt¹¹. Figürlich verzierte Keramiksteller scheinen im Laufe des 5. Jahrhunderts in Athen als Votivgaben an Bedeutung verloren zu haben. Dagegen ist Ende des 5. Jahrhunderts eine verstärkt einsetzende Produktion von Tellern in der schwarzen Glanzton-Keramik zu beobachten, die bis in den Hellenismus reicht. Da diese Teller durch ihren vollständigen Überzug mit Glanzton strapazierfähiger waren und in größerer Zahl bei den Ausgrabungen auf der Agora in Athen entdeckt wurden, wird vermutet, daß sie auch Gebrauchsgeschirr waren¹².

Katalog¹³

Nr. 1 Athen, Nat. Mus. Akr. 425. FO: Akropolis. Mehrere anpassende Fragmente. Dm: 23 cm (erg.).

Darstellung: Amazone, im Laufen umblickend, in der linken Hand einen Bogen, Helm zu ihren Füßen; ΚΑΛΟΙΑΖ

Überzug: Innenseite des Tellers, gelblich.

Technik: Zeichnung der Konturen mit Relieflinien; Verwendung von verdünntem Glanzton für die Verzierung der Mütze, die Volute im Helm und zur gelbbraunen Kolorierung der Hose, die außerdem mit einem Gittermuster aus Relieflinien versehen ist; Bogen und Jacke sind mit schwarzem Glanzton gemalt, die Verzierung der Jacke mit weißer Deckfarbe.

1. Viertel des 5. Jahrhunderts.

ARV 269: Nahe dem Maler von New York 21.131.

Callipolitis-Feytmans, Plats 221 Anm. 33, 220 Anm. 30; Mertens, AWG 119 Nr. 8,121; Neils 19 Nr. 54.

Nr. 2 Athen, Nat. Mus. Akr. 426. FO: Akropolis. Zwei Fragmente.

Darstellung: Geflügelte weibliche Gestalt mit Blüte? Nike oder Iris? Ka(los) oder ka(le)?

Überzug: Innenseite des Tellers, weitgehend abgerieben.

Technik: Zeichnung der Konturen mit Relieflinien; Verwendung von verdünntem Glanzton (gelbbraun) für die Chitonfalten und die Musterung der Flügel; das Himation ist mit schwarzem Glanzton gemalt, die Falten darauf sind weiß.

500/490.

Langlotz, Akropolisvasen II 38 Nr. 426 Taf. 32; Mertens, AWG 119 Nr. 9,121.

Nr. 3 Athen, Nat. Mus. Akr. 427. FO: Akropolis. Drei Fragmente.

Darstellung und Ornamentik: Athena; Zungenband als Bildumrahmung.

Überzug: Innenseite des Tellers, leicht getöntes Weiß.

Technik: Umrißzeichnung mit Relieflinien; Verwendung von verdünntem Glanzton (gelb) für die Chitonärmel, den Kreuzplattenmäander der Gewandbordüre und die Zungen der Schlangen; die Schlangen sind mit schwarzem Glanzton gemalt.

Um 500.

ARV 214, 244: Berliner Maler.

Callipolitis-Feytmans, Plats 374 Nr. 27 Abb. 56 (Profil); Mertens, AWG 119 Nr. 4, 120 f. Taf. XVI,2.

Nr. 4 Athen, Nat. Mus. Akr. 428. FO: Akropolis. Fragment.

Darstellung: Mänade.

Überzug: Innenseite des Tellers, leicht getöntes Weiß.

Technik: Umrißzeichnung mit Relieflinien; Verwendung von verdünntem Glanzton (braun bis gelb) für den Chitonsaum, einige der Chitonfalten und die Musterung der Schlange.

Um 500.

ARV 1635: „it is certainly like Berlin Painter“.

Mertens, AWG 119 Nr. 5, 120 f.

Nr. 5 Athen, Agora P 6500. FO: Agora. Fragment.

Darstellung und Ornamentik: Zehen einer nach rechts gewandten Gestalt; Zungenband als Bildumrahmung; ... X ...

Überzug: Innenseite und Rand des Tellers, weiß.

Technik: Zeichnung des Fußes mit Relieflinien, des Buchstabens mit verdünntem Glanzton (orangebraun).

Wohl 1. Viertel des 5. Jahrhunderts.

Unpubliziert; erwähnt in Mertens, AWG X.

Nr. 6 Brauron, Mus. FO: Brauron. Fragment.

Darstellung: Nach rechts eilende Frau.

Überzug: Innenseite, getöntes Weiß.

Technik: Zeichnung mit dunklem Glanzton (keine Relieflinien); ein Teil des Gewandes ist schwarz gegeben mit Zickzack-Verzierung in roter Deckfarbe.

1. Viertel des 5. Jahrhunderts?

Unpubliziert.

Nr. 7 Centre Island, N.Y., Slg. v. Bothmer. Zwei anpassende Fragmente.

Darstellung: Sitzende Frau nach rechts mit Barbiton, vor ihr ein Wollkorb, an der Wand ein Flötensäckchen; . . pais . . ?

Überzug: Innenseite des Tellers.

Technik: Umrißzeichnung¹⁴.

Wohl 1. Viertel des 5. Jahrhunderts.

Unpubliziert; erwähnt in Mertens, AWG X.

Nr. 8 Olympia, Magazin? FO: Olympia (verstreut in spätclassischen Füllmassen). Drei Fragmente. Dm: 20 cm (erg.)¹⁵.

Darstellung: Amazone, ein Pferd zügelnd.

Überzug: Innenseite des Tellers, gelbweiß.

Technik: Jacke und Hose sind mit schwarzem Glanzton gemalt und mit weißer Deckfarbe verziert; alles übrige ist in Umriß gezeichnet¹⁶.

1. Viertel des 5. Jahrhunderts.

Unpubliziert.

Nr. 9 Tarent, Mus. Naz. 4424. FO: Tarent. Ergänzt.

Darstellung: Neger, Becken; kalos auf beiden Seiten des Negers.

Überzug: Innenseite des Tellers, gelblich.

Technik: „Semi-outline“; die Körperpartien sind in schwarzer Glanzton-Silhouette, die Haarkalotte, die Gewandstücke und das Becken in Umriß mit breiten braunen Glanztonstrichen gegeben; Verwendung von verdünntem Glanzton (gelb) für die Falten des Chitons unter dem Brustpanzer.

480/470.

ARV 268,34: Gruppe der Negeralabastra.

C. Bello, *Il Tesoro di Taras* (1970) 156 mit Abb.; F.M. Snowden, *Blacks in Antiquity* (1970)

Abb. 80; Callipolitis-Feytmans, *Plats 374* Nr. 34 Abb. 57 (Profil); Mertens, AWG 119 Nr. 6, 121; Neils 15 Nr. 4 Taf. 3,5.

Die Teller gehören zu jenen Formen, die schon sehr früh weißgrundig verziert wurden, und zwar sowohl in schwarzfiguriger Technik als auch mit Umrißzeichnung¹⁷. In einem dem Psiax zugeschriebenen Teller in Basel¹⁸ ist uns ein Beispiel mit schwarzfiguriger Bemalung aus dem Ende des 6. Jahrhunderts erhalten, und in den weißgrundigen Tellern des Berliner Malers (Kat. Nr. 3 und 4) haben wir Beispiele für weißgrundige Umrißzeichnung aus der Zeit um 500. Da figürlich bemalte Teller in der Spätarchaik weit beliebter waren als in der Zeit der Klassik, ist es nicht weiter überraschend, daß die bis jetzt bekannt gewordenen weißgrundigen Teller mit Umrißzeichnung alle aus dieser Zeit stammen¹⁹. Daß sie seltener sind als weißgrundige Teller mit schwarzfiguriger Bemalung, hängt gleichfalls damit zusammen, da ja weißgrundige Umrißzeichnung von den Malern des rotfigurigen Stils zunächst nur zögernd aufgegriffen wurde und erst zu Beginn des dritten Jahrzehnts größere Verbreitung fand²⁰. Keiner der weißgrundigen Teller zeigt trotz der Abhängigkeit der Tellerbemalung von der Schalendekoration die noch in der Spätarchaik auf Schalen entstehende Vierfarbenbemalung. Dies kann bei der geringen Zahl erhaltener Teller Zufall sein, ist aber vielleicht auch ein weiterer Hinweis darauf, daß Vierfarbenbemalung im ersten Viertel des 5. Jahrhunderts keine allgemein verbreitete Technik war, sondern sich auf eine Werkstatt beschränkte²¹. Auf vier der neun hier aufgeführten Teller ist jedoch weißer bzw. roter Deckfarbenauftrag auf schwarzer Glanztonfläche zu beobachten, eine Technik, die auf jener, dem Duris zugeschriebenen weißgrundigen Schale in London²², vor allem aber auf weißgrundigen Alabastra mit Amazonendarstellungen angewandt worden ist²³.

Taf. 16,1

Die beiden ältesten Teller des Katalogs (Nr. 3 und 4), nur in Fragmenten erhalten, zeigen reine Umrißzeichnung mit Relieflinien und verdünntem Glanzton und sind, wie bereits erwähnt, dem Berliner Maler zugewiesen²⁴. Dies mag auf den ersten Blick überraschen, da der Berliner Maler als Maler großer Gefäße und nicht als Schalenmaler bekannt ist und es in dem umfangreichen Werk, das ihm zugeschrieben wurde, sonst keine weißgrundig bemalten Gefäße gibt. Es ist aber weniger verwunderlich, wenn man bedenkt, daß die Teller Frühwerke sind und der Berliner Maler aus der Schule der „Pioneers“ hervorgegangen ist, die sowohl Schalen als auch Teller bemalt haben²⁵. Etwas jünger als die Teller des Berliner Malers dürften die Tellerfragmente von der Akropolis, Akr. 425 (Kat. Nr. 1) und aus Olympia (Kat. Nr. 8) sein. Die Ähnlichkeit von Form, Dekorationssystem, gelbweißem Überzug, Bemalungstechnik und Verzierung der Unterseite (tongrundig mit schwarzen Glanztonstreifen) sprechen für eine Entstehung in der gleichen Werkstatt im ersten Viertel des 5. Jahrhunderts. Abweichungen in der Zeichenweise lassen jedoch verschiedene Malerhände vermuten. Der Teller von der Akropolis ist nach Zeichnung und Motiv eng verwandt mit jener Gruppe von weißgrundigen Alabastra, die dem Maler von New York 21.131 zugeschrieben wurden²⁶. Die Zeichnung auf dem Teller aus Olympia ist weniger schematisch und mit einer gewissen Sorgfalt, aber mit unsicherem Strich ausgeführt, als wenn der Maler mit der Zeichnung auf weißem Grund Mühe gehabt hätte²⁷.

Taf. 40,2–3

Auf dem Teller in Tarent (Kat. Nr. 9) ist ein Neger ganz in der für die Gruppe der Negeralabastra charakteristischen Zeichenweise mit breiten schwarzen Glanztonstrichen ohne Relief dargestellt²⁸. Während sich zu den Negerdarstellungen auf weißgrundigen Alabastra seit dem 19. Jahrhundert zahlreiche Gelehrte mit zum Teil recht unterschiedlichen Deutungen geäußert haben, fand der Teller weniger Beachtung, obwohl schon Erich Bethe 1890 mit dem Hinweis auf ihn der Ansicht widersprach, die Neger auf den Alabastra seien „gleichsam als Etiketten auf Alabastra für ägyptische Salböle gemalt worden“²⁹. Im übrigen unterscheidet sich gerade die Darstellung auf dem Tarenter Teller in auffälliger Weise von den mei-

sten Negerbildern der Alabastra: der Neger trägt keinerlei Waffen, Palmbaum und Diphros fehlen, und eine Art Becken ist hinzugefügt, für das es auf den Alabastra keine Parallele gibt. Der Teller zeigt ebenso wie die Phiale der Nemesisstatue des Agorakritos in Rhamnus mit ihren Negerköpfen³⁰, daß pauschale Erklärungen der Negerdarstellungen als Handelsmarken für orientalisches Salböl, als Anspielung auf schwarze Soldaten des Xerxes und damit Besiegung der Barbaren in den Perserkriegen oder auch nur als Ausdruck des Interesses der Athener an fremdartigen Erscheinungen zu einfach und einseitig sind, auch wenn solche Gesichtspunkte bei Wahl und Gestaltung des Motivs mitgespielt haben dürften³¹.

Neger und alle dunkelhäutigen Menschen wurden von den Griechen Äthiopen genannt³². Nach Homer verweilten die Götter gerne bei den Äthiopen und schätzten ihre Opfer³³. Wie lebendig diese Vorstellungen von den vorbildlich opfernden und von den Göttern geliebten Äthiopen die ganze Antike hindurch blieben, dafür gibt es zahlreiche Belege bei antiken Autoren³⁴. Somit war das Bild eines solch frommen Götterliebings auch ein geeigneter Schmuck für eine Opfertafel, wie es weißgrundige Teller waren. Der Verzicht auf die Darstellung von Waffen und das beigefügte Becken sprechen für die Absicht des Malers, auf dem Teller einen Äthiopen im Sinne der homerischen Tradition wiederzugeben. Da ferner Herodot erwähnt, daß die Äthiopen als die größten und schönsten von allen Menschen galten³⁵, wird sich auch die Kalos-Inschrift auf die Darstellung selbst beziehen und nicht, wie T.B.L. Webster glaubte, auf einen gefeierten Jüngling aus der Entstehungszeit des Gefäßes³⁶.

Das Akropolisfragment Nr. 426 (Kat. Nr. 2) stammt nach den groben Relieflinien, der allgemein etwas sorglosen Ausführung, den in Reliefpunkten endenden Haarsträhnen, den mit weißer Deckfarbe gegebenen Himationfalten und dem Auge, das nicht mehr ganz in reiner Vorderansicht, aber doch noch nicht im Profil gezeichnet ist, von einem Maler des „Coarser Wing“ aus dem Beginn des 5. Jahrhunderts. Von den restlichen Tellerfragmenten (Kat. Nr. 5–7) ist zu wenig erhalten, als daß viel darüber ausgesagt werden könnte. Sie dürften aber in das erste Viertel des 5. Jahrhunderts zu datieren sein. Bemerkenswert an dem Fragment von der Agora (Kat. Nr. 5) ist, daß der Teller ein Zungenband als Bildumrahmung besaß wie der Teller Akr. 427 des Berliner Malers und einen weiß überzogenen Tellerrand wie der schwarzfigurig bemalte Teller des Psiax in Basel.

„JO-JO“

Als Spulen oder Doppelscheiben werden in der Literatur in der Regel jene Geräte bezeichnet, die aus zwei durch ein kurzes zylinderförmiges Mittelstück miteinander verbundenen Tonscheiben bestehen¹. Sie sind aber wohl die tönernen Nachbildungen eines heute allgemein „Jo-Jo“ genannten Geschicklichkeitsspiels². Attische Vasenbilder belegen dieses Spiel für das 5. Jahrhundert³. Die „Jo-Jo“ der griechischen Kinder dürften aus Holz gewesen sein, waren vermutlich weiß grundiert und bunt bemalt, äußerlich ganz ähnlich den weißgrundigen „Jo-Jo“ aus Ton. Diese waren infolge ihrer Zerbrechlichkeit sicher nicht zum Spielen gedacht und somit auch kaum Geschenke für „schöne Knaben“, wie Hans Diepolder vermutete, denn wer wird ein Spielzeug schenken, mit dem man nicht spielen kann?⁴ Sie können nur Votiv- oder Grabbeigaben gewesen sein.

Überprüft man die Herkunft der erhaltenen Keramik-„Jo-Jo“, so stellt man fest, daß sich

für kein einziges ein Fundort außerhalb Griechenlands nachweisen läßt. Von den vierzehn mir bekannten, weißgrundig oder rotfigurig bemalten Stücken, zum Teil nur fragmentiert erhalten, kommen allein sieben aus Athen selbst – vier davon von der Agora, zwei aus dem Kerameikosgebiet⁵ –, vier aus der Umgebung von Athen, eines aus dem Massengrab von Rheneia und eines aus dem Kabirenheiligtum in Theben. Gänzlich unbekannt ist der Fundort nur von einem „Jo-Jo“⁶. Zuverlässig näher bestimmt ist er von acht „Jo-Jo“; danach wurden zwei sicher in einem Grab gefunden⁷, zwei in einem Heiligtum⁸ und vier sind Streufunde bzw. kamen in Brunnen- oder Kanalfüllungen ans Tageslicht⁹. Betrachtet man die Darstellungen auf den „Jo-Jo“, so fällt die dominierende Rolle des Eros auf, die dieser sichtbar¹⁰ oder unsichtbar als Ursache von Liebesraub und -kampf¹¹ in ihnen spielt. Dies scheint mir, ebenso wie die Fundlage, einen Hinweis auf Bedeutung und Bestimmung der tönernen „Jo-Jo“ zu geben. Schon Otto Brendel hatte bemerkt, daß auf ihnen „nichts Kindliches, sondern lauter Liebesgeschichten“ dargestellt sind¹², eine Feststellung, die durch die seither gemachten Funde nur bestätigt wurde. Doch seine Ansicht, daß die „ersten Bilder“ an ein Kinderspielzeug nicht denken lassen¹³, ist nur bedingt richtig. Wie schon festgestellt, waren die tönernen „Jo-Jo“ ja nur Nachbildungen eines Spielzeugs und kein Spielzeug selbst. Wie wir wissen, gab es im antiken Griechenland jedoch die Sitte, beim Erreichen des Erwachsenenalters bestimmten Göttern das Spielzeug der Kindheit zu weihen¹⁴. Und speziell für diesen Anlaß dürfte das Keramik-„Jo-Jo“ hergestellt worden sein. Die Form gibt das kindliche Spielzeug wieder, die Thematik der Bilder aber weist auf die Weihung und ihren Anlaß, das Ende der Kindheit, versinnbildlicht durch den Eintritt von Eros in das Leben des Knaben oder Mädchens. Die Mitgabe eines „Jo-Jo“ in ein Grab mag in ähnlichem Sinn zu deuten sein wie die auf oder in Gräbern zu findenden Lutrophoren. Der oder die Verstorbene wurde an oder kurz vor jener bedeutenden Lebenswende vom Tod statt von Eros ereilt.

Die erhaltenen „Jo-Jo“ sind vermutlich alle in der kurzen Zeitspanne von etwa 470 bis 450 entstanden. Sechs von ihnen lassen sich aufgrund stilistischer Kriterien mit Sicherheit der Werkstatt des Penthesileamalers zuweisen¹⁵. Dies und der Umstand, daß „Jo-Jo“, wie die Vasenbilder zeigen, in Athen noch nach 450 gespielt wurde¹⁶ und Spielzeugweihungen sich nicht auf die Frühklassik beschränken, lassen vermuten, daß die kurzfristige Sitte der Weihung tönerner Nachbildungen mit der Herstellung durch einen bestimmten Töpfer zusammenhing und das Ende seiner Tätigkeit auch zum Ende der Produktion von Keramik-„Jo-Jo“ führte¹⁷.

Die Einheitlichkeit der „Jo-Jo“ als Gruppe zeigt sich auch in ihrer annähernd gleichen Größe – der Durchmesser der Scheiben schwankt zwischen 11 und 13 cm – und ihrem ähnlichen Dekorationssystem. In der Regel bedeckt das Bildfeld fast die ganze Außenseite einer Scheibe und ist nur von einem schmalen Reifen nahe des Scheibenrandes umgeben, während die Innenseite der Scheiben bis auf einen schwarzen Glanztonstreifen tongrundig ist. Abweichungen zeigen das „Jo-Jo“ des Sothebymalers und das „Jo-Jo“ aus dem Kabirion mit einer Aufteilung der Scheibenfläche in zwei konzentrisch angeordnete Bildfelder¹⁸, ferner das „Jo-Jo“ aus Rheneia mit einem Mäanderband als Randornament¹⁹ und die weißgrundige „Jo-Jo“-Scheibe Kat. Nr. 2 durch eine mit Glanzton bedeckte Innenseite.

Taf. 52,1–2

Katalog

Taf. 52,1–2 Nr. 1 Athen, Nat. Mus. 2350. FO: Attika (Grab?). Zusammengesetzt und geringfügig ergänzt. Dm der Scheiben: 13 cm.

Darstellung: Auf jeder Scheibenaußenseite ein Figurenfries um ein Innenbild; A, in der Mitte: Eos oder Helios?²⁰ Im Fries: Raub der Töchter des Leukippos; B, in der Mitte: Europa auf dem Stier, im Fries: Jüngling nähert sich hinter Schilf einem sitzenden Mädchen mit Kranz, zwei weitere Mädchen, ein Jüngling, ein bärtiger Mann mit Chlamys und eine Biga²¹; A, $\text{IA}^2 \text{TPOC}$ (KASTOROS nach Collignon/Couve 276, sicher lesbar sind jedoch nur noch die letzten vier Buchstaben).

Überzug: Außenseite, weiß.

Technik: Vierfarbenbemalung mit Glanzton und Deckfarben, dabei jedoch nur sparsame Verwendung von Deckfarben zur Darstellung einiger weniger Gewandstücke (Grauviolett und Rosabraun, ferner etwas Purpurrot für das Haarband einer fliehenden Leukippide, den Saum am rosabraunen Schal eines Jünglings und einen Streifen an einem der Wagenkästen auf A); der größte Teil der Zeichnung ist in Umriß mit verdünntem Glanzton (gelbbraun bis orange) gegeben.

460/450.

ARV 775,3: Sothebymaler.

H. Metzger, *Coll. Stathatos III* (1963) 178 Abb. 83, 179; H. Walter, *MjJb XI*, 1960, 8 ff. Abb. 2 f.; Mertens, *AWG 141* Nr. 1, 142.

Nr. 2 Athen, Agora P 5113. FO: Agora (Brunnen). Teil einer Scheibe mit zylinderförmigem Mittelstück. Dm der Scheibe: 11,3 cm (ergänzt).

Darstellung: Helios.

Überzug: Außenseite der Scheibe, ockerfarben.

Technik: Vierfarbenbemalung mit Glanzton und Deckfarben; Zeichnung mit verdünntem Glanzton (hellbraun bis dunkelbraun); das Himation ist braunrot; die Wellenlinien sind mit dicker weißer Deckfarbe gestaltet und mattbraun übermalt (Unterlage für Vergoldung?); in ähnlicher Weise waren wohl auch die Sonnenscheibe und ihre Strahlen wiedergegeben.

Um 470.

L. Talcott, *Hesperia 5*, 1936, 333 ff. Abb. 1; O. Brendel, *Die Antike 12*, 1936, 281 Abb. 8 (erg.); Robertson, *GP 110* ff. mit farb. Abb.; Mertens, *AWG 142* Nr. 4; P. Themelis, *The Agora, Guide to the Site and the Museum* (1977) Taf. 34 (farb.).

Nr. 3 Athen, Agora P 25017. FO: Agora (Brunnenhaus). Zwei Fragmente einer Scheibe mit zylinderförmigem Verbindungsstück.

Darstellung: Teil eines ruhig stehenden Pferdekörpers und Baum dahinter?

Überzug: Außenseite der Scheibe, leicht ockerfarben.

Technik: Umrißzeichnung mit verdünntem Glanzton (orangebraun).

2. Viertel des 5. Jahrhunderts?

Unpubliziert, erwähnt in Mertens, *AWG XIV*.

Taf. 53,3 Nr. 4 Athen, Kerameikos 1961. FO: Kerameikos (Kanal beim Schwitzbad). Randfragment einer Scheibe. Dm der Scheibe: ca. 11 cm (erg.).

Darstellung: Fuß einer nach rechts laufenden Gestalt und Teil eines Himations; $\Lambda \omega \epsilon \nu \epsilon \zeta$ (linksläufig).

Überzug: Außenseite der Scheibe, leicht gelblich getönt.

Technik: Vierfarbenbemalung mit Glanzton und Deckfarben; Zeichnung des Fußes mit Relieflinien, die über Linien aus verdünntem Glanzton (orange) liegen; das Himation ist rotbraun, die Falten sind purpurrot, der Saum ist weiß und purpurrot.

460/450.

ARV 890, 176: Penthesileamaler.

Mertens, AWG 142 Nr. 3, XIV; S. Kaempf-Dimitriadou, AntK 11. Beiheft (1979) 10. 79 Nr. 33 Taf. 2,1.

Nr. 5 Athen, Kerameikos 1962. FO: Kerameikos. Fragment einer Scheibe mit zylinderförmigem Verbindungsstück; vielleicht zu Kerameikos 1961 gehörend²². Taf. 53,2

Darstellung: Nach rechts schreitende männliche Gestalt in Himation.

Überzug: Außenseite der Scheibe, weiß.

Technik: Wie bei Nr. 4; ebenfalls Zeichnung mit Relieflinien, die über Linien aus verdünntem Glanzton (orange) liegen; das Himation ist rot; Fehlbrand.

460/450.

K. Gebauer, AA 1940, 328 f.; erwähnt in Mertens, AWG XIV.

Nr. 6 New York, Metr. Mus. 28.167. FO: Nähe Athen. Eine Scheibe ganz, die zweite Scheibe zu Zweidrittel erhalten, das zylinderförmige Verbindungsstück weitgehend ergänzt; je zwei Löcher oben an den Scheiben. Dm der Scheiben: 12,5/12,8 cm. Taf. 53,1

Darstellung: A, Eros und Knabe; ho(pa)is kalos; B, Nike und siegreicher Jüngling; ho pais kalos²³.

Überzug: Außenseite der Scheiben, leicht gelblich getönt.

Technik: Vierfarbenbemalung mit Glanzton und Deckfarben; Zeichnung mit verdünntem Glanzton (orange bis braun) und zusätzlich mit Relieflinien an den Armen und Flügeln der Nike; für den Peplos der Nike wurde verdünnter Glanzton (braun) verwendet, ebenso für die Pünktchen in den Flügeln und die Gewandfalten auf B; die Mäntel, die Haube der Nike und die Diademe auf A sind rosabraun; die Tänien, die Peplosborten, die Himationfalten auf A, das Diadem auf B, die Umrandung der Haube und der Diademe auf A sind purpurrot; purpurrot mit weißen „Glanzlichtern“ ist ferner jeweils die vordere Partie der Haartracht gemalt, während die Haare am Hinterkopf und die in den Nacken und auf die Schulter fallenden Haare in verdünntem Glanzton (gelbbraun bis schwarzbraun) gegeben sind; purpurrot und weiß sind die Himationssäume, weiß bzw. cremefarben verfärbt²⁴ ist die Verzierung der Borten, der Diademe auf A und die Inschrift auf dem Diadem auf B (ΛΛΔΕ), weiß sind außerdem die Bändchen an den Enden der Tänien; mit dickem Deckweiß sind Arm- und Fußreifen, Gewandnadeln und Rahmen der Lyra aufgesetzt (Unterlage für Vergoldung?); Vorzeichnung.

Um 450.

ARV 890,175 (1673): Penthesileamaler.

F.A.G. Beck, Album of Greek Education (1975) Abb. 258; Mertens, AWG 141 f. Nr. 2 Taf. XXI,1; S. Kaempf-Dimitriadou, AntK 11. Beiheft (1979) 15 f. 81 Nr. 53 Taf. 7,1; E.B. Harrison, Studies in Classical Art and Archaeology, Festschrift Blanckenhagen (1979) 92 Taf. XXVI,1; H. Reinhardt, AntK 23, 1980, 44 (zur Deutung).

Von den insgesamt vierzehn tönernen „Jo-Jo“ sind allein sechs weißgrundig bemalt. Dieses

Verhältnis von Weißgrundig zu Rotfigurig zeigt den ausgesprochenen Votivcharakter dieser Gegenstände und weist auf die Produktion zu einer Zeit, in der keramische Votivgaben gerne weißgrundig bemalt wurden²⁵. Aus den allgemeinen Ausführungen war bereits zu entnehmen, daß sich weißgrundig und rotfigurig bemalte „Jo-Jo“ nur in der Technik der Bemalung, nicht aber in Form, Dekorationssystem oder Thematik der Bilder unterscheiden. Soweit sie einem bestimmten Meister zugewiesen werden können, handelt es sich um Schalenspezialisten oder um Maler kleinerer Gefäße. Dementsprechend ist auch die Bemalung weißgrundiger „Jo-Jo“ in der auf Schaleninnenbildern entwickelten Vierfarbentechnik mit Glanzton und Deckfarben ausgeführt.

Prunkstücke in der Qualität der Zeichnung, der gelungenen Bildkomposition und der Farbigkeit der Bemalung sind das nicht zugeschriebene fragmentierte Stück von der Agora mit der Darstellung des Helios (Kat. Nr. 2) und das „Jo-Jo“ des Penthesileamalers in New York (Kat. Nr. 6). Das erstere ist vielleicht das früheste aller erhaltenen „Jo-Jo“. Seiner Beschreibung von Lucy Talcott ist wenig hinzuzufügen. Nur dürfte für das im Profil wiedergegebene Auge mit Oberlidstrich, die schon fast klassisch anmutende Gestalt des Helios, der sich so ruhig und majestätisch über den aufgewühlten Wassermassen erhebt, und die grazilen, überschlanken Pferdeköpfe eine Datierung um 480 zu früh sein. Gerade der von Lucy Talcott gezogene Vergleich mit der Selene im Innenbild einer dem Brygosmaler zugeschriebenen Schale in Berlin²⁶ läßt bei aller erstaunlichen Übereinstimmung im motivischen Bereich den zeitlichen Abstand zwischen beiden Werken und das völlig anders geartete künstlerische Temperament des Malers der Helios-Scheibe erkennen. Die Meisterschaft in der Komposition des Rundbildes und die angewandte Maltechnik deuten auf einen Schalenmaler, doch möchte ich in ihm nicht mit Lucy Talcott „one of the immediate followers of the Brygos Painter“ sehen, sondern ihn eher in die Nähe des Pistoxenosmalers und seines Umkreises rücken²⁷.

Taf. 53,1 Das „Jo-Jo“ des Penthesileamalers in New York gehört zu dessen qualitativsten und am besten publizierten Werken. Auf den ersten Blick scheint es in der Art der Vierfarbentbemalung mit weiß und rot gesäumten bunten Gewändern seiner gleichfalls in New York befindlichen weißgrundigen Pyxis sehr nahe zu kommen²⁸. Doch nicht nur der weitgehende Verzicht auf die Verwendung von Relieflinien und die dadurch bedingte freiere und schwungvollere Zeichnung, die weicheren Formen und die Gelöstheit und beinahe Schwerelosigkeit der in ihrer Bewegung harmonisch dem Rund angepaßten Gestalten sprechen für eine spätere, der Hochklassik nähere Entstehungszeit. Wie auf keinem mir aus der Frühklassik bekannten Stück ist hier der Versuch unternommen, mittels Deckfarben malerische Effekte bei der Haarwiedergabe zu erzielen. Dabei ging der Penthesileamaler auch über das hinaus, was die ersten Lekythenmaler der um die Jahrhundertmitte aufkommenden Mattfarbentechnik versucht haben, indem er weiße Tupfen und Linien auf die mit purpurroter Deckfarbe gemalten Stirnlocken gesetzt hat. Den Einfluß der Großen Malerei auf das Schaffen des Penthesileamalers zeigt dessen namengebende Schale in München²⁹, doch läßt sich kaum sagen, ob nun die Art der Haarwiedergabe auf dem New Yorker „Jo-Jo“ direkt aus der Großen Malerei übernommen ist oder ob Techniken der Großen Malerei nur die Anregung zu eigenen Versuchen einer farbigen und mehr malerischen Haargestaltung gegeben haben. Jedenfalls scheint der Penthesileamaler hierin kaum Nachahmung gefunden zu haben³⁰.

Taf. 53,3 Das kleine „Jo-Jo“-Fragment Kerameikos 1961 (Kat. Nr. 4), mit der nur durch einen Inschriftrest als Ganymed zu identifizierenden Figur, wurde von Kurt Gebauer bei seiner Veröffentlichung mit dem New Yorker „Jo-Jo“ verglichen³¹ und von Beazley später bestätigend

dem Penthesileamaler zugeschrieben. Das rotbraune Himation mit den Purpurfalten und dem zweifarbigen Saum entspricht der Gewandwiedergabe auf beiden New Yorker Stücken des Penthesileamalers. Die Verwendung von Relieflinien für die Körperkonturen und eine gewisse Steifheit der Zeichnung lassen vermuten, daß das Kerameikosfragment der Pyxis zeitlich näher steht als dem „Jo-Jo“.

Bei dem zweiten „Jo-Jo“-Fragment vom Kerameikos (1962. Kat. Nr. 5) stellt sich die Frage, ob es nicht zu 1961 gehören könnte und zwar als Mittelstück der Gegenseibe. Für eine solche Zusammengehörigkeit spräche: 1. ganz allgemein die relative Seltenheit weißgrundiger „Jo-Jo“; 2. die nicht häufig auf weißem Grund zu beobachtende Besonderheit der Zeichnung, daß die auf beiden Stücken recht feinen Relieflinien der Körperkonturen über Linien aus verdünntem Glanzton liegen; 3. der Umstand, daß auf beiden Scheiben jeweils nur eine Figur dargestellt war³². Die roten Relieflinien auf 1962 deuten auf Fehlbrand, womit auch das gegenüber 1961 etwas intensivere Rot des Mantels zu erklären sein dürfte. Allerdings gestattet die schematische und eckige Wiedergabe der Bauch- und Brustmuskulatur der männlichen Gestalt auf 1962 und das Fehlen der vom Penthesileamaler stets betonten Leistenlinie kaum eine Zuschreibung an diesen Maler. Doch muß dies kein Argument gegen eine Zusammengehörigkeit beider Stücke sein, denn die Kooperation zweier Maler bei der Verzierung eines Gefäßes war, wie Beazley nachgewiesen hat, gerade für die Penthesilea-Werkstatt typisch³³. Die oben geschilderte technische Besonderheit der Konturzeichnung läßt sich innerhalb der Penthesilea-Werkstatt auch für den „Splanchnopt“-Maler nachweisen³⁴. Und zu diesem könnten die etwas kantigen Formen und der dünne Reliefstrich auch gut passen. Doch die fragmentarische Erhaltung der Figur auf 1962 und das Fehlen einer gut vergleichbaren Darstellung im Werk des „Splanchnopt“-Malers, soweit es publiziert ist, verbieten eine sichere Aussage. Zweifel an der Zusammengehörigkeit beider Fragmente weckt auch weniger der Stil der Zeichnung als vielmehr die dargestellte Figur auf 1962. Als Pendant zum Ganymed von 1961 möchte man auf der Gegenseite Zeus oder Hermes annehmen³⁵. Aber der nach rückwärts gestreckte linke Arm der Figur mit den gespreizten Fingern der Hand deutet mehr auf einen Verfolgten als einen Verfolger. Jedenfalls ist weder für Zeus noch für Hermes diese Haltung in Darstellungen der Ganymedverfolgung belegt³⁶. Da außerdem der genaue Fundort von 1962 nicht bekannt ist, muß die Frage nach der Zusammengehörigkeit beider Stücke letztlich doch offen bleiben.

Die beiden anpassenden Fragmente P 25017 von der Agora (Kat. Nr. 3) sind durch den Ansatz des zylinderförmigen Verbindungsstückes als Teile eines „Jo-Jo“ zu erkennen. Die Reste der Bemalung sind wohl zu gering, um eindeutige Aussagen zur Datierung, zum Thema, zur Maltechnik oder zur Malerhand machen zu können. Die detailreiche, aber unpräzise Zeichnung mit weichen orangebraunen Glanztonlinien spricht mehr für eine Datierung in das zweite als in das erste Viertel des 5. Jahrhunderts. Die orangebraunen Glanztonlinien sind allerdings kein Beweis, da sie vereinzelt bereits im ersten Viertel auf Schalen vorkommen³⁷. Pferdomotive sind besonders häufig auf Bildern des Pisto Xenos- und des Penthesileamalers sowie Malern aus diesem Umkreis zu finden.

Durch seinen Reichtum an mythologischen Szenen, deren Interpretation jedoch teilweise Schwierigkeiten bereitet³⁸, und durch sein ungewöhnliches Dekorationssystem unterscheidet sich das „Jo-Jo“ des Sothebymalers von allen bisher besprochenen Stücken (Kat. Nr. 1). Dem gleichen Maler schrieb Beazley neben diesem „Jo-Jo“ nur noch einige weißgrundige Pyxiden zu³⁹. Rotfigurige Werke des Sothebymalers sind bis jetzt nicht bekannt, aber wohl anzunehmen. Sein miniaturhafter Darstellungsstil, seine sparsame Farbgebung und seine

Taf. 53,2

Taf. 52,1–2

Taf. IV Vorliebe für zart hingetupfte Pflanzenmotive verbinden ihn zwar mehr mit dem Sotades- als dem Penthesileamaler⁴⁰, aber die ihm zugeschriebene Pyxis des Typus A in Baltimore dürfte nach ihrer Form und ihrem Dekorationssystem aus der Penthesilea-Werkstatt stammen⁴¹, und so mag auch das weißgrundige „Jo-Jo“ in der gleichen Werkstatt entstanden sein. Zudem war gerade die konzentrisch angeordnete Bildkomposition mit Frieszone um einen Tondo bei Malern der Penthesilea-Werkstatt beliebt⁴².

Die genaue Betrachtung der beiden „Jo-Jo“-Scheiben bringt die etwas überraschende Beobachtung, daß die Bemalung der Scheibe A und des Innenbildes von B sorgfältiger, detailreicher und mit feinerem Strich ausgeführt wurde, der die Formen härter und prägnanter erscheinen läßt als im Fries der Scheibe B. Auch die Farbe des Glanztons variiert. Auf A und im Innenbild von B ist sie braun bis gelb, im Fries von B ist sie ziemlich einheitlich orange. Die Unterschiede sind freilich nicht so gravierend, als daß hier die Arbeit zweier verschiedener Maler an einem Werk zu erkennen wäre, eher sind sie wohl damit zu erklären, daß die beiden Scheiben nicht in einem Zug bemalt wurden, sondern der Fries von Scheibe B etwas später mit einem Malschlicker von anderer Konsistenz, der auch die Zeichenweise des Malers beeinflusste und etwas veränderte.

GESCHLOSSENE SCHALEN

Eine recht eigenartige und rätselhafte Variante der normalen Trinkschalen, die deshalb hier gesondert behandelt wird, stellen die Geschlossenen Schalen dar. Ich möchte sie so nennen, da mir die in einigen Publikationen verwendete Bezeichnung Deckelschalen¹ irreführend erscheint. Diese Schalen besitzen keinen abnehmbaren Deckel, sondern Oberseite und Unterseite sind fest miteinander verbunden und bilden eine Einheit.

Lacely David Caskey beschrieb in der Publikation der Bostoner Vasen² die besondere Konstruktion dieser Gefäße. Ihr Fuß ist hohl und setzt sich im Inneren der Schale in einer bis fast an die Oberseite reichenden Röhre fort. Durch diese kann das Gefäß bei schräger Haltung nach unten fast vollständig gefüllt, in gefülltem Zustand aber dann nur mehr durch eine kleine halbrunde Öffnung an der Oberseite entleert werden.

Über Sinn und Zweck dieser Gefäße können nur Vermutungen angestellt werden. Weder Vasenbilder noch antike Quellen helfen uns in ihrem Falle weiter. Geht man von praktischen Erwägungen aus und fragt nach dem möglichen Nutzen eines solchen Gefäßes, so läßt sich zunächst feststellen, daß Flüssigkeit in ihm vor raschem Verdunsten, aber auch vor Verunreinigung geschützt war. Sein Inhalt war also wohl nicht zu schnellem Verbrauch bestimmt. Die kleine halbrunde Öffnung an der Oberseite, die bei einigen Gefäßen noch mit Tonerhebungen versehen ist³, ist kaum zum Trinken geeignet, ermöglicht aber ein kontrolliertes Ausgießen kleinerer Flüssigkeitsmengen. Somit dürfte es sich weniger um ein Trink-, als vielmehr um ein Spende- oder allgemeiner ein Ausgießgefäß handeln und war möglicherweise — wie schon Hubert Philippart vermutet hatte — zur Benutzung im Freien gedacht⁴. Man könnte sich eine ähnliche Funktion vorstellen, wie sie unsere Weihwasserkessel in Kirchen und auf Gräbern haben⁵. Nicht geklärt ist damit freilich die sonderbare Füllvorrichtung. Vielleicht könnten Versuche zeigen, daß das Gefäß auf diese Weise leichter und schneller als von oben durch die kleine Öffnung gefüllt werden konnte.

Eine ganz andere Erklärung der Verwendung gaben einige Gelehrte, die in diesem Gefäß ein Zaubergerät oder eine „vase à surprise“ sahen⁶. Verschiedene Formen solch antiker „Zaubervasen“ aus Ton sind erhalten⁷. Sie sind im allgemeinen so konstruiert, daß sich in ihrem Inneren mehrere Kammern oder Hohlräume verbergen, die mit verschiedenen Flüssigkeiten gefüllt und einzeln entleert werden können, wobei die „Zauberei“ dann darin besteht, daß aus einem vermeintlich vollständig geleerten Gefäß weitere Flüssigkeit rinnen oder sich Wasser plötzlich in Wein oder Milch verwandeln kann. Diese Art von Zauberei ist jedoch bei den Geschlossenen Schalen nicht möglich. Der Verblüffungseffekt, den man mit ihnen erzielen kann, beruht lediglich darauf, daß sie bei geschicktem Eintauchen in einen Krater, wobei die Mündung sichtbar über dem Flüssigkeitsspiegel bleibt, für den Betrachter unsichtbar durch den Fuß gefüllt werden können und sich dieser dann fragen mag, woher denn der Wein kommt, der anschließend aus der Mündung fließt, durch die nichts gegossen wurde⁸. Im Vergleich zu den übrigen, wesentlich trickreicheren Gefäßen wären die Geschlossenen Schalen nur ein sehr simples Zaubergerät gewesen, bei dem der Aufwand in keinem Verhältnis zum Effekt steht. Denn der Witz eines Zaubergefäßes liegt ja auch darin, daß es äußerlich von einem normalen Gebrauchsgefäß kaum zu unterscheiden ist⁹. Die Geschlossenen Schalen stellen jedoch von vorneherein eine Sonderform dar, die sich in auffälliger Weise von den normalen Trinkschalen unterscheidet.

Eine wirklich überzeugende Erklärung für die Geschlossenen Schalen scheint mir noch nicht gefunden. Erschwert wird dies allerdings durch die kleine Zahl der erhaltenen Exemplare, die sich, anders als im Falle der tönernen „Jo-Jo“, über einen verhältnismäßig langen Zeitraum von fast 100 Jahren verteilen und deren Bilder keine Bevorzugung einer bestimmten Thematik erkennen lassen¹⁰. Die Geschlossenen Schalen waren keine kurzfristige Modeerscheinung und nicht das Produkt einer einzigen Werkstatt, doch können sie, auch wenn man davon ausgeht, daß die Gebrauchsgefäße aus anderem Material gefertigt waren, keine große Bedeutung im Leben oder im Kult der Athener gehabt haben.

Von den zwölf Gefäßen, die Beazley in einer Liste aufgeführt hat¹¹, sind sechs schwarzfigurig bemalt, zwei davon auf weißem Grund, vier haben eine weißgrundige Oberseite bei rotfigurigen Außenseiten, und nur ein Gefäß ist ganz rotfigurig bemalt. Die Nummer zwölf in Beazleys Liste, eine Schale in Bonn, ist nicht figurlich verziert, sondern mit schwarzem Glanzton bedeckt, und besitzt eine andere Konstruktion, die auf eine andersartige Verwendung schließen läßt. Dieses Gefäß wird deshalb hier nicht berücksichtigt¹². Drei der schwarzfigurig bemalten Gefäße stammen aus einer Zeit, in der es noch keine weißgrundig bemalte Keramik in Athen gab¹³, d.h. wiederum, daß mit dem Aufkommen weißgrundiger Bemalung in Athen die weißgrundig bemalten Gefäße dieser Form dominieren. Trotz der geringen Stückzahl möchte ich dies nicht mit dem Zufall der Erhaltung erklären, sondern hierin ähnlich wie bei den „Jo-Jo“ einen Hinweis auf den Votivcharakter dieser Keramikgefäße und ihre Herstellung in bestimmten Werkstätten sehen. Soweit sich die Schalenform noch erkennen läßt, handelt es sich stets um den Typus C mit kurzem kräftigem Stiel und Fußwulst, der für die besondere Konstruktion der Geschlossenen Schalen sicher besser geeignet war als der Typus B.

Katalog

Nr. 1 Athen, Nat. Mus. Akr. 589. FO: Akropolis. Fragment der Oberseite. Taf. 54,2
 Darstellung und Ornamentik: Im Tondo, Tonerhöhung von ungeklärter Form; (k)alos; im

Fries um Tondo, Parisurteil (davon erhalten: Hermes, ein Stück des Felsens, auf dem Paris saß, und eine weibliche Gottheit – Hera? – mit einem nicht näher bestimmbar lang-schnabeligen Vogel¹⁴); Stäbchenreihe als Randornament (tongr.).

Überzug: Friesstreifen um Tondo, weiß.

Technik: Vierfarbenbemalung mit Glanzton und Deckfarben; Zeichnung der Körperkonturen und Chitonfalten mit Relieflinien; der Vogel und Teile der Innenzeichnung sind mit verdünntem Glanzton ausgeführt (gelbbraun); die Mäntel sind rotbraun, die Falten und Säume, die Haube der Göttin, die Bänder und Schnüre sind purpurrot; weiß bzw. rosa verfarbt sind die Verzierungen an Haube und Stiefelrand sowie eine Zickzacklinie am Purpursaum der Chlamys des Hermes; die Stiefel des Hermes sind schwarz; plastisch gegeben sind der Schmuck, die Knöpfe, die Bekrönung des Zepters und der erhaltene Teil des Kerykeions. Der Tondo ist mit schwarzem Glanzton überzogen, zeigt eine Tonerhöhung, rote Farbspuren und eine Kalosinschrift in rosa Deckfarbe.

460/450.

ARV 898,136: „Splanchnopt“-Maler.

Beazley, *Cypr.* 45 Nr. 7; Mertens, *AWG* 174 Nr. 62, 181 Taf. XXXIII,1.

Taf. III Nr. 2 Boston, Mus. of Fine Arts 00.356. FO: Vari (Grab). Zusammengesetzt und geringfügig ergänzt. Dm: 16,5 cm. Typus C.

Darstellung und Ornamentik: Oberseite, Apollon vor auf Felsen sitzender Lyraspielerin (Muse? Nymphe?); Standleiste mit Hakenmäander verziert; Umrahmung des Tondos mit rotfigurigem Lorbeerkranz (Blätter und Beeren); Stäbchenreihe an der oberen Hälfte der halbrunden Mündung, unten plastische Erhebungen; Außenseiten A und B, jeweils nach rechts laufende Frau mit Blütenranken in beiden Händen; reiches Palmettenornament mit Ranken, Voluten und Blättern an den Henkeln.

Überzug: Oberseite bis auf rotfigurigen Lorbeerkranz, leicht gelblich getönt.

Technik: Vierfarbenbemalung mit Glanzton und Deckfarben; Zeichnung mit verdünntem Glanzton (gelbbraun); das Himation des Apollon ist rotbraun, der Peplos des Mädchens hellbraun; die Falten sind jeweils mit dunkelbraunem Glanzton gezeichnet; brauner Glanzton über gelblich getöntem Untergrund wurde für die Haare verwendet; plastisch gegeben sind der Lorbeerkranz des Apollo, Schmuck und Gewandnadel des Mädchens, der Rahmen der Lyra und vier Punkte an der Standleiste; Spuren von Gold sind am Lorbeerkranz, am Ohrring, am Armreif, am linken Lyraarm und an einem der Punkte erhalten. Reiche Vorzeichnung.

460/450.

ARV 741: „... the outside resembles the later work of the Karlsruhe Painter. The inside is much finer, but I cannot say that it is not by the same hand as the outside.“

Par 413; Beazley, *Cypr.* 45 Nr. 10; J.V. Noble, *Proceedings of the American Philosophical Society* 112 Nr. 6, 1968, 372 f. Abb. 5 f.; Ch/M/V, *Grèce Classique* 260 ff. Abb. 295; Walter, *Götter* Abb. 295; Robertson, *Greek Art* 261 f. 275.662 Anm. 180 Taf. 89 c; Mertens, *Cups* 103; dies. *AWG* 171 Nr. 32, 174 f. Taf. XXX,1; E.B. Harrison, *Studies in Classical Art and Archaeology*, Festschrift Blanckenhagen (1979) 91 Taf. XXV.

Taf. 54,1 Nr. 3 Delphi, Mus. FO: Kirrha (Heiligtum). Fragmente, ergänzt; Bemalung sehr zerstört.
u. 54,3 Dm: 20,4 cm. Typus C.

Darstellung und Ornamentik: Oberseite, Friesstreifen mit Symposionszene um Tondo mit

Flötenspielerin; rotfiguriger Kreuzplattenmäander als Randornament; rotfiguriges Zickzackmuster an der Oberseite der halbrunden Mündung, unten plastische Erhebungen; Außenseite A, Dionysos mit Rebzweig und Kantharos sowie eine Frau; Seite B, nur fragmentarisch erhalten, wahrscheinlich eine ähnliche Szene; reiches Palmettenornament mit Ranken, Voluten und Blättern an den Henkeln.

Überzug: Bildfelder der Oberseite, weiß.

Technik: Vierfarbenbemalung mit Glanzton und Deckfarben; Zeichnung mit verdünntem Glanzton (gelbbraun bis orangebraun); Reste von rotbrauner Deckfarbe an den Himatien; plastisch gegeben sind der Kranz im Haar der Flötenspielerin, die runden Gegenstände – wohl Äpfel – in den Händen zweier Zecher und der Rahmen einer Lyra.

460/450.

ARV 741: verglichen mit Boston 00.356 (s.o.).

Beazley, *Cypr.* 45 Nr. 11; Mertens, *Cups* 104 Abb. 24 f.; dies. *AWG* 171 Nr. 33, 175.

Nr. 4 Rom, Villa Giulia. FO: Veji. Fragment.

Darstellung und Ornamentik: Oberseite, Fuß und Gewandsaum einer Frau; Außenseite, Rest eines rotfigurigen Henkelornaments.

Überzug: Oberseite.

Unpubliziert; erwähnt in Beazley, *Cypr.* 45 Nr. 8, woraus auch sämtliche Angaben entnommen sind.

Soweit von den aufgeführten Geschlossenen Schalen die Außenseiten erhalten sind, sind sie rotfigurig bemalt, d.h. die Gefäße zeigen jene Kombination von weißgrundiger und rotfiguriger Bemalung, wie sie auch für die Mehrzahl der offenen Schalen mit weißgrundiger Bemalung im 5. Jahrhundert typisch ist¹⁵. Die publizierten Gefäße des Katalogs gehören ebenso wie das einzige mir bekannte, rein rotfigurig bemalte Exemplar der Frühklassik an¹⁶. Die Fragmente von der Akropolis und aus Kirrha (Kat. Nr. 1 u. 3) zeigen das bei Geschlossenen Schalen übliche konzentrisch angeordnete Dekorationssystem der Oberseite: ein kleines rundes Bildfeld, umgeben von einem figurlich bemalten Friesstreifen und einem Ornamentband am Rand. Der Tondo des Akropolisfragments war möglicherweise mit einer plastischen Figur geschmückt¹⁷. Als einziges Stück ist es sicher einem bestimmten Maler, dem „Splachnopt“-Maler, zugeschrieben. Es weist die für diesen Maler typische Technik auf weißem Grund auf¹⁸. Dagegen ist die Darstellung eines mythischen Themas im Werk des Malers sonst nur selten zu finden. Damit hebt sich dieses Fragment nicht nur durch die seltene Gefäßform, zu der es gehört, und seine farbenprächtige Bemalung, sondern auch durch seine Thematik von der Masse der recht einförmig mit Alltagsszenen bemalten rotfigurigen Schalen dieses Malers ab¹⁹.

Taf. 54

Taf. 54,2

Die Fragmente aus Kirrha (Kat. Nr. 3) lassen an der Oberseite des Gefäßes eine Symposionszene erkennen, wobei die Zecher auf Kissen im Fries um den Tondo lagern, in dem noch der Kopf einer Flötenspielerin zu erkennen ist. Die runden, plastisch aufgesetzten Gegenstände in den Händen der Zecher sind wohl als Äpfel zu deuten²⁰. Zur Symposionszene der Oberseite paßt das Bild der Außenseite A, das Dionysos mit Rebzweig und Kantharos in Begleitung einer Frau zeigt. Die Fragmente von Seite B lassen dort eine ähnliche Szene vermuten. Beazley hat das Gefäß in ARV mit der Geschlossenen Schale in Boston verglichen (Kat. Nr. 2). Beide Gefäße sind sich ähnlich in der Form einschließlich der Tonerhebungen an der Oberseitenöffnung, in der Technik der Bemalung und im Stil der Außenseitenbilder. Auch

Taf. 54,1
u. 54,3

Taf. III

ist die Flötenspielerin im Tondo in der Zeichnung der Muse auf dem Bostoner Gefäß eng verwandt. Weitere stilistische Vergleiche der Oberseitenbilder sind aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes der Schale aus Kirrha jedoch nicht möglich. Der ins Auge springende Unterschied zwischen beiden Gefäßen besteht im Dekorationssystem der Oberseite, denn der Maler der Bostoner Schale hat auf das übliche kleinteilige Dekorationssystem verzichtet und die Oberseite mit einem einzigen Bildfeld geschmückt, das ähnlich wie auf den Innenseiten weißgrundiger Schalen von einem schmalen Glanztonreifen umrahmt wird, wobei der Maler dann aber noch einen rotfigurig gemalten Lorbeerkranz als Randornament hinzugefügt hat.

Die Darstellung gilt in der Komposition und der Wahl der Bildmotive als Beispiel für den Einfluß der Großen Malerei, insbesondere der Gemälde Polygnots, auf die Vasenmalerei. Martin Robertson weist darauf hin, daß die Gestalt des Apollon in „polygnotischer“ Art auf einer welligen Geländelinie steht und nicht auf der darunter befindlichen Standleiste, die so ihrer Funktion beraubt zur reinen Schmuckleiste geworden ist²¹. Auch das Motiv der im Profil gegebenen, auf einem Felsen sitzenden Gestalt, die sinnend oder betrachtend das Kinn auf eine Hand stützt, und die Verbindung zu einer Zweiergruppe mit einer frontal dargestellten stehenden Figur, die den Kopf ihr zuwendet, lassen sich auf „polygnotische“ Darstellungsformen zurückführen²². Doch vom „polygnotischen“ Ethos, vom ernsten Ausdruck seiner Gestalten ist im Bild der Bostoner Schale wenig zu spüren. Das Bild besticht durch seinen Charme und die Anmut seiner Gestalten. Ohne Feierlichkeit, fast lässig und mit geradezu spitzbübischer Miene enthüllt sich Apollon, mehr einem hübschen Epheben als einem Gott gleichend, vor der jungen Lyraspielerin, die staunend und ein wenig kess zu ihm aufblickt. Sie wird allgemein als Muse gedeutet²³, doch paßt dazu – wie bereits Robertson in „Greek Painting“ bemerkte – der erotische Charakter der Szene nur schlecht²⁴. Robertson schlug damals die Deutung auf eine Nymphe oder auf Cassandra vor, zieht jedoch in seiner jüngsten Besprechung des Bildes wieder die Benennung als Muse in Betracht²⁵. Nach meinem Empfinden spricht die witzige und leicht frivole Darstellungsweise jedoch ebenso gegen Cassandra wie gegen eine Muse und wohl doch eher für eine Nymphe²⁶.

Beazley hat sich bei der Aufnahme des Gefäßes in ARV sehr vorsichtig ausgedrückt und den Maler nicht eindeutig bestimmt. Die laufenden Frauenfiguren der rotfigurig bemalten Außenseiten kommen den späten Bildern des Karlsruher Malers sehr nahe, der sich nach anfänglicher Bevorzugung von Lekythen in seiner späteren Laufbahn auf die Bemalung von Schalen und plastischen Gefäßen verlegt hat, wahrscheinlich aufgrund eines Werkstattwechsels²⁷. Das üppige Henkelornament aus Palmetten, Ranken, Voluten und Blättern, das die Bostoner Schale zeigt, findet sich allerdings nicht auf den publizierten Schalen des Karlsruher Malers²⁸. Den entscheidenden Einwand gegen eine Zuschreibung der Schale an ihn stellt aber die weißgrundige Bemalung der Oberseite dar. Ein Vergleich mit weißgrundigen Lekythenbildern des Karlsruher Malers läßt einen enormen Qualitätsabstand und Abweichungen in der Detailzeichnung erkennen, die wohl nicht allein mit früherer bzw. späterer Entstehungszeit zu erklären sind²⁹. Auch finden sich, selbst im Spätwerk des Karlsruher Malers weder jene Anklänge an polygnotische Kompositionsprinzipien noch jener psychologisierende Zug der Darstellung, wie sie im Deckbild der Bostoner Schale deutlich werden. Der Karlsruher Maler blieb auch in seinem Spätwerk stärker der spätarchaischen Bilderwelt verhaftet. Bei einem Gefäß, bei dem so auffällig in Haupt- und Nebenseiten geschieden ist, können jedoch für die Zuschreibung nicht die unbedeutenden Bilder der Nebenseiten, sondern muß das Bild der Hauptseite entscheidend sein. Bleibt die Frage, ob Außenbilder und

Deckbild nicht von verschiedenen Malern ausgeführt wurden. Beazley wollte sich nicht dafür aussprechen, indem er meinte, er könne nicht sagen, daß die Oberseite nicht von derselben Hand sei wie die Außenseiten. In dieser Formulierung liegt natürlich das Eingeständnis, daß auch das Gegenteil nicht sicher zu behaupten ist. Die Frage ist wohl kaum zu beantworten, denn Qualitätsunterschiede und technisch bedingte Abweichungen in der Detailzeichnung sind bei weißgrundiger und rotfiguriger Bemalung von der Hand eines Meisters häufiger und in ihrem Ausmaß schwer abzuschätzen³⁰.

Die Technik der Vierfarbenbemalung mit Glanzton und matten Deckfarben und die reichen plastischen Zusätze lassen an eine Entstehung der Schale in der Penthesilea-Werkstatt denken. Doch ist hier Vorsicht geboten, da die gleiche Technik in der Frühklassik auch von einigen Malern angewandt wurde, die nicht in der Penthesilea-Werkstatt tätig waren³¹. Der schlanke, langbeinige Körper des Apollon, die Art der Manteldrapierung und der originelle Zug der Darstellung haben jedoch durchaus Parallelen im Werk des Penthesileamalers³²; die Zeichnung der Gesichter ist freilich anders, und auch die für den Penthesileamaler charakteristische Saumzeichnung mit roter und weißer Deckfarbe fehlt³³. Joan R. Mertens weist darauf hin, daß der Lorbeerkranz als Randornament bei Schaleninnenbildern ein beliebtes Schmuckmotiv einiger Maler der Penthesilea-Werkstatt war, doch handelt es sich hierbei stets um Kränze mit schmalen Blättern ohne Früchte, die wenig Ähnlichkeit mit dem Ornament der Bostoner Schale haben³⁴. Einen Lorbeerkranz mit Früchten trägt zwar der Apollon der Tityos-Schale des Penthesileamalers³⁵, er ist aber auch in ganz ähnlicher Art als rotfiguriges Randornament am weißgrundigen Kelchkrater des Phialemalers in Agrigent zu sehen³⁶ und an einem Schalenfragment des Stieglitzmalers in London³⁷. Der Lorbeerkranz, so prächtig und auffallend er ist, kann also bei einer Malerbestimmung nicht weiterhelfen, und ich möchte sein Vorkommen auf der Bostoner Schale aufgrund seiner allgemeinen Häufigkeit auf klassischen Gefäßen auch nicht als Hinweis auf ein spezielles Kultgefäß interpretieren, obwohl ein Zusammenhang zwischen dem Apollon des Bildfeldes und der Lorbeerumrahmung gegeben sein dürfte³⁸.

Die Einzigartigkeit der Bostoner Schale macht eine Einordnung und Zuweisung schwer. Die besondere Form, die anspruchsvolle Technik und die Bestimmung des Gefäßes mögen ihren Maler herausgefordert, inspiriert und zu besonderer Sorgfalt veranlaßt, mögen Bildkomposition und Wahl des Themas beeinflußt haben. Ob jedoch der Abstand zu allen übrigen Werken in bezug auf Zeichnung, Komposition und Ausdruck so groß sein kann, wie dies bei Zuschreibung des Gefäßes an den Karlsruher Maler der Fall wäre, muß bezweifelt werden, zumal wir ja weißgrundige Vergleichsbeispiele von ihm besitzen.

Mir scheint, daß über zeitbedingte Ähnlichkeiten hinaus der Einfluß des Penthesileamalers und seiner Werkstattgenossen im Deckbild der Bostoner Schale deutlicher zu Tage tritt als der anderer uns bekannter Maler der Frühklassik, ohne daß allerdings das Gefäß – nach dem augenblicklichen Forschungsstand – tatsächlich einem Maler dieser Werkstatt zugeschrieben werden könnte. Da jedoch ein Großteil der frühklassischen Schalen nicht publiziert ist und Monographien über frühklassische Schalenmaler fehlen³⁹, könnten hier weitere Veröffentlichungen und Untersuchungen zu neuen Erkenntnissen führen⁴⁰.

Es ist sehr gut möglich, daß alle drei besprochenen Gefäße aus einer frühklassischen Schalenwerkstatt kommen – für die Stücke in Boston und Delphi ist es sogar ziemlich sicher anzunehmen –, sie zeigen aber alle drei eine recht individuelle Bemalung. Sie sind Sonderstücke, die für den Stil ihrer Maler nicht unbedingt typisch sein müssen. Die Rätsel der Zweckbestimmung dieser eigenartigen Form lassen sich aufgrund der Bemalung nicht lösen.

Taf. 9

1. Boston, Mus. of Fine Arts 98.928. Aus Tanagra. H: 17,2 cm. Kopfkantharos der Klasse G (Frauenkopf).

Darstellung: A, Frau mit Spiegel, Wollkorb und Reiher zwischen Seitenpalmetten; kalos (linksläufig); B, zu Boden stürzender Neger, Köcher an der Wand.

Überzug: Bildfläche, leicht gelblich.

Technik: A, Vierfarbembemalung mit Glanzton und Deckfarben; Konturzeichnung mit dunkelbraunem Glanzton (keine Relieflinien), Verwendung von gelbbraunem Glanzton für die Innenzeichnung des Wollkorbs, von roter Deckfarbe für den Chiton und weißer für Falten und Bordüren; B, „semi-outline“-Technik.

480/470.

ARV 265,78 (1534,16): Syriskosmaler.

Kurtz, AWL Taf. 64,4; Mertens, AWG 147 Nr. 1, 148 f. Taf. XXIII,1–2; Neils 17 Nr. 25 Taf. 4,9–10.

2. Istanbul, Archäol. Mus. FO: Lindos/Akropolis, Drei Fragmente von der Mündung eines Doppelkopfgefäßes?

Darstellung: A, zwei Niken auf Altar zuschwebend; kale, kal(e) (linksläufig); B, Nike mit Tānie.

Überzug: Bildfläche, gelblich.

Technik: Vierfarbembemalung mit Glanzton und Deckfarben; Konturzeichnung mit verdünntem Glanzton (gelbbraun), Verwendung von purpurvioletter Deckfarbe für Gewandbordüren, Tānie und Basis des Altars (Beschreibung nach Blinkenberg, s.u.).

2. Viertel des 5. Jahrhunderts.

Chr. Blinkenberg/K.F. Kinch, Lindos I (1931) 650 Nr. 2722 Taf. 130.

3. Oxford, Ashm. Mus. 1966. 917. Zwei anpassende Fragmente von der Mündung eines Kopfkantharos.

Darstellung: Zu Boden stürzende Amazone, Köcher an der Wand.

Überzug: Bildfläche, weiß.

Technik: Konturzeichnung bis auf den Köcher mit Relieflinien; das Wams der Amazone ist schwarz und mit Deckweiß verziert, der Köcher grauviolett.

480/470.

ARV 270,3: Gruppe des Krakauer Alabastron.

Par 352; Mertens, AWG 147 Nr. 2, 149; Neils 19 Nr. 58 (dort dem Syriskosmaler zugeschrieben).

4. Paris, Louvre G 249. Fragmente eines Kopfkantharos?

Darstellung: A, Dionysos mit zwei Hälften eines Rehs, Satyr, Mänade; kalos (2x, einmal linksläufig); B, zwei Frauen, eine mit Spiegel, dazwischen Hocker und Wollkorb; kalos (2 x, beide Male linksläufig).

Überzug: Bildfläche, gelblich.

Technik: Konturzeichnung mit Ausnahme einer Haube mit Relieflinien, Innenzeichnung mit verdünntem Glanzton; das Gewand des Dionysos und das Fell des Tieres sind schwarz, die

Verzierungen bzw. Punkte darauf weiß; auf Seite B sind ein Himation und ein Chiton purpurrot mit weißen Falten gemalt.

480/470.

Encyclopédie Phot. de l'Art. Louvre III (1938) 41 D; erwähnt in Mertens, AWG XIV.

5. Paris, Louvre SB 4138 u. 4151. FO: Susa. Zwei Fragmente eines plastischen Rhyton (Pferd oder Reiter).

Darstellung: A, zu Boden gestürzte Amazone mit Axt; B, ähnlich.

Überzug: Fläche zwischen den Pferdebeinen, leicht getöntes Weiß.

Technik: Vierfarbenbemalung mit Glanzton und Deckfarben; Konturzeichnung der Hand mit Relieflinien; mit hellem Rotbraun sind Ärmel und Hosen, mit dunklerem Braun (Deckfarbe) ist die Tunika gemalt, die Falten darauf sind mit verdünntem Glanzton, die Verzierungen mit weißer Deckfarbe gegeben; der Schuh ist ockerfarben (Mattfarbe), die Axt schwarz; roter Fleck oben an der Tunika.

Um 460.

ARV 765,19 (773 Mitte): Töpfer Sotades und Art des Sotadesmalers.

L. Kahil, RA 1972, 283 f. u. Abb. 6 (farb.); Mertens, AWG 145 Nr. 7 Taf. XXII, 2; LIMC I Taf. 484 Nr. 322 s.v. Amazones.

Plastische Gefäße mit weißgrundiger Bemalung sind nicht erstaunlich bei der Verbindung dieser Formen mit der Terrakotta-Herstellung, bei der ja die Farben auf einen weißen Überzug gesetzt wurden. Überraschend ist eher, daß ihre Zahl so klein ist. Die Erklärung liegt wohl darin, daß gerade im Gegensatz zur üblichen Praxis der Terrakottabemalung die plastischen Teile dieser Gefäße nur selten mit einem weißen Überzug versehen wurden und daß die Bildflächen bei Gefäßen, bei denen naturgemäß die plastische Ausformung im Vordergrund steht, nur von untergeordneter Bedeutung sind. Sie wurden deshalb häufig nur mit Ornamenten verziert. Zu plastischen Gefäßen mit weißgrundiger Ornamentverzierung: Mertens, AWG 147 ff. Nr. 3–11. XIV Taf. XXIII,3–4.

Drei Gefäße kommen aus Werkstätten, die bereits durch die Herstellung weißgrundiger Gefäße anderer Formen bekannt sind (Nr. 1. 3. u. 5). Dabei ist der Bostoner Kopfkantaros besonders wichtig, weil er die Verbindung des Syriskosmalers mit den Negeralabastra zeigt sowie den Versuch des Malers, die Vierfarbenbemalung zu übernehmen. Der Neger auf Seite B dürfte in diesem Fall eine Reminiszenz an die Doppelkopfgefäße sein, bei denen ein Negerkopf mit einem Mädchenkopf verbunden wurde. Zu den Kopfgefäßen: J.D. Beazley, JHS 49, 1929, 38 ff.; ARV 1529 ff.

Schlußfolgerungen

Im Unterschied zur schwarzfigurigen oder rotfigurigen Maltechnik gibt es keine einheitlich auf allen Gefäßformen über die gesamte Dauer attisch weißgrundiger Vasenmalerei hinweg benutzte Maltechnik und somit auch keinen generell mit weißer Grundierung verbundenen Malstil. Vielmehr haben die attischen Töpfer und Maler ganz verschiedene Möglichkeiten zur Verzierung weiß grundierter Keramik gefunden.

Die verschiedenartigen Maltechniken auf weißem Grund wurden im wesentlichen nacheinander entwickelt, entstanden aber in verschiedenen Werkstätten und waren zum Teil mit ganz bestimmten Gefäßformen verknüpft. Diese Maltechniken blieben stärker werkstatt- und formgebunden als die der schwarzfigurigen und rotfigurigen Malerei. Die Blütezeit der weißgrundigen Vasenmalerei war, nach der Vielfalt weißgrundiger Maltechniken und weißgrundig verzierter Formen zu urteilen, das 2. Viertel des 5. Jahrhunderts. Schwarzfigurige Bemalung, reine Umrißzeichnung, Vierfarbenbemalung und frühklassische Lekythenbemalung mit Deckweiß, nichtkeramischen Mattfarben und großen Glanztonflächen existierten nebeneinander. Nur die frühklassische Lekythenbemalung wurde dann um die Jahrhundertmitte von einer polychromen Bemalung mit Glanzton und Mattfarben, aber ohne Deckweiß, und schließlich von reiner Mattfarbenbemalung abgelöst. Reine Umrißzeichnung mit Glanzton und Vierfarbenbemalung waren jedoch in der zweiten Jahrhunderthälfte, wie einzelne Stücke beweisen, keineswegs vergessen¹, das heißt, daß wohl nur die Dominanz der Lekythenform in der weißgrundigen Keramik nach 450 zu einem Vorherrschen der reinen Mattfarbenbemalung geführt hat. Das Aufkommen dieser Maltechnik kann jedoch kaum die Beschränkung weißgrundiger Bemalung auf die Lekythenform verursacht haben, wie sich auch noch auf andere Weise belegen läßt.

Überblickt man nämlich die weißgrundig mit Umrißzeichnung verzierten Gefäße und Geräte, so entdeckt man eine Reihe von Formen darunter, die entweder überhaupt keine Gebrauchsgegenstände waren, oder die als solche aus Metall, Holz oder Stein und nicht aus Ton gefertigt wurden, und die somit auch bei rotfiguriger oder schwarzfiguriger Bemalung nicht zum Gebrauch bestimmt waren². Dies gilt ganz sicher für Tontäfelchen³, Teller und „Jo-Jo“, mit großer Wahrscheinlichkeit auch für Alabastra, Aryballoi und Geschlossene Schalen. Auch die meisten der Tonpyxiden können schon aufgrund ihrer Form höchstens als Behälter für Schmuck oder Spielsachen gedient haben, und dazu mußte die Bemalung nicht besonders strapazierfähig sein. Bei Schalen wiederum schloß die weiße Grundierung der Innenseite ihre Benutzbarkeit als Trinkgefäße von vorneherein aus. Gegenstände aber, die allein aufgrund ihrer Herstellung in figürlich bemalter Keramik oder ihrer weißen Grundierung, unabhängig von der Maltechnik, nur Weihgeschenke, Grabbeigaben oder Ziergefäße⁴ gewesen sein können, hätten ebensogut wie Terrakottastatuetten nach dem Brand mit Mattfarben bunt bemalt werden können. Die Haltbarkeit der Bemalung kann also kein Grund für die weitgehende Beschränkung der weißgrundigen Bemalung auf die Lekythenform in der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts gewesen sein.

Nun verlieren zwar einige der weißgrundig verzierten Formen nach der Jahrhundertmitte ganz allgemein in der attischen Keramik an Bedeutung (Schalen, Tassen, Teller) oder wurden kaum bzw. gar nicht mehr hergestellt (Alabastra, Aryballoi, „Jo-Jo“, Geschlossene Schalen). Doch ihnen stehen wiederum Formen gegenüber, die ihre größte Popularität und Verbreitung erst nach 450 erfuhren, und bei denen trotzdem die weißgrundig bemalten Stücke überwiegend aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts stammen (Bauchlekythen, Pyxiden). Außerdem wurden nach 450 geschaffene Formen kaum je weißgrundig bemalt. So sind keine weißgrundigen Kannen der Form IV, keine Eichelkythen und nur eine einzige Pyxis der Form C erhalten.

Einige weißgrundige Gefäße, die zu Formen gehören, die nicht eigens besprochen wurden – Phialen⁵, verschiedene Arten plastischer Gefäße⁶ –, sind gleichfalls noch in der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts entstanden, ebenso wie sämtliche Votivtäfelchen mit weißgrundiger Bemalung⁷. Bei einer Lutrophoros in Paris⁸ aus dem späteren 5. Jahrhundert ist die weißgrundige Bemalung wiederum mit der Bedeutung dieser Gefäßform im Totenkult zu erklären.

Es scheint, daß die Umwandlung der Schulterlekythos in ein reines Sepulkralgefäß und ihre Identifizierung mit weißgrundiger Bemalung in der zweiten Jahrhunderthälfte in Athen zu einer Gleichsetzung von weißgrundiger Bemalung und Totengefäß geführt hat, die in der Folgezeit eine weißgrundige Verzierung von nicht ausschließlich den Toten vorbehaltenen Gefäßen als unpassend erscheinen ließ⁹. In diesem Zusammenhang ist interessant, daß von den wenigen weißgrundig bemalten Gefäßen ohne Sepulkraldarstellung aus der zweiten Jahrhunderthälfte die meisten außerhalb Griechenlands gefunden wurden, die Mehrzahl der weißgrundig bemalten Gefäße vor der Jahrhundertmitte aber in Griechenland. Da die weißen Grablekythen eine speziell attische Erscheinung waren, bestand außerhalb Athens, athenischer Siedlungen oder athenischen Einflußbereiches¹⁰ diese Gleichsetzung von weißer Grundierung und Totengefäß nicht.

Selbstverständlich konnten neben der Lekythos auch alle anderen Gefäßformen Grabbeigaben sein. Der Unterschied bestand nur darin, daß bei ihnen erst der Käufer über ihre Bestimmung entschied. Eine weißgrundig bemalte Pyxis der Frühklassik konnte sowohl ein Geschenk für eine Frau, etwa zur Hochzeit, als auch eine Votiv- oder eine Grabbeigabe sein. Es ist wohl anzunehmen, daß die Vasenmaler, sofern es sich nicht um Auftragswerke handelte, zur Bemalung ihrer Gefäße Themen wählten, die zu ihrer Form und ihrem natürlichen Verwendungsbereich paßten oder die von besonderer Beliebtheit bzw. von augenblicklicher Aktualität waren, die aber die Möglichkeiten ihrer endgültigen Bestimmung nicht allzu sehr einengten. Denn je weniger dies der Fall war, um so leichter waren Käufer zu finden. Deshalb erscheint es ganz verständlich, daß eine Gefäßform wie die Schale, die normalerweise als Trinkgefäß beim Symposion benutzt wurde, nur auf Bestellung weißgrundig bemalt wurde, da in diesem Fall weißgrundige Bemalung anstelle von rotfiguriger eine erhebliche Einschränkung der Verwendungsmöglichkeit und damit auch der Verkaufschancen bedeutete. Dieser Umstand könnte auch eine Erklärung dafür liefern, warum viele Gefäßformen offensichtlich überhaupt nicht weißgrundig mit Umrißzeichnung verziert wurden, nämlich: Amphoren, Peliken, Hydrien, Stamnoi, die einfacheren Kraterformen (Kolonnetten- und Glockenkrater), Psyktere und Skyphoi. Zwar waren die großen Gefäßformen, solange die reine Umrißzeichnung beibehalten wurde, nicht zur weißgrundigen Bemalung geeignet, aber die Entwicklung der frühklassischen Lekythenbemalung zeigt, daß die Vasenmaler in der Lage waren, Wege zur attraktiven Bemalung größerer Gefäße zu finden. Doch abgesehen von Lekythen sind an größeren Gefäßen nur noch einige Kelch- und Volutenkratere mit

weißgrundiger Bemalung erhalten. Obwohl sich die Kelchkraterform durch ihre relativ gerade Gefäßwandung wie keine andere für farbige Bemalung eignet, ist die Zahl der weißgrundig bemalten Kelchkratere klein, und ihre Fundorte, die größtenteils bekannt sind, liegen außerhalb des griechischen Mutterlandes. Man kann sich fragen, ob dies bereits mit der beginnenden Identifizierung von weißgrundiger Bemalung und Totengefäß zu tun hatte, oder ob für die Athener ein Krater, gleich welcher Form, in erster Linie ein Gebrauchsgefäß war, dessen Strapazierfähigkeit durch weißgrundige Bemalung nicht gemindert werden sollte, auch wenn man das Gefäß dann den Göttern weihte¹¹.

Ganz anders liegt der Fall bei den Schalen. Sie waren als Votivgaben so beliebt und verbreitet, daß man offensichtlich bereit war, sie auch als reine Votivgaben, deren Benutzbarkeit ausgeschlossen war, zu erwerben. Die Schale ist die einzige Gefäßform, bei der weißgrundige Bemalung zu einer Veränderung des Dekorationssystems, zu einem speziellen Dekorationsstil und, wie bei der Lekythos, zu einer besonderen Themenwahl führte, in diesem Fall der Bestimmung als Votivgabe angepaßt.

Die wenigen Oinochoen mit weißgrundiger Umrißzeichnung erhielten diese Verzierung, wie Bilder und Maltechnik zeigen, nicht in ihrer Eigenschaft als Symposiongefäße, sondern als Spendekannen, also Opfergerät, oder in ähnlicher Verwendung wie die Lekythen als Ölgefäße.

Weißgrundige Bemalung war ursprünglich als Spielart der schwarzfigurigen Malweise entstanden und zunächst vor allem mit den Formen jener Werkstatt verbunden, in der sie entwickelt wurde¹². Im 5. Jahrhundert wurde sie dann aber für nahezu alle Gefäßformen verwendet, die noch in schwarzfigurig arbeitenden Werkstätten hergestellt wurden. Die Mehrzahl dieser Gefäße ist von geringer Größe und Qualität und macht den Eindruck einer billigen Massenware. Da weiße Grundierung ein relativ einfaches und billiges Mittel war, um eine rasch und sorglos hingeschmierte Bemalung in ihrem Erscheinungsbild aufzuwerten und attraktiver zu machen, wird dies ebenso zur Beliebtheit der weißen Grundierung bei schwarzfigurig bemalten Gefäßen beigetragen haben wie der Umstand, daß rotfigurig arbeitende Maler zunächst nur zögernd zur weißen Grundierung ihrer Gefäße griffen. Bei vielen der schwarzfigurig bemalten Gefäße ist nur ein kleines Bildfeld oder ein Bildstreifen weiß überzogen (Kalpiden, Oinochoen, Skyphoi, Mastoide, Pyxidendeckel) und der größte Teil des Gefäßkörpers mit schwarzem Glanzton bemalt. Damit war die Haltbarkeit der Bemalung weniger gefährdet und die Benutzbarkeit weniger eingeschränkt als bei den meisten Gefäßen mit weißer Umrißzeichnung. Doch ist anzunehmen, daß ein Großteil der weißgrundig-schwarzfigurigen Gefäße als billige Grabbeigabe hergestellt und gekauft wurde. Die frühesten unter den weißgrundigen Lekythen mit eindeutiger Sepulkraldarstellung sind schwarzfigurig bemalt¹³.

Die Umwandlung der Lekythos in ein reines Grabgefäß begann in der Frühklassik und muß einem Bedürfnis entsprungen sein, Begräbnisse und Grabstätten aufwendiger zu gestalten. Donna Kurtz sieht einen Zusammenhang zwischen dem Aufkommen der Grablekythen und einem von Cicero überlieferten Gesetz, das den Grabluxus verbot und den Athenern zahlreiche Beschränkungen, etwa den Verzicht auf architektonische Verkleidung, auferlegte¹⁴. Archäologisch faßbar wird dieses Gesetz durch das Verschwinden von Reliefstelen und Grabstatuen am Ende des 6. Jahrhunderts¹⁵. Nach der Ansicht von Donna Kurtz war eine bemalte Tonvase für die Athener zwar nur ein schwacher Ersatz für ein reliefgeschmücktes Grabmal, aber besser als gar nichts. Dabei ist allerdings zu bedenken, daß zwischen dem wohl noch im 6. Jahrhundert ergangenen Gesetz zur Beschränkung von Grabluxus und dem

Entstehen der weißgrundigen Grablekythos eine Lücke von etwa 50 Jahren klafft. Möglicherweise waren die Grablekythen aber die Folge einer literarisch nicht faßbaren Lockerung der Bestimmungen im Zusammenhang mit einem steigenden Wohlstand in den Jahren der Blütezeit des attischen Seebundes. Sicher dürfte jedenfalls sein, daß das Wiedereinsetzen privater Grabreliefs im letzten Viertel des 5. Jahrhunderts und das Auftauchen großer reliefgeschmückter Steingefäße als Grabmonumente zum Niedergang der weißgrundigen Lekythenbemalung und damit auch zum Ende der weißgrundig bemalten Keramik in Athen geführt haben¹⁶.

Anmerkungen

ANMERKUNGEN ZUR EINLEITUNG

¹ Siehe ferner: E. Pottier, *Etude sur les lécythes blancs attiques à représentations funéraires* (1883); A.S. Murray/A.H. Smith, *White Athenian Vases in the British Museum* (1896); Pfuhl, *MuZ* II 549 ff.; S. Karousou, *ADelt.* 8, 1923, 117 ff.; dies. *AuA* 5, 1956, 71 ff.; dies. mit G. Kefalinos, *Ten White Lekythoi in the National Museum* (1953/55); Haspels, *ABL*; Götte, *Frauengemachbilder* 20 ff.; B. Philippaki, *AAA* 2, 1969, 290 ff.; Felten, *Thanatosmaler*; ders. *AM* 91, 1976, 77 ff. (Keramikoslekythen).

² Weder Philippaki (*Coupes*) noch Mertens (*AWG*) haben in ihren Arbeiten deutlich getrennt zwi-

schen Gefäßen mit weißgrundigem Körper oder Bildfeld und Gefäßen mit weißem Schmuckband bei tongrundigem oder rotfigurigem Bildfeld, sondern Gefäße beider Dekorationsformen gleichwertig in ihre Kataloge aufgenommen und besprochen.

³ Nur bei einem Teil der Lekythen und vielleicht auch der Alabastra scheinen schwarzfigurig und mit Umrißzeichnung verzierte Gefäße aus einer Werkstatt zu kommen (Diosphos-Werkstatt, Athena/Bowdoin-Werkstatt, Beldam-Werkstatt: siehe *ARV* 300 ff. 677 ff. 750 ff.; Haspels, *ABL* 94 ff. 147 ff. 170 ff.; Kurtz, *AWL* 96 ff. 104 ff. 111 f.)

⁴ s.S. 168 ff.

ANMERKUNGEN ZU KAPITEL 1

¹ Als Deckfarben werden in der vorliegenden Arbeit die in der Regel vor dem Brand aufgetragenen stumpfen Erdfarben (wie Eisenoxidrot) bezeichnet, die auf den Glanzton aufgetragen werden konnten.

² Zu weißem bzw. hellem Überzug im 8. Jahrhundert:

J.N. Coldstream, *Greek Geometric Pottery* (1968) 168 (vereinzelt Auftreten bei mittelgeom. Keramik von Naxos). 172. 186. 190. 196. 215. 289. 294 (bei spätgeom. Keramik von Naxos, Thera, Euböa, Böotien, Lakonien, Samos, Chios); in Attika: R.S. Young, *Hesperia Suppl.* II (1939) 196 (dort auch zu att. wgr. Keramik des 7. Jahrh.); *CVA Würzburg* (1) Text zu Taf. 7,5–7;

im 7. und 6. Jahrhundert:

Kykladen: Cook, *Greek Pottery*, 104 ff.; H.G.G. Payne, *JHS* 46, 1926, 204. 208. 210 f.; N.M. Kontoleon, *AM* 73, 1958, 130 (dort auch zur frühen Verwendung auf Naxos); I. Strøm, *ActaArch* 33, 1962, 221. 224. 248. 259.

Böotien: A. Ruckert, *AntK* 10. Beiheft (1976) 52 ff. bes. 59 (als kykladischer Einfluß erklärt).

Lakonien: E.A. Lane, *BSA* 34, 1933/34, 108. 116; C.M. Stibbe, *Lakonische Vasenmaler des 6. Jahrh. v.Chr.* (1972) XV.

Ostgriechenland: Cook, *Greek Pottery* 116 ff.; ders. *BSA* 34, 1933/34, 53; W. Schiering, *Werkstätten orientalisierender Kunst auf Rhodos* (1957) 8. 10. 12. 13; L. Ghali-Kahil, *La Céramique grecque, Etudes Thasiennes VII* (1960) 142; E. Walter-Karydi, *AntK* 7. Beiheft (1970) 3; dies. *Samos VI,1* 2. 50. 57. 67.

Attika: O. Walter, *AA* 1940, 129; S. Karousou, *Aggeia tou Anagyrountos* (1963) 8 (Fußkrater Nr. 16382); K. Kübler, *Kerameikos VI, 2* (1970) 149 (weiß erst nach dem Brand auf den von Verzierung freigebliebenen Tongrund aufgetragen?). Zusammenstellung der nichtattischen weißgrundigen Keramik auch bei Mertens, *AWG* 14 ff., aber ohne Unterscheidung von Keramik mit Glanzton- und reiner Mattfarbenaufmalung.

³ Zur Beschaffenheit des weißlichen Überzugs: H. Marwitz, *ÖJh* 45, 1960, Beiblatt 222 ff.; W. Noll/R. Holm/L. Born, *JbKuSammlBadWürt* 10, 1973, 123.

⁴ Hierzu: Marwitz, a.O. 223. Die Färbung wird durch Eisen verursacht. Dies war entweder bereits Bestandteil des Materials, aus dem der Überzug gewonnen wurde, oder es drang nach dem Auftragen aus dem Scherben, wahrscheinlicher noch aus dem flüssigen Tonschlicker, mit dem die Gefäße nach dem Formen überzogen wurden, in den weißen Überzug. Damit war gleichzeitig eine größere Haftfähigkeit erreicht. Ferner erklärt sich daraus, warum der Überzug häufig nur an der Oberfläche weißlich ist, nach dem Scherben zu jedoch dunkler wird.

⁵ Eine Ausnahme bildet eine kleine Gruppe hauptsächlich in Naukratis gefundener chiotischer Gefäße, nur in Fragmenten erhalten (2. Viertel-Mitte 6. Jahrh.). Charakteristika: gelbbraune Glanztonlinien, hellbraune bis rotbraune Deckfarbe für die Haut der Männer, Deckweiß für die der Frauen; die Gewänder, Gegenstände und Verzierungen sind rot, weiß, braun und schwarz wiedergegeben. Dabei spielt Schwarz bzw. Schwarzbraun im Verhältnis zu den übrigen Farben nur eine untergeordnete Rolle. Diese für griechische Gefäße des 6. Jahrh. ungewöhnliche Farbgebung sowie die Tatsache, daß sie mit wenigen Ausnahmen (Ägina, Athen) nur in Naukratis, nicht aber bei den Ausgrabungen in Chios gefunden wurden, brachte John Boardman zu der Vermutung, es könne sich hierbei um eine von chiotischen Töpfern in Naukratis unter dem Einfluß der Farbigeit ägyptischer Wand- und Holzmalereien geschaffene Keramik handeln. E.R. Price, *JHS* 44, 1924, 217 ff. Taf. 6 (farb.); J. Boardman, *BSA* 51, 1956, 55 ff. bes. 59 f.; ders. *Greeks Overseas* 123; Cook, *Greek Pottery* 128; Walter-Karydi, *Samos VI*, 1 67.69; Fragmente von Ägina: A. Furtwängler, *Agina* (1907) 455 f. Taf. 129,2; Fragmente von der Akropolis in Athen: Langlotz, *Akropolisvasen I* 47 f. Nr. 450 f. Taf. 15 f. u. 24; Ch/M/V, *Grèce archaïque* 38 Abb. 39 (farb.).

Dagegen möchte ich die Bemalung einiger monumentaler Amphoren der sogen. melischen Gattung aus dem 7. Jahrh. nicht als polychrom bezeichnen, da auch hier die Farbwirkung letztlich nur auf dem Kontrast von dunkler Braun-Rot-Schwarz-Bemalung zu hellem Grund beruht: s. D. Papastamos, *Melische Amphoren* (1970), d. zur Bemalung: 10 f. Beispiel: Athen, *Nat. Mus.* 3961; M. Andronikos, *Nationalmuseum* (Reihe: Die Museen Griechenlands, 1976) Abb. 44 (farb.). Das gleiche gilt für einige Teller aus dem ostgriechischen Bereich: „Euphorbosteller“, Simon, *Vasen* Taf. 31; Teller aus Thasos, Walter-Karydi, *Samos VI*, 1 74 ff. Taf. 104.

Anders verhält es sich mit der im Krieg zerstörten „Aphrodite“-Vase aus Naxos (Ch. Karousos, *JdI* 52, 1937, 166 ff. mit Abb.; I. Ström, *ActaArch* 33, 1962, 257 ff. mit Abb.). Im Gegensatz zu den „melischen“ Amphoren wurde hier für die Wiedergabe der Frauenhaut nicht der helle Untergrund verwendet, sondern noch zusätzlich Weiß aufgetragen wie später bei den oben erwähnten chiot.-naukrat. Gefäßen und dann wieder bei den attischen Lekythen der Frühklassik (s. hierzu S. 20 ff.). Weitere Gefäße dieser Art wurden bisher nicht bekannt.

⁶ Für die Glättung der Oberfläche ist die Farbe des Überzugs bedeutungslos. Es läßt sich heute oft schwer sagen, ob seine dunklere Färbung auf manchen Vasen beabsichtigt war, auf dem Fehlen geeigneten Materials beruhte oder erst die Folge einer späteren Verfärbung ist. Die Beliebtheit korinthischer Keramik, deren Ton ja von Natur aus sehr hell und leicht gelblich ist, könnte z.B. manche Töpfer veranlaßt haben, ihre Gefäße mittels eines gelblichen Überzugs den korinthischen anzupassen (zum korinth. Einfluß in der übrigen griech. Vasenmalerei des 7. und 6. Jahrh.: Cook, *Greek Pottery* 61 f.). Auch der Aspekt der größeren Haltbarkeit dürfte von den Töpfern berücksichtigt worden sein.

Bei manchen Gefäßgattungen (z.B. bei böotischen Gefäßen) kann der Überzug sehr dünn sein, so daß die Tonfarbe durchscheint. Er darf aber nicht verwechselt werden mit dem flüssigen Tonschlicker, mit dem die Gefäße oft nach dem Formen überzogen bzw. übergossen wurden. Auch dadurch wurde die Oberfläche etwas geglättet und erhielt außerdem eine intensivere Färbung als der Scherben, jedoch meist im gleichen Farbton; hierzu: Marwitz, a.O. 219 ff.; J.V. Noble, *The Techniques of Painted Attic Pottery* (1965) 60 f.; A. Winter, *Die antike Glanztonkeramik* (1978) 22. Nach Winter besteht dieser Malgrund aus der reoxydierbaren Verdünnung des Glanztonschlickers (Winter, a.O. 25 unten: Nr. 9). Seine Beschreibung des dünnen Malgrundes „kann leicht glänzen und terrakottarot bis orangefarben oder elfenbeinfarben bis weiß sein“ ist dann allerdings irreführend. Glanztonschlicker kann m.W. nicht weiß brennen.

⁷ Als Mattfarben werden alle Malstoffe bezeichnet, bei denen es sich nicht um Glanzton handelt, also sowohl Deckfarben (s. oben Anm. 1) als auch Erdfarben, die nach dem Brand aufgetragen wurden, Metalloxide und synthetisch hergestellte Farbpigmente wie das sogenannte Ägyptisch Blau. Für viele der zur polychromen Bemalung von Gefäßen verwendeten Farbstoffe fehlen genaue Un-

tersuchungen, so daß oft nicht klar ist, um welche Farbpigmente es sich handelt und ob die Bemalung vor oder nach dem Brand aufgetragen wurde. Schlechte Haltbarkeit allein ist noch kein Beweis für nach dem Brand erfolgte Bemalung, wie sich am Beispiel des Kupferrots auf weißgrundigen Lekythen zeigt, s. hierzu S. 22.

⁸ Untersuchungen der Labors des Brit. Museums ergaben, daß der weiße Überzug der Terrakottafiguren wie bei Vasen aus weißem Ton besteht und vor dem Brand aufgetragen wurde (R.A. Higgins, *Catalogue of the Terracottas in the Depart. of Greek and Roman Antiquities*, Brit. Mus. Bd. 1 [1954] Addendum „Note on white slip“ von M. Bimson). Dagegen scheinen die Mattfarben bei den Terrakotten alle erst nach dem Brand aufgetragen worden zu sein, s. Higgins, a.O. 7; ders. *Greek Terracottas* (1967) 4 f.

⁹ H.G.G. Payne, BSA 29, 1927/28, 280 ff. Taf. XI ff.; M. Hartley, BSA 31, 1930/31, 98 ff. Taf. XX–XXI; J.K. Brock, *Fortetsa* (1957) 150 ff. 188 f. Taf. 117 ff. (farb.); J. Boardman, *The Cretan Collection in Oxford* (1961) 96. 98. 144 Taf. XXXII–XXXIII.

¹⁰ Vereinzelt kommen auch Bienen und Fische vor, ferner auf einem Fragment in Oxford eine Sphinx (Boardman, a.O. 98 Nr. 441 Taf. XXXII) und auf einem frühen Gefäß eine Szene mit nicht sicher gedeutetem mythologischem Inhalt (s. Payne, a.O. 286 ff. Taf. XI, 10–11; G.W. Elderkin, *AJA* 41, 1937, 434 f. Abb. 14; K. Schefold, *Frühgriechische Sagenbilder* [1964] 23 f. Abb. 1; Walter, *Götter Abb.* 36. *Hera/Zeus oder Paris/Helena?*

¹¹ Zum Gelb: Payne, a.O. 281; Boardman, a.O. 98 Nr. 445.

¹² Zur Datierung: Payne, a.O. 283; Brock, a.O. 213 ff.; N. Platon, *Gnomon* 34, 1962, 506.

¹³ Payne, a.O. 281 f.; Cook, *Greek Pottery* 144.

¹⁴ Platon, a.O. 506; K. Kübler, *Kerameikos VI,2* (1970) 148; zum Problem der Polychromie auch: D. Levi, *Hesperia* 14, 1945, 6 f.; Brock, a.O. 189.

¹⁵ D. Burr, *Hesperia* 2, 1933, 604 ff. (Votivtafeln) 609 ff. (Votivschilde) 614 ff. (Terrakottafiguren) jeweils mit Abb. 628 f. (allgemein); R.S. Young, *Hesperia Suppl. II* (1939) 121 f. Abb. 87, B 49.

Die Idee, Terrakotta mit einem weißen Überzug zu versehen, um darauf Farben besser zur Wirkung zu bringen, mag von bemalten Holzstatuetten oder -täfelchen entlehnt sein. Dies muß allerdings vorläufig Hypothese bleiben, da bis jetzt Holzarbeiten mit erhaltener Bemalung aus dem 7. Jahrh. fehlen. Die weißgrundigen Holztäfelchen aus Pitsa stammen erst aus der 2. Hälfte des 6. Jahrh.; s. hierzu J. Boardman, BSA 49, 1954, 188 ff.

¹⁶ Athen, Nat. Mus. 19156 u. 19157; S. Karoussou, *Aggeia tou Anagyrountos* (1963) 42 f. Abb. 34 f. Im Athener Nationalmuseum sind noch weitere m.W. unpublizierte Gefäße aus Vari mit weißgrundiger Mattfarbenbemalung ausgestellt.

¹⁷ Eleusis: P. Wolters, *JdI* 14, 1899, 120; F. Noack, *Eleusis* (1927) 12 Abb. 4; K. Kourouniotis, *Eleusis* (1936) 118 f. Abb. 64.

Menidi: Wolters, a.O. 118 ff.; W. Helbig, *ÖJh* 12, 1909, 45 ff. mit Abb.

Böotien: Wolters, a.O. 119; Helbig, a.O. 47 Abb. 35.

Zusammenstellung aller Votivtafeln des 7. Jahrh.: J. Boardman, BSA 49, 1954, 195 ff.

¹⁸ K. Kübler, *Altattische Malerei* (1950) 18 f. Abb. 13 im Text u. Abb. 53 ff.; ders. *Kerameikos VI,2* (1970) 147 ff. 309 ff. im Textband; 453 ff. 486 ff. 492 f. Taf. 32 ff. 75. 80 im Katalogband.

¹⁹ Kübler, *Kerameikos* 148 u. Anm. 14.

Von der Großen Malerei geben uns die bemalten Terrakottaplatten der Tempel von Thermos und Kalydon in Ätolien einen Eindruck: L. Vlad Borrelli, *EAA VII* (1966) 825 ff. s.v. Thermos; Robertson, *GP* 50, E. Dyggve, *Das Laphrion* (1948) 149 ff. 202 ff. mit Abb. u. Taf. 18 ff.; R. Hampe/E. Simon, *Tausend Jahre Frühgriechische Kunst* (1980) 66 ff. Abb. 105 ff.

²⁰ So auch J. Boardman, *The Cretan Collection in Oxford* (1961) 156; dagegen: D. Burr, *Hesperia* 2, 1933, 606. 628; T.J. Dunbabin, *Gnomon* 24, 1952, 195; Kübler, a.O. 148. 309.

Auch mit der polychromen Gattung der protokorinthischen Vasenmalerei lassen sich keine Gemeinsamkeiten feststellen. Das berühmteste Beispiel, die Chigikanne, zeigt die technischen und stilistischen Unterschiede: heller Grund, aber kein weißer Überzug, mehr Verwendung von Glanzton bei der Bemalung, geritzte Konturen, Miniaturstil; Vorbild könnte ein Elfenbeinrelief gewesen sein, hierzu Simon, *Vasen* zu Taf. 25 f. und VII und Hampe/Simon, a.O. 65 Abb. 102.

Ein in seiner Bemalung singuläres Gefäß wurde 1977 in Fragmenten im Heraion von Samos gefunden und von A. Furtwängler in *AM* 95, 1980, 188 ff. 218 Taf. 54 f. Beil. I publiziert. Die Figuren sind in Umriß ohne Ritzung auf den grauweißen Überzug gesetzt. Glanzton in unterschiedlicher Verdünnung und Rot in verschiedenen Nuancen bzw. Mischungen sind verwendet. Hier waren ohne Zweifel polychrome Wirkungen beabsichtigt, die wie bei den Kerameikosgefäßen an einen Zusammenhang mit Großer Malerei denken lassen.

²¹ J. Boardman, BSA 49, 1954, 183 ff. bes. 193; ders. BSA 50, 1955, 51.

²² P.N. Ure, *Sixth and Fifth Century Pottery*

from Rhitsona (1927) 15 ff. 19 Taf. 5 f.; Athen, Nat. Mus. 19764, farb. Abb. bei Philippaki, Vas. Nat. Mus. Taf. 20.

Die Verzierung besteht aus geometrischen Ornamenten, Palmetten oder Vögeln. Es gibt jedoch auch einige interessante Kantharoi und Teller mit figürlicher Darstellung, die von der Experimentierfreudigkeit böotischer Vasenhersteller zeugen: R.M. Burrows/P.N. Ure, JHS 29, 1909, 334 ff. Taf. 26 (der weiße Überzug sitzt auf schwarzem Glanzton; Bemalung mit roter und gelber Mattfarbe). Wohl schon ins 5. Jahrh. gehören die polychromen Teller, Würzburg L 643 und 644, Langlotz, Vasen Würzburg 123 Taf. 218 (heute weitgehend zerstört, der weiße Grund war schwarz abgedeckt, die Malerei darauf weiß, rot, gelb und schwarz).

Speziell zur Chronologie der böot. Vogelschalen: B. Schmaltz, MWPr 1977/78, 21 ff.

²³ Ausnahmen: einige Lekythen des Edinburghmalers, s. Haspels, ABL 88 f. 217 Nr. 18. 27. 28. u. 32 Taf. 28 u. 29,3 (allgemein zum Maler: ABV 476 ff.; Par 217 ff.; Kurtz, AWL 13 ff. u. passim, Taf. 7,1–2; Mertens, AWG 197 Taf. XXXV,2); einige Weihetäfelchen des Paseas, s.u. Anm. 68; die Hydria Paris, Petit Palais 310, s. S. 8.

²⁴ Die Verwendung weißer Deckfarbe ging in Athen auf eine besonders lange und starke Tradition zurück. Sie mag einer der Gründe dafür gewesen sein, daß weiße Grundierung kaum angewandt wurde. Früher als in den meisten außerattischen Werkstätten wurde sie zur Wiedergabe menschlicher Körper benutzt, dabei anfangs unterschiedslos für Männer und Frauen (sog. Schwarzweiß-Stil: 1. Hälfte 7. Jahrh., s. hierzu J.M. Cook, BSA 35, 1934/35, 187 ff.). In der 2. Hälfte des 7. Jahrh. unter korinthischem Einfluß zeitweilig etwas durch Rot verdrängt, aber nie ganz aufgegeben, wird Weiß im 6. Jahrhundert für die Frauenhaut obligatorisch.

²⁵ s. Einleitung Anm. 2.

²⁶ J.V. Noble, The Techniques of Painted Attic Pottery (1965) 66; Boardman, ABFH 178 (mit Lit.); Kurtz, AWL 116 ff.; C.H.E. Haspels, Muse 3, 1969, 24 ff.; M. Ohly-Dumm, MjB XXX, 1979, 208 ff.; H. Juranek, ActaPrHistA 9/10, 1978/1979, 107 ff.

²⁷ A. Winter, „Beabsichtigtes Rot“, AM 83, 1968, 315 ff.; ders. Die antike Glanztonkeramik (1978) 44 ff.; B. Cohen, „Observations on Coral-Red“, Marsyas 15, 1970/71, 1 ff.

²⁸ Hierzu a. Mertens, AWG 219; Cohen, a.O. 6.

²⁹ H.B. Walters, History of Ancient Pottery I (1905) 455; Pfuhl, MuZ I 281.

³⁰ G. Löschcke, AZ 1881, 35. 38; Kurtz, AWL 11. Daß man später weißgrundige Bemalung gerne für Gefäße gewählt hat, die auch aus Marmor oder Alabaster (z.B. Pyxiden und Alabastra) hergestellt wurden, beweist nicht, daß dies der Anlaß war.

³¹ Katalog der weißgrundig-schwarzfigurig bemalten Gefäße nach Formen geordnet in der Arbeit von Mertens (AWG 48 ff.). Das Bild trägt jedoch etwas, da der Katalog auch die Gefäße enthält, die nur ein weißes Schmuckband haben.

³² Löschcke, a.O. 35; Walters, a.O. 385; Pfuhl, MuZ I 281; M.H. Swindler, Ancient Painting (1929) 130. 181; Rumpf, MuZ 59.

³³ ABV 230, 1–2 (oben); Mertens, AWG 31 Nr. 1 u. 2 Taf. 1,2. Der Fuß von F 117 ist sicher nicht zugehörig, möglicherweise auch der Fuß von F 116 nicht (s. hierzu a. Mertens, AWG 45 Anm. 22).

³⁴ z.B. CVA New York, Metr. Mus. (2) Taf. 21. 25. 28. 29; Boardman, ABFH Abb. 126. 177. 178; Simon, Vasen Taf. 69 f.

³⁵ Vgl. etwa die Chlamys des Apollon auf Berlin F 2159; Simon, Vasen Taf. 82 oder der rechten Amazone auf Louvre F 203, Ch/M/V, Grèce archaïque Abb. 343, s.a.u. Anm. 41.

³⁶ Hierzu Jacobsthal, Ornamente 56 Taf. 42 b.

³⁷ D. v. Bothmer, BMetrMus, Feb. 1966, 207; Mertens, Cups 191 f.; dies. AWG 33 ff.

³⁸ ARV 1617 (3,2 bis); Par 320; v. Bothmer, a.O. 201 ff. mit Abb.; ders. Greek Vase Painting: An Introduction (o. Jahresangabe) Nr. 11 mit Abb.; Boardman, ARFH Abb. 6; Mertens, AWG 33 f. Nr. 1 Taf. II,1–2; B. Cohen, Attic Bilingual Vases and their Painters (1978) 106 ff. Taf. XXI ff.

³⁹ Athen, Nat. Mus. Akr. 611, ABV 82,1 (unten); Par 30; Boardman, ABFH Abb. 49; Simon, Vasen Taf. 64, Mertens, AWG 27 ff. Taf. I,1; Schefold, Götter- und Heldensagen Abb. 269; farb. Abb. in Philippaki, Vas. Nat. Mus. Taf. 25; ferner Teller mit weißem Schmuckband: Athen, Nat. Mus. Akr. 457, Langlotz, Akropolisvasen I Taf. 25; Callipolitis-Feytmans, Plats 300 A 1,9. Athen, Agora P 26751, Callipolitis-Feytmans, Plats 312, 20.

⁴⁰ s. S. 9; ferner u. Anm. 66 (Teller). Weitere sf. Gefäße mit wgr. Schmuckband oder Schmuckzone: Schalen: München, Antikenslg. 2081 u. Karlsruhe, Bad. Landesm. B 168 (Mertens, AWG 156 Nr. 11 u. 16). Alabastron: Athen, Nat. Mus. 512 (Haspels, ABL 263 Nr. 17: Emporionmaler). Lekythen: Athen, Nat. Mus. 548 u. 1061 (Par 292: Beldammaler). 1135 mit weißer Schulter u. 1142 (Collignon/Couve 299 Nr. 942 u. 281 Nr. 866). 12821 (Haspels, ABL 198 Nr. 6: Kaktusmaler). Epinetra: Athen, Nat. Mus. 2183. 2184. 2185 (Collignon/Couve 269 ff. Nr. 841. 842. 844;

Haspels, ABL Taf. 34,1) mit weißem Ornamentfeld am vorderen Ende bzw. weißen Ornamentbändern an den Seiten. New York, Metr. Mus. 10.210.13 mit weißem Schmuckband. Zu rf. bemalten Gefäßen mit weißen Schmuckbändern: s. Kap. Schalen Anm. 19; ferner Mertens, AWG 130 Nr. 22 (Alabastron) 138 Nr. 21 (Pyxis). 143 Nr. 5–6 (Skyphoi). Ferner rf. bemalte Lekythen der Nebenform: z.B. des Aischinesmalers (Athen, Nat. Mus. 1276. 1277. 1278. 1501) und des Karlsruher Malers (Athen, Nat. Mus. 1503. 1751). Siehe a. die rf. Lekythos Genf, Mus. d'art et d'histoire 21132, Genava XXV, 1977, 205 ff. mit Abb.

⁴¹ ARV 4, 13; Ch/M/V, Grèce archaïque Abb. 343; Boardman, ARFH 17 Abb. 4; Mertens, AWG 33 Nr. 2, 34 f. Taf. II,3–4; Schefold, Götter- und Heldensagen 108 f. Abb. 135 f.

⁴² J. Boardman, BSA 50, 1955, 51 ff.

⁴³ Bei dem Psykter München L 54 (ehem. Slg. v. Schoen) handelt es sich nur um ein Miniaturgefäß, s. S. Drougou, Der attische Psykter (1975) 19, B 5. 57 f. Taf. 28,2; Mertens, AWG 103 Nr. 1.

⁴⁴ M.M. Eisman, Attic Kyathos Painters (1971) 132 f.; Mertens, AWG 82 ff. Nr. 1–32; VI–VII Taf. XII,1–2.

⁴⁵ M.M. Eisman, AJA 74, 1970, 193; ders. Attic Kyathos Painters (1971) bes. 8 ff. u. 46 ff.; ders. Archaeology 28 Nr. 2, 1975, 76 ff.; Mertens, AWG 85.

Zu den nikosthenischen Bandhenkelamphoren und ihrer Abhängigkeit von etruskischen Vorbildern: Cook, Greek Pottery 223; M. Verzár, AntK 16, 1973, 45 ff. bes. 51 f.; s.a. M.M. Eisman, The J. Paul Getty Museum Journal I, 1974, 43 ff. bes. 52 ff.

⁴⁶ Allgemein zur Klasse von Cab. Méd. 218: ABV 319 f.; Par 139 f.; zu den wgr. Exemplaren: Mertens, AWG 56 Nr. 3–6, 58 f. IV Taf. VII,2.

⁴⁷ So G. Löschcke, AZ 1881, 38; Pfuhl, MuZ I 281; Boardman, ABFH 64. Die aus dem Osten kommende Metallform wurde in außerattischen Werkstätten schon im 7. und frühen 6. Jahrhundert in Ton nachgeahmt, in Athen jedoch erst gegen Ende des 6. Jahrhunderts. Allgemein zur Phiale: H. Luschey, Die Phiale (1939); dort auch S. 151 zu den Phialen des Nikosthenes; s.a. ABV 234,1–3; C. Cardon, The J. Paul Getty Museum Journal 6/7, 1978/79, 131 ff.

⁴⁸ Löschcke, a.O. Taf. 5; H.B. Walters, Cat. Vas. Brit. Mus II (1893) 298, B 678; D.A. Jackson, East Greek Influence on Attic Vases (1976) 43 f. Abb. 21; Mertens, AWG 103 Nr. 4, 104 Taf. XV,3.

⁴⁹ In drei konzentrischen Kreisen um den Omphalos sind von innen nach außen ein Spiralorna-

ment, eine Hasenjagd und ein Tierfries gruppiert; vgl. hierzu die beiden Schalen des Nikosthenes in Berlin (F 1805 u. 1806; ABV 223, 65 u. 66; Par 104; Boardman, ABFH Abb. 151; Jackson, a.O. 42. 59 f. Abb. 26).

Zum Vergleich der Phiale mit Werken aus der Werkstatt des Nikosthenes: Löschcke, a.O. 34. 38 (Zuweisung an Nikosthenes); CB I 55 (Zeit des Nikosthenes); Mertens, AWG 104.

⁵⁰ ABV 208,2; Par 98; Mertens, AWG 155 Nr. 1, 157 f.

⁵¹ CVA Karlsruhe, Bad. Landesm. (1) Taf. 10,6 u. 11,2–3 (308 f.); Mertens, AWG 156 Nr. 12, 160.

⁵² Bloesch, FAS 23 f. Nr. 6.

⁵³ ABV 236,7; Par 102, 109; Philippart, Coupes 8 ff. Nr. 1 Abb. 1 f.; Mertens, Cups 94 Abb. 6 f.; dies., AWG 155 Nr. 3, 158 Taf. XXIV, 1–2.

⁵⁴ Zum Verhältnis Pamphaios-Nikosthenes: Bloesch, FAS 15. 62 f. 68; Beazley in ABV 235 u. ARV 124 („the younger partner of Nikosthenes“); Boardman, ABFH 64. 111; ders. ARFH 56 ff. („the Nikosthenes-Pamphaios workshop“). Dagegen vertrat Ernst Pfuhl, MuZ I 285, meines Erachtens nicht ganz zu Unrecht, die Ansicht, daß die enge Verwandtschaft der Formen beider Töpfer nicht unbedingt auf einer Werkstattgemeinschaft beruhen müsse. Der Einfluß des wohl älteren Nikosthenes ist zwar unbestreitbar, aber es könnte sich bei Pamphaios auch um einen Konkurrenten im Kampf um die etruskischen Absatzmärkte gehandelt haben, der seinen erfolgreichen Kollegen imitierte. Eine gemeinsame Signatur von Nikosthenes und Pamphaios wie im Falle von Anakles und Nikosthenes wurde bis jetzt nicht entdeckt (Boardman meint in ABFH 236, daß die Anakles/Nikosthenes-Signatur eine antike Fälschung sein könnte).

⁵⁵ ABV 425. 434,1–5; Par 187; G. Löschcke, AZ 1881, 36; Pfuhl, MuZ I 283; Hoppin, BF 295 Nr. 94–95; E. Strong, Catalogue of the Greek and Roman Antiques in the Possession of Lord Melchett (1928) 43 f. Nr. 44 Abb. 21 f. Taf. 40; Jacobsthal, Ornamente 53 Taf. 29; Mertens, AWG 64 Nr. 11–16, 67 f. Taf. IX,1–2; Schefold, Götter- und Heldensagen Abb. 263.

⁵⁶ ABV 425. 435. 440; Par 191; Löschcke, a.O. 36; Hoppin, BF 297 Nr. 99; Jacobsthal, Ornamente 53 ff. Taf. 30 a; Kurtz, AWL 12 Anm. 15; Mertens, AWG 63 Nr. 3–7, 64 Nr. 17–20, 66 ff. V. Taf. IX,3.

Die Oinochoen der Klasse und Gruppe London B 632 besitzen nur ein weißgrundig ornamentales verziertes Schulterband, der übrige Körper ist

schwarz. Trotz der plastischen Schlangen und einzelner auf nikosthenischen Gefäßen wiederkehrender Ornamentmotive sind sie mit den übrigen der genannten Oinochoen nur schwer zu vergleichen.

Die weißgrundig bemalten Schalen Berlin F 2060 (ABV 435,1) und Athen AP 412 u. 418 (ABV 435,2) wurden von Beazley aufgrund stilistischer Ähnlichkeiten mit der „Kevorkian Oinochoe“ verglichen; s.a. Mertens, AWG 155 Nr. 4–5, 158 f.

⁵⁷ ABV 668,1; Par 317; CVA Paris, Petit Palais Taf. 11; E. Diehl, *Die Hydria* (1964) 58, T 222 Taf. 37; Mertens, AWG 49 Nr. 10, 50 f.

⁵⁸ Alabastra: Leningrad 381, ABV 293, 12; Par 127; Mertens, AWG 35 Nr. 2 Taf. III, 2.

München 2294, ABV 293,13; Mertens, AWG 35 Nr. 3.

London 1900. 6–11.1, ABV 294,25; ARV 8,13; Par 321; Kurtz, AWL Taf. 1,3; Mertens, AWG 35 Nr. 4 Taf. III,3.

Lekythen: Paris, Jameson, ABV 293,11; Kurtz, AWL 9; Mertens, AWG 35 Nr. 1, 37 Taf. III,1.

Agora P 5002 Frr. (nicht sicher zugewiesen), ABV 295,2; Kurtz, AWL 10 Taf. 1,2; Mertens, AWG 36 Nr. 7.

⁵⁹ Zum Maler allg.: ABV 292 ff.; ARV 6 ff.; Par 127 f. 321; Kurtz, AWL 9 ff.; Mertens, AWG 35 ff.; dies. *AntK* 22, 1979, 22 ff.

⁶⁰ Die von Gisela Richter vertretene These, daß Psiax und Menonmaler identisch sind (AJA 38, 1934, 547 ff.), wurde von Beazley übernommen und hat sich seither allgemein durchgesetzt. Doch wurden die seinerzeit von Walter H. Groß (Würzburger Festgabe für Heinrich Bulle [1938] 47 ff.) vorgebrachten Gegenargumente von Gisela Richter in ihrem Antwortartikel (AJA 43, 1939, 645 f.) nicht oder nur unvollständig widerlegt, zum Teil infolge mangelhaft vorliegenden Bildmaterials. Größere Klarheit wird hier wohl die Arbeit von Donna Kurtz über Psiax bringen, die in der Kerameus-Reihe erscheinen soll. Trotz einiger Zweifel an der Identität der beiden Maler möchte ich mich vorläufig der allgemeinen Ansicht anschließen. Da alle weißgrundigen Gefäße vom früheren „Menonmaler“ sind, ist die Frage der Identität für diesen Bereich auch von geringer Bedeutung.

⁶¹ Würzburg L 436: ABV 294,16; Führer Würzburg 114 Taf. 32 (wgr.). Mailand, Mus. Poldi-Pezzoli 482: ABV 293,15. Siehe auch Mertens, AWG 36 Nr. 5, 37 f. Taf. III,4; M.M. Eisman, *Attic Kyathos Painters* (1971) 132 f. 138 ff. Nr. 21 u. 22.

⁶² s.o. Anm. 58; Six-Technik wurde in der Werkstatt des Nikosthenes angewandt und möglicherweise auch von ihm nach östlichen Vorbildern entwickelt; hierzu: Walter-Karydi, *Samos VI*, 1 70;

Boardman, *ABFH* 64. 178 f.; Kurtz, *AWL* 117. Nikosthenische Bandhenkelamphora mit Six-Technik: Paris, Louvre F 114, ABV 226; Boardman, *ABFH* Abb. 309.

⁶³ Ähnlich Donna Kurtz (*AWL* 11 f.), jedoch ohne Heranziehung der Kyathoi. Ihre Erklärung der Herkunft weißgrundiger Technik bei Psiax beruht auf unnötig vielen Hypothesen. Sie geht über den Antimenesmaler, den „Bruder“ des Psiax, der weißgrundige Technik aber nur in bescheidenem Umfang zur Verzierung von Hals, Mündung oder Fuß eines Gefäßes verwendete, dessen Beziehungen zum Euphiletosmaler, der die weißgrundige Technik in ähnlicher Weise anwandte und nachweislich in der Werkstatt des Pamphaios arbeitete und von Pamphaios über die „Partnerbeziehung“ zu Nikosthenes.

Joan R. Mertens (*AWG* 37 f. 217) sieht zwar die Beziehung zwischen Psiax und der Werkstatt des Nikosthenes, vermutet aber, daß er die weißgrundige Technik in der Werkstatt des Andokides kennengelernt hat, da nach ihr Andokides der Initiator der attisch weißgrundigen Vasenmalerei war.

⁶⁴ Zu den wgr.-sf. Alabastra: Mertens, *AWG* 95 ff. VII-VIII.

⁶⁵ Teller: Basel, *Antikenm.* 421, ABV 294, 21; Par 128; Callipolitis-Feytmans, *Plats* 377 Nr. 5 Taf. 73; K. Schefold, *Wort und Bild* (1975) 4 f. Taf. 4,2; Mertens, *AWG* 36 Nr. 6, 38 Taf. IV,1.

Mastos: ehem. Basel, *Kunsthandel*, jetzt Bloomington, *Indiana University Art Museum* 80.43, J.R. Mertens, *AntK* 22, 1979, 24 ff. Taf. 9,5–6; *Guide to the Collections, Indiana University Art Museum* (1980) Abb. S. 28.

⁶⁶ Callipolitis-Feytmans, *Plats* 320 Nr. 31; Liste der wgr.-sf. Teller nach Callipolitis-Feytmans bei Mertens, *AWG* VIII–X: davon Nr. 4. 6. 7. 10. 12–19. 26. 28–32 att. wgr., Nr. 5. 8 u. 33 dürften aus lokalen Werkstätten in Attika stammen; die übrigen Teller der Liste haben nur ein weißes Schmuckband.

⁶⁷ Athen, *Nat. Mus. Ak.* 2442, Langlotz, *Akropolisvasen I* Taf. 100; Callipolitis-Feytmans, *Plats* 377 Nr. 7, 227 f.; zu Paseas, früher Kerberosmaler: ABV 399 f.; ARV 163 f.; Par 160. 337; Boardman, *ABFH* 106; ders. *ARFH* 18.

⁶⁸ ABV 399,1–2 (oben u. unten). 400,3; ARV 164; Par 160; Mertens, *AWG* 105 Nr. 2–9, 106 ff. Taf. XV,4; dort auch allgemein zu wgr.-sf. Weihetäfelchen.

⁶⁹ Dies gilt mit Sicherheit auch für den unpublizierten Skyphos Athen, *Nat. Mus.* 639, der von Beazley unter die „Skyphoi of Hermogenian type“ in der „Group of Rhodes 11941“ eingereiht wurde (Par 88, 39; Mertens, *AWG* 89 Nr. 1. Spätschwarz-

figuriger Silhouettenstil ohne Ritzung und Farbauftrag) und wahrscheinlich auch für den mir unbekanntes Skyphos in Nauplia (Par 88, 40; Mertens, AWG 89 Nr. 2), der der gleichen Gruppe angehört.

⁷⁰ Skyphoi: Mertens, AWG 89 ff. VII.

Pyxiden: Mertens, AWG 100 ff. VIII (die meisten Pyxiden stammen vom Haimonmaler, haben einen schüsselförmigen schwarzen Körper und einen wgr.-sf. Deckel, s.a. Par 284).

Mastoide: Mertens, AWG 88 f. VII.

Miniaturgefäße: vor allem ein großer Teil der Skyphoi – Pistias Klasse N –, s. bei Skyphoi, ferner ein Psykter, s. Anm. 43; von den bei Mertens angeführten Kalathoi (AWG 102 f.) sind die ersten drei nicht als Kalathoi zu bezeichnen. Es handelt sich um Kelchgefäße auf hohem Fuß, wie sie in größerer Zahl auf der Agora gefunden wurden (Sparkes/Talcott, Athenian Agora XII 141 f. Taf. 35 Nr. 991 ff. Wohl Behältnisse für Zutaten beim Gelage, s.a. Führer Würzburg 135). Kat. Nr. 2 u. 3 bei Mertens befinden sich jetzt in Malibu (The J. Paul Getty Museum 77AE 60 A u. B).

Kalpiden: Mertens, AWG 54 ff. IV.

Halsamphoren: „Light-make“-Klasse, Mertens, AWG 57 f. Nr. 10–20, 61 f. IV–V; die übrigen Halsamphoren, sofern sie nicht zu den Sonderformen der nikosthenischen Bandhenkelamphora gehören (s.o. Anm. 46), sind etwas über 20 cm groß und zwischen 520 und 500 zu datieren (Mertens, AWG 58 Nr. 21–26, 62).

Oinochoen und Olpen der Lekythenmaler: Mertens, AWG 71 ff. V–VI.

⁷¹ Par 309; Mertens, AWG 89 Nr. 3 Taf. XIII,2; von Joan R. Mertens (AWG 91) mit einer Schale des Amasimalers in Oxford (Ashmolean Mus. 1939. 118) verglichen, s.a. E. Walter-Karydi, AM 77, 1962, 105 Anm. 1 Beil. 29, 2–3 und jüngst J.R. Mertens, AntK 22, 1979, 28.

⁷² Jacobsthal, Ornamente 53 f. 167. Taf. 32.

⁷³ ABV 440, 2 (Mitte); Par 191; Mertens, AWG 65 Nr. 20.

⁷⁴ ABL 105; Mertens, AWG 87 f. Taf. XII,3; A. Greifenhagen, „Mastoi“ in Festschrift für Frank Brommer (1977) 137 Nr. 11.

⁷⁵ Karlsruhe, Bad. Landesmus. B 32: ABL 228, 57; CVA (1) Taf. 9; Mertens, AWG 80 Nr. 1, 81 Taf. XI,1.

Der von Mertens abgebildete Kolonnettenkrater des Theseusmalers (AWG 81 f. Nr. 2 Taf. XI,2) ist nach ihr ein Jahrzehnt später als der Krater des Sapphomalers zu datieren. Die Abbildung des wohl jetzt in Privatbesitz befindlichen Stücks ist zu schlecht, als daß eine eigene Datierung danach möglich wäre.

Bei dem von Mertens (AWG VI) erwähnten weißgrundig bemalten Kolonnettenkraterfragment aus Tarquinia im Akad. Kunstmuseum in Bonn (Inv. 62 f) dürfte es sich um das Randfragment eines Volutenkraters handeln (Mäander am Mündungsrand, Zweiteilung der Halszone mittels Profilleiste, in der oberen Hälfte Symposionszene; Dat.: um 500).

⁷⁶ Die weißgrundigen Halsamphoren, Hydrien und Kratere sind von unterdurchschnittlicher Größe, z.B.: Halsamphoren der Klasse von Cab. Méd. 218 zwischen 20 und 30 cm, der „Light-make“-Klasse zwischen 10 und 20 cm; Hydria, Paris, Petit Palais 310 (s.o. Anm. 57): 24 cm; Krater des Sapphomalers (s.o. Anm. 75): 34 cm.

⁷⁷ Durchschnittliche Größe der Bandhenkelamphoren: um 30 cm. Größe des Volutenkraters (ABV 229 Mitte): 37,5 cm, des Psykters (S. Drougou, Der attische Psykter [1975] 13, A 7): 39,4 cm. Sonst hauptsächlich Schalen und kleinere Gefäße.

⁷⁸ Zu den Gefäßen des Antimenesmalers: Mertens, AWG 40 ff. Taf. IV,2 u. 3; ferner Hydrien mit wgr. Schmuckband: Mertens, AWG 48 f. Nr. 1–8. 13. 15–17 Taf. V,1–2. VI,2–3; Halsamphoren: Mertens, AWG 56 Nr. 1–2 („Eye-Siren Group“). 58 Nr. 24 und IV; Bauchamphora des Andokides: s.o. Anm. 38; rf. Kolonnettenkrater New York, Metr. Mus. 91.1.462 mit wgr.-sf. Halszone: ARV 234,1; Mertens, AWG 122 Nr. 3 Taf. XVI,3; sf. Kolonnettenkrater Athen, Nat. Mus. 1081 mit wgr. Ornamentband an der Mündungsaußenseite: Mertens, AWG VI.

⁷⁹ Mertens, AWG 49 Nr. 9 u. 14 Taf. V,3–4.

⁸⁰ ABV 253 f. 715; ARV 1 ff.; Par 113; s. a. H. Bloesch, JHS 71, 1951, 29 ff.

⁸¹ Zur Pelike: D. v. Bothmer, JHS 71, 1951, 40 ff. bes. 42; R.-M. Becker, Formen Attischer Peliken von der Pionier-Gruppe bis zum Beginn der Frühklassik (1977), dort S. 1 u. 98 zur Entstehung der Pelikenform in den Töpferwerkstätten der „Pioneers“.

Zum Stamnos: B. Philippaki, The Attic Stamnos (1967). Der dort publizierte „Hirsch Stamnos“ (1 f. Taf. 1), kurz vor der Mitte des 6. Jahrhunderts datiert, ist ein Einzelstück; die Masse der rotfigurig und schwarzfigurig bemalten Stamnoi setzt erst Ende des 6. Jahrhunderts ein.

⁸² Ausnahmen: die Bauchamphora des Andokidesmalers, New York 63.11.6 (s. S. 6 und Anm. 38) mit weißem Schmuckband, ferner einige weißgrundig mit Umrißzeichnung verzierte Kelchkratere, die aber mit einer Ausnahme nicht mehr in die Spätarchaik gehören; s. S. 34 ff.

⁸³ Vor allem die weißgrundigen Oinochoen und

Halsamphoren lassen an späte Gefäße der Fikelluragattung denken. Zur Fikelluragattung: Cook, *Greek Pottery* 132 ff.; ders. *BSA* 34, 1933/34, 1 ff. Taf. 1 ff.; Abbildungen siehe auch bei Walter-Karydi, *Samos VI*, 1 Taf. 69 ff.

Zum ionischen Einfluß in der attischen Töpferkunst der 2. Hälfte des 6. Jahrhunderts allgemein und bei Gefäßen aus der Werkstatt des Nikosthenes im besonderen: D.A. Jackson, *East Greek Influence on Attic Vases* (1976), dort 38 ff. 52. 57 ff. 70. 76 ff. 83 f. zu den zahlreichen „Ionismen“ bei nikosthenischen Gefäßen: z.B. Form der Henkelornamente, aus der Fikelluragattung entlehnte Spiralmotive, Komposition von Schaleninnenbildern, konzentrische Kreisverzierungen, ionischer „Bauernstil“ (bes. die Schalen in Berlin, s.o. Anm. 49), Delphinreihe auf der Mündungsobenseite einiger Bandhenkelamphoren, Übernahme der Phialenform aus dem Osten (s.o. Anm. 47); zum ionischen Einfluß ferner: Walter-Karydi, *Samos VI*, 1 29. 31 (Gegen die hier geäußerte Ansicht, die nikosthenische Bandhenkelamphora sei nach samischen Vorbildern geschaffen, s.o. Anm. 45). 70 (Six-Technik in der Werkstatt des Nikosthenes angeregt von chiot. Keramik).

Dies alles spricht mehr für eine Übernahme des weißen Grundes aus der ionischen als aus der lakonischen Keramik. Die lakonischen Schalen unterscheiden sich auch von den attischen Schalen mit wgr.-sf. Bemalung im Dekorationssystem, denn bei ersteren ist stets das Innenbild als Träger der Hauptdekoration weißgrundig, bei den attischen Beispielen dagegen bis auf wenige Ausnahmen nur die Außenseite. Zu den attischen Schalen: Mertens, *Cups* 93 ff.; dies. *AWG* 155 ff. (zu den Ausnahmen: s.u. Anm. 85). Ferner verliert der weiße Überzug in der lakonischen Keramik gerade in der 2. Hälfte des 6. Jahrhunderts an Bedeutung und verschwindet, hierzu: Cook, *Greek Pottery* 98; C.M. Stibbe, *Lakonische Vasenmaler des 6. Jahrh. v.Chr.* (1972) 150.

⁸⁴ Zu Beginn der weißgrundigen Vasenmalerei in attischen Werkstätten mag vielleicht der für den Überzug zur Verfügung stehende Vorrat an weißem Ton beschränkt gewesen sein, aber die Masse

weißgrundiger Gefäße von oft sehr minderer Qualität in den späteren Jahren und die Tatsache, daß ein Überzug aus weißem Ton in der Terrakotta-Produktion als Unterlage für den polychromen Farbauftrag diene, sprechen dagegen, daß weißer Ton schwer zu bekommen oder besonders kostspielig war und etwa nur deshalb für kleinere Gefäße verwendet worden wäre.

⁸⁵ Vgl. dagegen die Verzierungsweise der polychromen kretischen und protoattischen Gefäße (s.S. 3 f.) und der lakonischen Schalen (s.o. Anm. 83).

Ausnahmen in der wgr.-sf. bemalten Keramik:

Phiale: London B 678 (s.o. Anm. 48).

Schalen: Louvre F 133 und New York, J. Mitchell (s.S. 7 Anm. 50 und 53), ferner Athen, Akr. 1742 (ABV 674; Mertens, *AWG* 156 Nr. 6).

Hydria: Louvre CA 4716, weißgrundig verzierte Mündungsinnenseite (K.B. Duplan, *RA* 1972, 127 ff. mit Abb.; Mertens, *AWG* 49 Nr. 13 Taf. VI,2–3).

Amphoren: Klasse von Cab. Méd. 218 (s.S. 7 u. Anm. 46), z.B. Wien 3607, ABV 319,10; Par 140; Mertens, *AWG* 56 Nr. 5 Taf. VII,2: Henkel- und Mündungsobenseite sind weißgrundig und ornamental verziert.

Teller: – gleich ob tongrundig oder weißgrundig – wurden stets auf der Oberseite verziert und waren nur Opfergaben und keine Gebrauchsgegenstände, s.S. 150 u. Callipolitis-Feytmans, *Plats* 17 ff.

⁸⁶ s. S. 7 f.

⁸⁷ s. S. 8.

⁸⁸ So bei allen Kalpiden, Pyxiden und Mastoiden (s.o. Anm. 70), ferner bei den Oinochoen der Klasse und Gruppe von London B 632 (s.o. Anm. 56) u. den Oinochoen: Mertens, *AWG* 71 ff. Nr. 26. 28. 30–31. 34 (Gelamaler). 42 (Sèvres Klasse). 46–47. 49 (R.S. Klasse). 50–59 (Klasse IV). 62 (Klasse von Kopenhagen 68). 65 (Seattle Gruppe). 74. 76–77 (Die Angabe von Mertens: weißgrundiger Körper bei einigen dieser Oinochoen ist falsch), bei den Skyphoi: Mertens, *AWG* 89 f. Nr. 1 u. 2. 9–12. 14. 16–22, bei der Hydria: Mertens, *AWG* 49 Nr. 12.

ANMERKUNGEN ZU KAPITEL 2

¹ S. 114, Ia.

² S. 115 f., Ic.

³ S. 51 ff. Nr. 1. 3. 15. 17–18. 20. 23. 25. S. 151 Nr. 3 u. 4. S. 99 Nr. 1–3.

⁴ S. 34 Nr. 1. Siehe ferner Athen, *Nat. Mus. Akr.* 543 (Langlotz, *Akropolisvasen II* 48 Nr. 543 Taf. 41; Mertens, *AWG* 143 Nr. 7): wgr. Fragment eines offenen Gefäßes der Leagroszeit.

- ⁵ S. 6.
- ⁶ Zu Oltos: ARV 53 ff.; Par 326 ff.; A. Bruhn, Oltos (1943); Boardman, ARFH 56 f.
- ⁷ Zu Epiktetos: ARV 70 ff.; Par 328 f.; Boardman, ARFH 57 ff.
- ⁸ S. 7.
- ⁹ S. 8.
- ¹⁰ ARV 28, 18; CVA Adria, Mus. Civ. (1) Taf. 2,7; Mertens, AWG 119 Nr. 1 Taf. XVI,1.
- ¹¹ ARV 1598,5 und 1598 unten („related to Euthymides“); Robertson, GP 94 f. mit Abb.; J. Boardman, JHS 76, 1956, 20 ff. Taf. II; ders. ARFH 36 Abb. 52 f.; Mertens, AWG 105 Nr. 10–11, 108 f.
- ¹² S. 8.
- ¹³ Zur Identität von Maler und Töpfer Euphronios: Beazley, PP 34 f.; M. Robertson, JHS 85, 1965, 100. Ein eindeutiger Beweis für die Richtigkeit dieser Annahme fehlt zwar, jedoch wird sie aufgrund der hohen Wahrscheinlichkeit durch die Vasenforschung kaum mehr in Zweifel gezogen. Deshalb wird auch in der vorliegenden Arbeit von dieser Identität ausgegangen. Siehe hierzu auch: Rumpf, MuZ 74; Robertson, GP 95; Buschor, Vasen 158; Boardman, ARFH 32; M. Ohly-Dumm, MüJb XXV, 1974, 22 Anm. 11; ferner Pfuhl, MuZ I 447 ff., der allerdings die Hypothese vertrat, daß Euphronios die von ihm als Töpfer signierten Schalen mit Ausnahme der von Onesimos signierten (Louvre G 105, ARV 324,60) auch selbst bemalt haben könnte, und der Anpassung an eine allgemein verlaufende Stilentwicklung sowie eine innerlich begründete persönliche Entwicklung des Meisters als Gründe für den erfolgten Stilwandel anführte. Dieser Hypothese sind die späteren Vasenforscher m.E. zu Recht nicht gefolgt.
- ¹⁴ S. 57 Nr. 23, 80.
- ¹⁵ Hierzu a. Boardman, ARFH 133: „the attribution to Euphronios could be correct, but is not sure“.
- ¹⁶ S. 56 Nr. 20, 79 f.
- ¹⁷ S. 52 ff. Nr. 6. 32. 45. 91; s.a. S. 17.
- ¹⁸ z.B. Boardman, ARFH Abb. 74 (Schale, Kopenhagen, Nat. Mus. 119). 81 (Pyxis, Paris, Petit Palais 382). 262 (Schale des Erzgießereimalers, Berlin-Charlottenb., Staatl. Mus. F 2294).
- ¹⁹ z.B. Boardman, ARFH Abb. 214,2–3 (Peithinos-Schale, Berlin-Charlottenb., Staatl. Mus. F 2279); CVA Baltimore, Robinson Coll. (2) Taf. 3,2 (Schale); hier Taf. 33 (Tasse, Palermo 2139, s.S. 99 Nr. 3).
- ²⁰ Beazley, Dev. 1: „and the strong colour of the background would have eaten up the thin line“.
- ²¹ S. 36 Nr. 9.
- ²² z.B. „Aigisthos-Vase“: Berlin A 32, CVA Berlin, Antiquarium (1) Taf. 18 ff.; Beazley, Dev. Taf. 3,1; Buschor, Vasen Abb. 46: Kopf des Orest in Umriß, sein Körper in schwarzer Silhouette, Aigisthos und Klytaimestra in Umriß mit weißer Deckfarbe.
Amphora des Polyphemmalers: Eleusis, Mus., Simon, Vasen Taf. IV u. 15; im Halsbild: Köpfe von Polyphem, Odysseus und Gefährten in Umriß und weiß ausgemalt, Körper des Polyphem und des Gefährten in Silhouette, Körper des Odysseus weiß aufgemalt; im Schulterbild: Löwenkopf und -mähe in Umriß; im Hauptbild: Gorgonen und Athena ganz in Umriß und weiß ausgemalt. Umriß mit Musterung ist hauptsächlich bei Gewändern von Frauen und bei Köpfen, Schnauzen, Mähnen und Flügeln von Tieren zu finden, z.B. Halshenkelamphora des Anatosmalers: Paris, Louvre CA 2985, Simon, Vasen Taf. III (Flügel der Sphingen, Peploi der Frauen in den Halsfriesen, Feigenkakteen); Hydria der Sammlung Vlastos: BSA 35, 1934/35 Taf. 46 c (Köpfe und Mähnen der Löwen); allgemein zur Protoattischen Keramik mit Abb.: J.M. Cook, BSA 35, 1934/35, 165 ff.; ders. EAA VI (1965) 495 ff. s.v. Protoattici, Vasi; K. Kübler, Altattische Malerei (1950).
- ²³ ABV 16,2 u. Par 9 (München, Antikenslg. 1360 u. Agora P 17393).
- ²⁴ Zusammenstellung von Beazley in JHS 52, 1932, 174 f. Abb. 3 f.; ferner: ABV 119,9 u. Par 48 (Lydos); M.A. Tiverios, O Lydos kai to ergo tou (1976) 68 ff. Taf. 60 ff. ABV 164,1–4 u. Par 68 (Hermogenes). ABV 168 (Phrynos). ABV 171, 1–14 u. Par 71 (Sakonides). ABV 202,1–2 (Gruppe von Berlin 1803). ABV 203,1–2 (Kallismaler). K. Schauenburg, AA 1974, 152 Anm. 21 u. 153 Abb. 5.
- ²⁵ Par 85,37 (ehem. Mannheim, Reiss-Mus. 129 u. Bonn, Akad. Kunstmus. 776) u. Par 85,39 (München, Antikenslg., Fr.).
- ²⁶ Lydos: Kanne, Berlin-Ost, Staatl. Museen 1732, ABV 110,37; Par 44; Tiverios, a.O. Taf. 57 ff.
- Amasismaler: Halsamphora, Paris, Cab. Méd. 222, ABV 152,25; Par 63; S. Karousou, The Amasis Painter (1956) Taf. 31 f.; Simon, Vasen Taf. 72, XXIII. Amphora, Berlin, Staatl. Mus. 3210, ABV 151,21; Par 63; Karousou, a.O. Taf. 25 ff. (Kriegsverlust).
- ²⁷ Amphora, Berlin 3210, s.o. Anm. 26. Amphora, Samos, Fr., ABV 151, 18; Par 63; Karousou, a.O. Taf. 30,3 (Kriegsverlust).
- ²⁸ Haspels, ABL 110.
- ²⁹ ARV 301,2–4. 303,1–3; Haspels, ABL 110 f. 235 Nr. 69–71 Taf. 39,1; Kurtz, AWL 98 f. Taf.

58,2 u. 59,1–2; Mertens, AWG 199 f. Taf. XXXVI, 3.

³⁰ s.o. Anm. 14.

³¹ ARV 301 ff.; Par 356 f.; Kurtz, AWL 91 ff. (ausführliche Behandlung); s.a. K. Schauenburg, Monumentum Chiloniense, Kieler Festschrift für E. Burck (1975) 546 ff.; dazu ders. in Kunst der Antike, Schätze aus norddeutschem Privatbesitz (1977) zu Nr. 265.

³² Nach Haspels (ABL 157 ff.) stammen die Lekythen von Athena- und Bowdoinmaler aus derselben Töpferwerkstatt. Haspels stellte auch als erste die Frage nach einer möglichen Identität der beiden Maler, ohne sie eindeutig beantworten zu können. Beazley hielt sie für wahrscheinlich, behielt die Maler aber getrennt (ABV 522; ARV 677 f. u. 689). Das Problem bleibt auch nach der jüngsten ausführlichen Behandlung durch Donna Kurtz (AWL 16. 105 ff.) ungelöst.

Ferner dazu: Mertens, AWG 202 f. Zu den „Semi-outline“-Lekythen der Werkstatt: ABV 523 unten; ARV 689 f. Nr. 1–13; Haspels, ABL 111. 153. 258 Nr. 104–106 bis (Athenamaler). 262 Nr. 1–3; Kurtz, AWL 105 ff. Taf. 14,2–5. 60,2.

³³ New York, Metr. Mus. 08.258.28, ARV 690,7 (oben); Kurtz, AWL Taf. 14,4; Mertens, AWG Taf. XXXVII,3.

³⁴ New York, Metr. Mus. 06.1070, ARV 301,3; Kurtz, AWL Taf. 59,2; Mertens, AWG Taf. XXXVI,3.

³⁵ Paris, Louvre MNB 909, ARV 301,4; Kurtz, AWL Taf. 58,2.

³⁶ s. hierzu Beazley in ARV 304.

³⁷ Besonders bei Gefäßen:

1. aus der Diosphos-Werkstatt: z.B. die Lekythen Louvre MNC 650 u. MNB 911, Kurtz, AWL Taf. 58,1 u. 59,4 oder die Tasse Würzburg, M.-v.-Wagner-Museum H 5356, s. S. 99 f. Nr. 4.

2. des Bowdoinmalers: z.B. die Lekythen Würzburg, M.-v.-Wagner-Mus. H 4978. Athen, Nat. Mus. 1792. Richmond (Virginia), Mus. of Fine Arts 56.27.4. Kurtz, AWL Taf. 16,1–2. 60,3.

3. des Syriskosmalers: s.S. 117, III (Alabastra). 135 Nr. 2 (Aryballos) Taf. 41,5–6 u. 44,3–4, ferner Lekythos Berlin-Ost, Staatl. Mus. F 2252, Kurtz, AWL Taf. 8,1.

4. des Malers von Kopenhagen 3830: z.B. Lekythos, Warschau, Nat. Mus. 142470, CVA Goluchów, Musée Czartoryski Taf. 42,5; zu den Alabastra s.S. 121, VI Taf. 42,4–5.

Neben Tieren und Kleidungsstücken wurden auch Möbel- und Architekturteile, kleinere Gegenstände und wie auf rotfigurig bemalten Gefäßen Schildzeichen und Gefäße schwarz wiedergegeben.

³⁸ ARV 304: „... but we do not use the term unless the flesh is black“.

³⁹ s.S. 118, IV.

⁴⁰ Zu Negerdarstellungen auf griechischen Vasen: G.H. Beardsley, The Negro in Greek and Roman Civilization (1929) 42 ff.; F.M. Snowden, Jr., Blacks in Antiquity (1970) 25 f.; W. Raeck, Zum Barbarenbild in der Kunst Athens im 6. u. 5. Jahrh. v.Chr. (1981) 188 ff.

Den interessanten Versuch, Neger auf einem ansonsten rotfigurig bemalten Gefäß mit schwarzer Hautfarbe wiederzugeben, zeigt eine Pelike in Boston: Mus. of Fine Arts 63.2663 (H. Hoffmann, BMusFA 61, 1963 Nr. 325, 108 f. mit Abb.; K. Schauenburg, AuA 13, 1967,3 Abb. 1 f.). Die Figuren wurden nicht ausgespart, sondern mit weißen Linien auf dem schwarzen Glanzton umrissen und Haare und Gewand weiß aufgemalt.

⁴¹ Zu Ausnahmen s. Kap. Alabastra Anm. 34.

⁴² So auf den Lekythen des Diosphosmalers, s.o. Anm. 29; rot sind z.B. die Palmettenherzen und das Schwert auf Boston 99.528 oder das Blut der Medusa auf New York 06.1070.

Auf der New Yorker Lekythos scheint der Maler die schwarz gemalten Figuren zunächst in Umriß gezeichnet und dann mit schwarzem Glanzton ausgemalt zu haben.

⁴³ Zur Diskussion um die Entstehung der Relieflinie und den jüngsten Versuchen dazu: G. Seiterle, AW 7 Heft 2, 1976, 3 ff.; A. Winter, Die antike Glanztonkeramik (1978) 53 ff. Weder Seiterle noch Winter ist es allerdings gelungen, eine Relieflinie zu erzeugen, die mit antiken Relieflinien ernstlich zu verwechseln wäre (vgl. die Abbildungen in den entsprechenden Publikationen).

⁴⁴ Die Datierung richtet sich hauptsächlich nach der zeitlichen Einordnung des Syriskosmalers (ARV 259 ff.; Par 351 f.), dessen Alabastra und dessen Kopfkantharos (Boston, Mus. of Fine Arts 98.928) in enger Beziehung zur Gruppe der Negeralabastra stehen, s. ARV 267 und hier S. 129 u. 166 Nr. 1.

⁴⁵ Eine Ausnahme stellt die Bemalung der weißgrundigen Schale in Gotha dar, s.S. 56 Nr. 20.

⁴⁶ Vor allem bei Darstellungen von Tierfellen und Metallgefäßen, aber auch Gewandstücken; z.B. Euphronios: Kraterfr. München, Antikenslg. 8935; Par 322,3 bis; Boardman, ARFH Abb. 25 (Schale). Schale München, Antikenslg. 2620, ARV 16, 17; Par 322; Simon, Vasen Taf. 107 ff. (Stiefel des Leagros, Löwenfell des Herakles); Smikros: Amphorenfr. München, Antikenslg. 8952, M. Ohly-Dumm, MüJb XXV, 1974, 14 ff. Abb. 8 (Himation); Kleophradesmaler: Spitzamphora München,

Antikenslg. 2344, ARV 182,6; Par 340; Simon, Vasen Taf. 120 ff. u. XXXIII–XXXIV (Tierfelle, Kantharos); Berliner Maler: Amphora Berlin-Charlottenb., Staatl. Mus. F 2160, ARV 196,1; Par 342; Simon, Vasen Taf. 137 (Reh).

⁴⁷ z.B. Oinochoe London D 13 (S. 45 Nr. 2). Schale Paris, Cab. Méd. 603 (S. 57 Nr. 25). Alabastra des M. v. Würzburg 557 und des Erzgießereimalers (S. 120, V u. 125, Xb).

⁴⁸ S. 99 Nr. 2.

⁴⁹ Hierzu Pfuhl, MuZ I 339 u. 340 unten.

⁵⁰ s.S. 10 u. Anm. 11.

⁵¹ London, Brit. Mus. D 58, ARV 1228,12; Kurtz, AWL Taf. 32,4; Simon, Vasen Taf. 204 u. wahrscheinlich auch Athen, Nat. Mus. 1942, ARV 1229,27 (Thanatosmaler). New York, Metr. Mus. 07.286.42, ARV 1001, 209 (Achilleusmaler). Ferner bei der Gruppe der „Huge Lekythoi“, dort mit Körperschattierung: ARV 1390,1–5; F. Brommer, MM 10, 1969, 155 ff. Taf. 18 ff. u. zwei Farbtafeln; Kurtz, AWL 68 ff. Taf. 54,1–2.

⁵² S. 20. 23. 25 f.

⁵³ Ein nackter Frauenkörper mit Deckweiß gemalt, ist auf einem hellgrundigen Motivtäfelchen mit erotischer Szene zu sehen (Athen, Nat. Mus. Akr. 1040, Boardman, ARFH Abb. 18), ferner auf einem ansonsten rotfigurig bemalten Pinax in Privatbesitz (A. Greifenhagen, Festschrift Otto Brendel [1976] 43 ff. mit farb. Abb.) und auf einer Lekythos in The J. Paul Getty Museum in Malibu (MuM 34, 1967 Nr. 170). Kleinkinder sind auch auf weißgrundigen Lekythen häufig ganz nackt wiedergegeben.

⁵⁴ Der Achilleusmaler hat auf seiner Lekythos in New York (s.o. Anm. 51) das Auge des Mannes ausgespart und mit schwarzen Wimpern versehen, ansonsten aber auf jegliche Innenzeichnung verzichtet. Ein Vgl. der Hände der Frau und des Mannes zeigt, daß dem Maler die in reinem Umriß gegebenen Hände der Frau viel besser gelungen sind als die mit braunroter Farbe gemalten des Mannes.

⁵⁵ J.V. Noble, *The Techniques of Painted Attic Pottery* (1965) 63.

⁵⁶ Auf der Schale Athen, Nat. Mus. Akr. 433 (S. 16 u. 52 Nr. 5) wurden die Relieflinien der Chitonfalten vor der weißen Übermalung ausgeführt.

⁵⁷ Zur Trennung der spätarchaischen Vasenmaler in Schalen- und Topfmaler: J.D. Beazley, *Der Berliner Maler* (1930) 7; Robertson, GP 95. Die wenigen spätarchaischen Topfmaler, die es gelegentlich mit weißgrundiger Bemalung versuchten, haben diese meist ebenfalls bei kleineren Gefäßen angewandt. So wurden von Beazley dem Berliner Maler zwei weißgrundige Teller (s.S. 151 Nr. 3 u. 4) zu-

geschrieben. Von Myson stammt vielleicht ein weißgrundiges Schalenfragment (s.S. 54 Nr. 15 Taf. 19,6). Eine größere Produktion weißgrundiger Gefäße ebenfalls kleineren Formats läßt sich für den Syriskosmaler nachweisen. Sie gehören aber wohl größtenteils nicht mehr in die Spätarchaik (Alabastra, s.S. 117, III Taf. 41,5–6; Aryballos, s.S. 135 Nr. 2 Taf. 44,3–4 sowie eine kleinere Lekythos in Berlin-Ost, Staatl. Mus. F 2252, ARV 263, 54; Kurtz, AWL Taf. 8,1 und ein Kopfkanttharos in Boston, s.S. 166 Nr. 1). Große weißgrundige Gefäße mit Umrißzeichnung aus dem 1. Viertel des 5. Jahrhunderts sind selten, aus der Zeit vor 500 gar nicht erhalten. Mit Ausnahme des etwa um 500 zu datierenden Kelchkraterfragments in Tarent (S. 34 Nr. 1 Taf. 8,3–5) handelt es sich um Lekythen. Sie stammen vom Panmaler (Leningrad, Ermitage 2363, ARV 557,121; Kurtz, AWL Taf. 24,2. H: 38 cm. Verwendung von Deckweiß! S.a. S. 20) und vom Schalenmaler Duris (Palermo, Mus. Naz. 1886, ARV 446,266; Kurtz, AWL Taf. 10,1. H: 32,9 cm. Cleveland, Mus. of Art 66.114, Par 376; Kurtz, AWL Taf. 10,2 u. 11; CVA (1) Taf. 32 ff. H: 31,7 cm. Schweiz, Privat, J. Dörig, *Art Antique* [1975] Nr. 205. S.a. Mertens, AWG XVI, 206 Taf. XXXIX,3 und Buitron, *Douris* 48 Nr. 36–38. Gegen die Zuschreibung an Duris: Wegner, *Douris* 140 f. u. 220). Die beiden übrigen weißgrundig bemalten Lekythen des Panmalers in Syrakus (Mus. Naz. 19900, ARV 557,122; Kurtz, AWL Taf. 24,3. H: 35 cm) und in der Schimmel Collection, New York (Von Troja bis Amarna, The Norbert Schimmel Collection, Ausstellungskatalog 1978 Nr. 81 mit farb. Abb. H: 37,1 cm) mit Verwendung von roter und weißer Deckfarbe, letztere für die Frauenhaut, sind bereits ins 2. Viertel des 5. Jahrh. zu datieren. Eine dem Brygosmaler zugeschriebene Lekythos in Gela (Mus. Civ. 61; ARV 385,223; CVA (3) Taf. 24,4–5; Kurtz, AWL Taf. 24,1. H: 38 cm) mit reichlicher Verwendung von Deckfarben dürfte ein Spätwerk des Malers sein (etwa 480/470, vgl. die Lekythos Berlin, Staatl. Mus. F 2205, ARV 383,202; Wegner, *Brygosmaler* Taf. 28 b).

⁵⁸ So zeichneten der Syriskosmaler und der Maler von New York 21.131 mit dunklen Glanztonlinien ohne Relief; beim Aischinesmaler finden sich sowohl Relief- als auch einfache Glanztonlinien; die Lekythen des frühklassischen Tymbosmalers haben stets gelbbraune Zeichnung in verdünntem Glanzton. Die Mehrheit der Maler verwendete jedoch bei reiner Umrißzeichnung Relieflinien zur Zeichnung der Konturen und teilweise auch der Gewandfalten.

⁵⁹ S. 168 ff.

ANMERKUNGEN ZU KAPITEL 3

¹ Athen, Nat. Mus. Akr. 433 (Athena und Erichthonios), s.S. 52 Nr. 5.

² Langlotz, Akropolisvasen II 38 Nr. 433.

³ s.S. 77.

⁴ In ARV¹ 216,10 unter „manner of the Panaitios Painter“, in ARV nicht mehr aufgenommen.

⁵ Paris, Louvre G 109, s.S. 57 Nr. 24.

⁶ A. Waiblinger, RA 1972, 240 f. Abb. 8.

⁷ Athen, Nat. Mus. Akr. 432, s.S. 52 Nr. 4.

Waiblinger (a.O. 239 Anm. 2) vertritt die Ansicht, daß der kurze Chiton „probablement en laine“ und die Sandalen der linken Figur gegen die von Beazley (Gnomon 13, 1937, 290 f.) vorgeschlagene Benennung mit Apollon und damit Deutung der Szene als Dreifußstreit sprechen und mehr für einen jungen Hirten oder Reisenden. Apollon kann jedoch auf Vasen sehr wohl mit kurzem Chiton dargestellt sein. Daß er hier faltenlos ist, mag an der Deckfarbenbemalung liegen (z. Schwierigkeit der Faltenwiedergabe auf Deckfarbe s.S. 14 f.) und Sandalen sind zwar für eine spätarchaische Apollon-Darstellung ungewöhnlich, doch trägt sie auch der Apollon auf der wgr. Schale London D 1, s.S. 56 Nr. 21 Taf. 16,2.

⁸ Waiblinger, a.O. 240: „nous sommes tentés d'attribuer la coupe du Louvre au peintre de la coupe, Acropole 432“. Ähnlich äußerte sich schon Lucy Talcott in *Hesperia* 2, 1933, 227 Anm. 6.

⁹ ARV 332,27.

¹⁰ Athen, Nat. Mus. Akr. 434, s.S. 52 f. Nr. 6.

¹¹ ARV 330,5. Jüngst wurde die Schale von Dyfri Williams dem Antiphonmaler zugeschrieben, der gleichfalls in der Werkstatt des Euphronios tätig war.

¹² J.D. Beazley, *JHS* 31, 1911, 288: „The presence or absence of relief-line makes considerable difference in the aspect of the face: without relief-line the nose is straight and rather flat; with relief-line it is more aquiline, the mouth finer and longer.“

¹³ Louvre G 105, ARV 324,60; Par 359.

¹⁴ ARV 318,1–2. 319,5–6. 320,8. 322,27. 325,76.

¹⁵ Louvre G 104, ARV 318,1; Par 358; Waiblinger, a.O. 240; Boardman, ARFH Abb. 223.

¹⁶ Athen, Nat. Mus. Akr. 176, ARV 17,18; Abb. bei Philippaki, Vas. Nat. Mus. Taf. 30 u. 31.

¹⁷ Berlin-Charlottenb., Staatl. Mus. F 2282. Athen, Nat. Mus. Akr. 439. Tarent, Mus. Naz.; s.S. 59 ff. Nr. 32. 45. 91.

¹⁸ s.S. 137 ff. (Pyxiden) u. 156 ff. („Jo-Jo“).

¹⁹ Die einzige mir bekannte Ausnahme unter den Schalen des 1. Viertels des 5. Jahrhunderts, die bei Verwendung von Deckfarben keine plastischen Zusätze zeigt, ist Agora P 43 (s.S. 53 f. Nr. 10). Außerdem sind dort die Falten des rotbraunen Himations nicht mit Deckfarbe, sondern mit Glanzton gemalt.

²⁰ s.S. 81 ff.

²¹ s.S. 85 f.

²² s.S. 20; ferner S. 34 Nr. 1 (Krater), 45 Nr. 1–2 (Oinochoen), 99 f. Nr. 1–4 (Tassen), 151 f. Nr. 3–4.7 (Teller). Daneben gibt es nur noch einige Gefäße mit Deckfarbenauftrag auf schwarzen Glanztonflächen, s.S. 21.

²³ Zu Exekias: ABV 143 ff.; Par 59 ff.; W. Technau, Exekias (1936); Beazley, *Dev.* 63 ff.; K.P. Stähler, *ÖJh* 11, 1968/71, 79 ff.; Boardman, ABFH 56 ff.; ders. *AJA* 82, 1978, 11 ff. (zur Ikonographie bei Exekias); M.B. Moore, *AJA* 84, 1980, 417 ff.

²⁴ München, Antikenslg. 2044, ABV 146,21; Par 60; Simon, Vasen Taf. XXIV u. 73; Schefold, *Götter- u. Heldensagen* Abb. 86. 305 f. Wie auch auf der farbigen Abbildung in Simon, Vasen, zu erkennen, ist die schwarzfigurige Darstellung nicht auf das „Intentional Red“ aufgetragen, sondern dieses erst nach der Fertigstellung des Bildes zur Dekkung des Hintergrundes verwendet worden. Es handelt sich im Gegensatz zur rotfigurigen Technik um keine echte Ausspartechnik, weil hier nicht wie dort die Figuren aus dem Tongrund ausgespart wurden, sondern der Tongrund lediglich, nachdem die schwarzen Figuren auf ihn gemalt waren, noch mit einem anderen Malstoff bedeckt wurde. Zum „Intentional Red“ oder „Beabsichtigten Rot“ siehe: A. Winter, *AM* 83, 1968, 315 ff.; ders. *Die antike Glanztonkeramik* (1978) 44 ff.; B. Cohen, *Marsyas* 15, 1970/71, 1 ff.

²⁵ Zu Euphronios als Maler und Töpfer: Kap. 2 Anm. 13.

²⁶ Verwendung von „Intentional Red“ (Leagros-Schale, München, Antikenslg. 2620, ARV 16,17; Par 322; Simon, Vasen Taf. 107); gelbbraunliche Tönung einzelner Flächen mittels verdünntem Glanzton, s. hierzu Kap. 2 Anm. 46.

²⁷ Pfuhl, *MuZ* II 552. 555.

²⁸ Hierzu S. 16. 77.

²⁹ Die Tontafel, Athen, Nat. Mus. Akr. 1037, auf der der Körper des Kriegers mit rotbrauner Farbe gemalt ist (S. 10. 14), ist nach Größe und Stärke der Platte keine der üblichen Votivtafeln.

Sie erinnert an die Metopen von Thermos und Kalydon und diente wohl gleichfalls einer architektonischen Verwendung, s. Robertson, GP 94 f. mit Abb.

³⁰ Besonders in der frühen schwarzfigurigen Keramik Athens, so bei den Malern Sophilos (Beazley, Dev. 19; Boardman, ABFH 18 f.; Simon, Vasen zu Taf. 50; allgemein zum Maler: G. Bakir, Sophilos [1981]) und Klitias (Boardman, ABFH 33 f.; Simon, Vasen zu Taf. 51 ff.).

³¹ Zur Vierfarbentechnik der Großen Malerei: I. Scheibler, AntK 17, 1974, 92 ff., dort a. S. 99 f. zur Beziehung zwischen Vierfarbenmalerei und der keramischen Farbenskala. Zur Vierfarbentechnik ferner: V.J. Bruno, Form and Colour in Greek Painting (1977) 53 ff.

³² Auf Schalenbildern immer. Auf dem Kelchkra-
ter des Phialemalers im Vatikan (S. 36 f. Nr. 9 Taf. 5), der eine Art Vierfarbenbemalung zeigt, ist die Haut der Frauen mit Deckweiß wiedergegeben; der Agrigenter Krater des gleichen Malers (S. 35 Nr. 5 Taf. 9) ist in der Art frühklassischer Lekythen bemalt (S. 20 ff.); gleiches dürfte auch für den Volutenkrater in Bologna gelten (S. 34 Nr. 2 Taf. 10 u. 11,1). Von der Bemalung der Kraterfragmente in Lausanne und Reggio di Calabria (S. 34 f. Nr. 3 u. 4 Taf. 7,1 u. 6,1–2) ist zu wenig erhalten, um die Art der Bemalung näher zu bestimmen. Deckweiß für die Frauenhaut und Verwendung von rosabrauner Deckfarbe für Gewänder zeigt ferner eine Pyxis in Brauron (S. 140 Nr. 11).

³³ Holztäfelchen von Pitsa: A.K. Orlandos, EAA VI (1965) 200 ff. s.v. Pitsa mit Abb.; F. Lorber, Inschriften auf korinthischen Vasen (1979) 93 f. Nr. 154 Taf. 45 f.

Tombe del Tuffatore, Paestum: M. Napoli, La tomba del tuffatore (1970).

Wandmalereien in lykischen Gräbern: M.J. Melink, AJA 74, 1970, 251 ff. Taf. 60 f.; dies. AJA 75, 1971, 245 ff. Taf. 50 ff.; dies. AJA 76, 1972, 257 ff. Taf. 58 ff.; dies. AJA 77, 1973, 293 ff. Taf. 42 ff.; dies. AJA 80, 1976, 377 ff.

Zur etruskischen Wandmalerei: M. Pallottino, Etruscan Painting (1952); M. Sprenger/G. Bartoloni/M. u. A. Hirmer, Die Etrusker (1977) Taf. 76 ff. 150 ff.

Bei allen diesen Beispielen ist das Inkarnat der Männer rosa bis braunrot wiedergegeben, während das der Frauen meist der Farbe des hellen Untergrundes entspricht, d.h. Frauen sind im Gegensatz zu den Männern sehr oft in reinem Umriß gegeben (z.B. die Frauen auf den Holztäfelchen von Pitsa oder die Flötenspielerin der „Tombe del Tuffa-

tor“). Siehe a. Kap. 4 Anm. 6. Literarische Zeugnisse:

Paus. X, 28,7 und X, 31,1 (Beschreibung der Gemälde Polygnots in der Lesche der Knidier in Delphi):

X, 28,7: τοσοῦτο μέντοι δηλώσω, ὁποῖός τε ὁ Εὐρύνομος καὶ ἐπὶ ποίου γέγραπται τοῦ σχήματος κυανού τῆν χροάν μεταξύ ἐστὶ καὶ μέλανος, ὁποῖαι καὶ τῶν μυῶν αἰ πρὸς τὰ κρέα εἰσὶ προσιζάνουσαι ...

X, 31,1: τούτῳ τῶν Αἴαντι τὸ χρῶμά ἐστὼ ὄν (ἄν) ἀνδρὶ ναυαγῶν γένοιτο ἐπανθούσης τῶν χρωπὶ ἔτι τῆς ἄλμης.

Daß Pausanias die Inkarnatfarbe nur in besonderen Fällen erwähnt, besagt nicht, daß die Figuren sonst in Umriß gegeben waren, sondern nur, daß Polygnot die Inkarnatfarbe auch zur Charakterisierung von Personen und Zuständen verwendete.

³⁴ Tiere in Glanzton-Silhouette auf weißgrundigen Schalen: S. 55 ff. Nr. 16 (Vogel). 32 (Pferd). 77 (Stier) Taf. II u. 24.

³⁵ Ausnahmen, bei denen bei Vierfarbenbemalung auch der Chiton mit Deckfarbe gemalt ist:

S. 52 ff. Nr. 4–5. 7.90 Taf. 18,1 (Schalen), 139 ff. Nr. 9. 19. 21 Taf. 47 u. 51 (Pyxiden), 166 f. Nr. 1 u. 4 (Plastische Gefäße), ferner auf dem Kelchkra-
ter des Phialemalers im Vatikan (S. 36 f. Nr. 9 Taf. 5), der jedoch schon durch die Verwendung von Deckweiß für die Frauenhaut eine Sonderstellung einnimmt, s.a. oben Anm. 32. Auf dem Alabastronfragment Athen, Nat. Mus. 2190 (S. 126 Nr. 2) ist der Chiton mit Glanzton in Umriß gezeichnet und sind die Falten mit weißer Deckfarbe angegeben wie beim Chiton des Hermes auf dem Krater im Vatikan.

³⁶ s.S. 20 f.

³⁷ S. 68 Nr. 69 (Schale), 162 Nr. 2 (Geschlossene Schale).

³⁸ Beispiele für weiße Verzierungen und Säume auf roten Deckfarbengewändern: S. 36 f. Nr. 9 (Krater), 52 ff. Nr. 4. 32. 38. 66. 68. 76 (Schalen), 141 f. Nr. 14 u. 16 (Pyxiden), 156 f. Nr. 4 u. 6 („Jo-Jo“), 161 f. Nr. 1 (Geschlossene Schale), 167 Nr. 5 (Rhyton).

Weißer Haarbinden: S. 53 ff. Nr. 10. 45. 87 (Schalen).

Weißer Efeukranz: S. 53 Nr. 9 (Schale).

Weiß gedeckte Kleidungsstücke sind selten: S. 52 Nr. 5 (Schale), 141 f. Nr. 16 (Pyxis).

Zu weißen Chitonfalten: s. oben Anm. 35; ferner S. 166 f. Nr. 1 u. 4.

³⁹ Eine Ausnahme ist das matte Gelbbraun (wohl Ocker) auf den Kelchkra-
terfragmenten in Cincinnati (S. 36 Nr. 7) und der Pyxis New York 40.11.2 (S. 144 Nr. 23).

⁴⁰ Reste von Vergoldung sind gelegentlich noch festzustellen: S. 141 Nr. 14 (Pyxis), 162 Nr. 2 (Geschlossene Schale).

⁴¹ S. 139 ff. Nr. 9. 12. 14.

⁴² S. 107 f. Nr. 12. 14. 15.

Im Reichen Stil sind plastische Zusätze auch auf rotfigurig bemalten Gefäßen häufiger, so etwa auf den Gefäßen des Meidiasmalers.

⁴³ S. 59 ff. Nr. 31. 32. 45. 66. 91.

⁴⁴ S. 137 ff. Nr. 1–8. 10. 13–17. 19–20 (Pyxiden), 156 f. Nr. 4–6 („Jo-Jo“).

⁴⁵ S. 68 f. Nr. 69–71.

⁴⁶ S. 36 Nr. 7.

⁴⁷ z.B. Lyandromaler (S. 66 Nr. 63), Penthesileamaler (S. 141 f. Nr. 16, 156 f. Nr. 4), „Splanchnopt“-Maler (S. 138 ff. Nr. 5. 14, 161 f. Nr. 1).

⁴⁸ Zur Technik: K. Reichhold in FR I 35. II 253; Pfuhl, MuZ I 339 f.

Wgr. Beispiele: S. 62 ff. Nr. 62. 78. 87 (Schalen), 141 f. Nr. 14 u. 16 (Pyxiden), 156 f. Nr. 4 u. 5 („Jo-Jo“).

⁴⁹ Ähnlich auch Reichhold und Pfuhl, s. oben Anm. 48.

⁵⁰ z.B. S. 137 ff. Nr. 3. 8. 14 (Pyxiden).

⁵¹ Vor allem auf den Pyxiden des Veji-Malers und des Malers von London D 12: S. 137 ff. Nr. 2–4. 8. 10. 15. 19–20.

⁵² Konturzeichnung mit verdünntem Glanzton: Veji-Maler, Maler von London D 12 immer, der Penthesileamaler auf dem New Yorker „Jo-Jo“ und dem Bostoner Schalenfragment, auf den übrigen Stücken Zeichnung mit Relieflinien z.T. über und neben Linien aus verdünntem Glanzton; Relieflinienzeichnung auch beim „Splanchnopt“-Maler.

ANMERKUNGEN ZU KAPITEL 4

¹ Eine Art Vierfarbenbemalung aber mit starker Verwendung von Deckweiß für Gewand- und Rüstungsteile zeigt die Lekythos des Brygosmalers in Gela, s. Kap. 2 Anm. 57; ferner die Lekythos des Lupolimalers in Tarent, Mus. Naz. 4566, ARV 745,1; C. Belli, *Il Tesoro di Taras* (1970) 155 (farb. Abb. purpurfarbene Chlamys mit rosabraunem Saum) und das Alabastronfragment in Athen, Nat. Mus. 2190, S. 126 Nr. 2.

² s.S. 134 (Alabastra); zu den Lekythen der Nebenform: s. Tymbos-Werkstatt, ARV 753 ff.; Par 414; Kurtz, AWL 82 f.; Felten, *Kerameikoslekychthen* 78 ff.

³ Ähnliche Bemalung haben einige Kratere und Oinochoen, s. S. 34 f. Nr. 2. 5 (vielleicht auch Nr. 3 u. 4), 39. 42 (Kratere); S. 45 f. Nr. 3–5, 47 f. (Oinochoen). Zum Ende der Malweise: s. S. 25 f.

⁴ Leningrad, Ermitage 2363, ARV 557,121; Kurtz, AWL Taf. 24,2; X. Gorbunowa/I. Saverkina, *Greek and Roman Antiquities in the Hermitage* (1975) Taf. 33 (farb.); Mertens, AWG 207 f. Taf. XL,1.

⁵ S. 8.

⁶ A.-B. Follmann (*Der Pan-Maler* 74 f.) vermutet, daß der Panmaler auch in schwarzfiguriger Technik gearbeitet hat. Donna Kurtz (AWL 44) hält einen Zusammenhang zwischen dem „second white“ der frühen Lekythen des Achilleusmalers und dessen Panathenäischen Amphoren für möglich. J.D. Beazley (AWL 14) und W. Riezler (*Lekychen* 65) nahmen dagegen eine Übernahme aus der Wand-

und Tafelmalerei an. Dafür gibt es jedoch keine Anhaltspunkte, da nicht einmal sicher ist, ob die Frauen im Gegensatz zu den Männern in der Großen Malerei der Archaisik und Frühklassik immer eine eigene, vom Untergrund geschiedene, Inkarnatfarbe besaßen, s.a. Kap. 3 Anm. 33. Wenn ja, dann handelte es sich vermutlich nicht um ein reines Weiß, sondern eher um einen Rosé-Ton, da der Malgrund der Bilder weiß und nicht gelblich oder bräunlich getönt wie auf den Lekythen gewesen sein dürfte; s.a. Rumpf, MuZ 96 f.; Robertson GP 123.

Auch die Beobachtung, daß die Ende des 5. Jahrhunderts einsetzende Schattengebung zunächst nur bei der Darstellung männlicher Körper zur Anwendung kam, nicht aber bei weiblichen Körpern, könnte dafür sprechen, daß Frauen bis ins 4. Jahrhundert hinein häufig in reiner Umrißzeichnung ohne eigene Inkarnatfarbe wiedergegeben wurden. Zur Schattengebung bei Frauen und Männern: A. Rumpf, *JdI* 49, 1934, 7 ff.; ders. *JHS* 67, 1947, 10 ff.; ders. *MuZ* 121 ff. 145; Robertson, *Greek Art* 424 f. 436. Auch die weiß gedeckte Haut der Frauen auf einigen der „Huge Lekythoi“ (s.S. 29) halte ich für einen Rückgriff auf die keramische Tradition, die durch den Fortbestand der Panathenäischen Amphoren lebendig geblieben war. Für eine Übernahme der weiß gedeckten Frauenhaut aus der schwarzfigurigen Vasenmalerei hat sich auch Martin Robertson ausgesprochen (*Greek Art* 262 f.).

⁷ Follmann, a.O. 25 ff. (Datierung des Psykters: 490/480) 36 f. (zur Leningrader Lekythos). S. Drougou, *Der attische Psykter* (1975) 50 (Datierung des Psykters: um 480); dies. AA 1977, 180 ff.

⁸ S. 117, III.

⁹ S. 56 Nr. 21.

¹⁰ S. 81. Duris scheint jedoch die weitere Entwicklung der weißgrundigen Schalenbemalung nicht mitgemacht zu haben, vielleicht weil er nicht mehr für Euphronios arbeitete. Vom Töpfer Python, von dem der größte Teil der von Duris bemalten Schalen stammt, sind keine weißgrundigen Gefäße bekannt; zum Töpfer Python: Bloesch, FAS 96 ff. Die Duris zugeschriebenen weißgrundigen Lekythen zeigen reine Umrißzeichnung mit Relieflinien ohne Verwendung von Mattfarben (s. Kap. 2 Anm. 57). Sie dürften später als die Schale entstanden sein: ARV 446,266; Kurtz, AWL 32.

¹¹ S. 67 ff. Nr. 67 u. 78.

¹² Alabastra des Malers von New York 21.131 und der Krakauer Gruppe, s.S. 117 ff.; zu den Tellern: S. 151 f. Nr. 1 u. 8; ferner S. 58 Nr. 28 (Schale); zum Kantharos: S. 166 Nr. 3.

¹³ S. 151 Nr. 2 (Teller), 166 Nr. 4 (Kopfkantharos?)

¹⁴ z.B. Athen, Nat. Mus. 1847, ARV 745,2 (unten: Maler von Athen 1826); Fairbanks, *Lekythoi I* 155: rotes Himation der Frau. Athen, Nat. Mus. 12738, ARV 1200,3 (nahe Klügmann-Maler); Riezler, *Lekythen 97*: blaue Farbe an Oberkörper und Beinen der Amazone.

¹⁵ Riezler, *Lekythen 51*.

¹⁶ W. Noll/R. Holm/L. Born, *JbKuSammlBadWürt* 10, 1973, 123 ff.; dies. *N. Jahrbuch f. Mineralogie. Abhandlungen* 122, 1974, 135 ff.

¹⁷ W. Noll/K. Hangst, *N. Jahrbuch f. Mineralogie. Monatshefte* 1975, Heft 12, 529 ff.

¹⁸ Das matte Schwarz auf Gewändern scheint z.T. ursprünglich grün gewesen zu sein. R. Lullies hat im CVA Kassel (1) 67 erwähnt, daß der graue Mantel des linken Jünglings auf der Lekythos des Sabouroffmalers (Kassel T 378) noch bis vor 40 Jahren grün war und sich eine ähnliche Veränderung des einst grünen Mantels auf der Lekythos des gleichen Malers in München aus der Slg. Schoen feststellen läßt. Kupferhydroxychlorid, das als Grünpigment in der Bemalung von Lekythen nachgewiesen ist (s. oben Anm. 17), kann durch Einwirkung von Schwefelwasserstoff zu schwarzem Kupfersulfid werden (Auskunft von Prof. Noll).

¹⁹ Zum Gelb in der Terrakottabemalung: R.A. Higgins, *Catalogue of the Terracottas in the*

Depart. of Greek and Roman Antiquities, Brit. Mus. Bd. 1 (1954) 7; ders. *Greek Terracottas* (1967) 4.

²⁰ Brüssel, Mus. Royaux A 1020, ARV 743,2.

²¹ Vgl. etwa die Peploi auf der Lekythos Syrakus 21186 (ARV 993,80; Pfuhl, *MuZ Abb.* 522), der Pelike E 385 und dem Stamos E 448 im Brit. Mus. (ARV 990,50 u. 992,65; *JHS* 34, 1914, 188 Abb. 8 a Taf. 15; hier Taf. 4,3) mit den Peploi auf den frühen weißgrundigen Lekythen in Athen, *Nat. Mus.* 12744 u. 12786 (ARV 995,126 u. 996, 128; Riezler, *Lekythen Taf.* 6 u. 5; hier Taf. 4,2) und den späteren weißgrundigen Lekythen in Boston, *Mus. of Fine Arts* 13.201 u. 93.106 (ARV 997,156 u. 998,160; *CB I Taf.* 24 u. 25, hier Taf. 4,1).

²² ARV 745 ff. Beazley hielt es lediglich für möglich, daß eine rotfigurige Lekythos in Syrakus (*Mus. Naz.* 22878), die im gleichen Grab gefunden wurde wie eine weißgrundige, dem Maler von Athen 1826 zugeschriebene, vom gleichen Maler stammen könnte (ARV 747 a).

²³ z.B. München, *Antikenslg.*, ARV 997,155; Par 438; Simon, *Vasen Taf.* XLIV. Athen, *Nat. Mus.* 1821 u. 1823, ARV 998,168–169; CVA (1) Taf. 7 (Achilleusmaler). Athen, *Nat. Mus.* 1942, ARV 1229,27; Riezler, *Lekythen Taf.* 30 (Thanatosmaler). Athen, *Nat. Mus.* 12135 u. 1824, ARV 849,237 u. 240; Fairbanks, *Lekythoi II* 9 (Sabouroffmaler). Athen, *Nat. Mus.* 1940, ARV 1026,1; Riezler, *Lekythen Taf.* 47 (nahe Phialemlaler).

Rote Falten auf gelben Gewändern haben P. Jacobsthal und G. Richter auch bei einigen melischen Reliefs beobachtet, s. hierzu P. Jacobsthal, *Die melischen Reliefs* (1931) 111.

²⁴ Das Gelb, das nach alten Beschreibungen auf dem weißgrundigen Volutenkrater in Bologna zur Wiedergabe von Gewändern verwendet worden war, ist heute nicht mehr zu sehen, s.S. 34 Nr. 2. Es ist anzunehmen, daß es den attischen Töpfern und Malern nach einer Phase des Experimentierens gelungen ist, die Haltbarkeit einiger Mattfarben zu erhöhen; hierzu auch W. Noll/R. Holm/L. Born, *N. Jahrbuch f. Mineralogie. Abhandlungen* 122, 1974, 140 f.

²⁵ Zu den Alabastra: S. 112 f. Auch die Exaleiptra wurden in Athen im 5. Jahrhundert wohl häufig aus Marmor oder Alabaster gefertigt. Die Zahl der erhaltenen Ton-Exaleiptra aus dieser Zeit ist relativ klein. Zu Exaleiptra: Richter/Milne, *Shapes and Names* 21 f. (unter Plemochoe); I. Scheibler, *JdI* 79, 1964, 72 ff.; dies. AA 1968, 394 ff.; Gericke, *Gefäßdarstellungen* 82 ff. (unter Plemochoe); Sparkes/Talcott, *Athenian Agora XII* 180 f. (unter Kothon).

²⁶ Zur schwarzen Glanzton-Keramik: Sparkes/Talcott, Athenian Agora XII (1970); dort zu Oinochoen 58 ff. Taf. 5 ff., zu Lekythen 150 ff. Taf. 38. Zur Gattung der „Black-bodied Lekythoi“: Kurtz, AWL 115 ff. Auch bei rotfiguriger Bemalung von Oinochoen und Lekythen ist der größte Teil des Gefäßkörpers schwarz überzogen.

²⁷ Möbelstücke wurden in der Antike gerne aus schwarzem Holz hergestellt, s. H. Blümner, Technologie u. Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römer II (1879) 258 f. (Ebenholz) 282 f. (Persea) 290 (Perpenthinbaum).

²⁸ Athen, Nat. Mus. 12771, ARV 743,1; CVA Athen (1) Taf. 3,3–5 (35). Athen, Nat. Mus. 1846, ARV 746,10. Oxford, Ashm. Mus. 549, ARV 747,27; JHS 25, 1905 Taf. III.

²⁹ Auf vielen frühklassischen Lekythen ist die Scheibe eines an der Wand hängenden Spiegels das einzige, was noch in reinem Umriß gegeben ist. Außerdem wurden Männer stets nur in Umriß gezeichnet. Sie sind jedoch auf frühklassischen Lekythen relativ selten dargestellt; s.S. 25 f.

³⁰ Rumpf, MuZ 96 f. 121 ff.; s.a. oben Anm. 6.

³¹ Eine ausführliche Studie über die Formen attischer Lekythen ist seit längerem von Brian Cook angekündigt.

³² Felten, Kerameikoslekythen 90 ff. Im Falle des Malers von Athen 1826 hegt Felten allerdings selbst Zweifel, ob die „manierierten, spätarchaisch starren Gewänder“ des Oionoklesmalers „trotz der veränderten Technik so weich fallen könnten wie die des Malers von Athen 1826“.

³³ Timokratesmaler: ARV 743 f.; Par 521; Kurtz, AWL 27.45 Taf. 25,1–2; Felten, Kerameikoslekythen 91.

Vounimaler: ARV 744 f.; Par 413; Kurtz, AWL 27 ff. 45 Taf. 26,2; Felten, Kerameikoslekythen 90 f.

Maler von Athen 1826: ARV 745 ff.; Par 413; Kurtz, AWL 27 f. 45 Taf. 26,1; Felten, Kerameikoslekythen 92; E. Simon in Antike Kunstwerke aus der Sammlung Ludwig I (1979) 230 ff.

³⁴ Zum Providencemaler: ARV 635 ff.; Par 400 f.; Boardman ARFH 194. Die Lekythen ARV 642,112. 114–115; 643,116 zeigen die Verwendung von Deckfarben; die übrigen weißgrundigen Lekythen des Malers haben Bilder in reiner Umrißzeichnung. Siehe a. Kurtz, AWL 42 f.; Felten, Kerameikoslekythen 86 ff.

³⁵ Die Auswirkungen einer veränderten Zeichentechnik auf den Stil hat Florens Felten am Beispiel von Sabouroff- und Achilleusmaler untersucht (Thanatosmaler 32 ff. dort a. allgemein zum Problem). Sein Versuch durch Umzeichnung weißgrundiger Lekythenbilder zu rotfigurigen Bil-

dern das rotfigurige Werk des Thanatosmalers zu finden (S. 38 f.), kann jedoch nur als eine äußerst beschränkt verwertbare Spielerei betrachtet werden, wie auch der weitere Verlauf seiner Untersuchungen und die nicht überzeugende Gleichsetzung von Thanatos- und Kleophonmaler deutlich zeigen (hierzu auch Kurtz, Gnomon 45, 1973, 218 f.). Denn obwohl auf dem Wege von weißgrundiger zu rotfiguriger Zeichnung nach Felten „der Kontur seine Sensibilität verliert, die vorher weichen Formen hart werden und das Individuelle, „Besondere“ der Figuren wie des Striches verschwindet“, sind gerade beim Kleophonmaler flüssige und bewegte Linienführung und schwingender Kontur in stärkerem Maße zu beobachten als beim „strengerem“ und wohl auch älteren Thanatosmaler.

³⁶ z.B. ARV 626,2–3: „near the Villa Giulia Painter“; 652,3: „probably Nikon Painter“; 670,17: „manner of the Painter of London E 342“; 744 Mitte: „brings the Timokrates Painter to mind“; zu einem möglichen rf. Werk des Malers von Athen 1826 s.o. Anm. 22.

³⁷ s. Kap. 2, Anm. 57.

³⁸ s. Kap. 2, Anm. 57.

³⁹ Zur Datierung des Achilleusmalers: Buschor, ALP 178 f.; ders. Grab eines attischen Mädchens (Neuaufgabe 1976) 30 ff.; C. Isler-Kerényi, AntK 9. Beiheft (1973) 24.

⁴⁰ ARV 743,4 (Glaukon kalos). Glaukonzeit: Zeit, in der die Schönheit des jungen Glaukon, Sohn des Leagros auf Vasen gepriesen wurde: ca. 475/465, hierzu: Langlotz, Zeitbestimmung 109.115; D.M. Robinson/E.J. Fluck, A Study of the Greek Love-Names (1937) 114. G.M.A. Richter, Attic Red-Figured Vases (1946) 93; H. Diepolder, Der Pistoxenos-Maler, 110. BWPr. (1954) 14 f.; Vasen mit dem Lieblingsnamen Glaukon: ARV 1580 ff.

Die Problematik der Datierung nach Kalosnamen soll hier nicht diskutiert werden, s. hierzu: J. Kleine, Untersuchungen zur Chronologie der attischen Kunst von Peisistratos bis Themistokles (1973) 78 ff.

⁴¹ ARV¹ 578.

⁴² Athen, Nat. Mus. 1929, ARV 743,5 (Chiton in Umriß mit Faltenzeichnung in Glanzton); Athen, Nat. Mus. 12770, ARV 743,7 (nur Glanzton und Deckfarben).

Auf dem Fragment in Tübingen (Univ. 1726, ARV 744,9) ist eine vor einem Schilfrohr stehende Frau zu erkennen. Dieser Bildrest scheint mir Teil einer Charondarstellung zu sein. Wenn die Deutung richtig ist, dann hat es sich bei dem Tübinger Stück um eines der frühesten Charonbilder gehandelt. Zu

Charondarstellungen allgemein: F. Brommer, *MM* 10, 1969, 167 ff.

⁴³ Zur Deutung der Lekythenbilder: Buschor, *ALP* 170 ff.; ders. *Vasen* 200; Beazley, *AWL* 9; Götte, *Frauengemachbilder* 20 ff.; Felten, *Thanatosmaler* 63 f.

⁴⁴ *ARV* 744,1; Kurtz, *AWL* Taf. 26,2. *ARV* 746,4. 11; Kurtz, *AWL* Taf. 26,1.

⁴⁵ Zur Problematik des Auftauchens von Grabstelen auf frühklassischen Lekythenbildern vor dem Wiedereinsetzen attischer Grabreliefs: R. Stupperich, *Boreas* 2, 1979, 219 ff. mit Literatur; S.C. Humphreys, *JHS* 100, 1980, 112 f. Sicher waren die Vorbilder keine Holzstelen wie etwa B.S. Ridgway in *The Severe Style in Greek Sculpture* (1970) 44 oder W. Schiering in *AA* 1974, 652 annehmen, dagegen spricht eindeutig die Wiedergabe mit Deckweiß. Eher könnte meines Erachtens die Vermutung von Stupperich, a.O. 220 Anm. 39 zutreffen, daß die kleinen Steinpfeiler, die sich auch für die Zeit des Luxusverbots nachweisen lassen (s. D. Kurtz/J. Boardman, *Greek Burial Customs* [1971] 123 f.), im Bild „gewachsen“ seien. Die einfachen Grabstelen, die der Sabouroffmaler auf seine Bilder gemalt hat, entsprechen der Stele des Proxenos Pythagoras im Kerameikos (s. U. Knigge, *AA* 1972, 584 ff.). Dagegen läßt sich das Problem nicht durch Annäherung der Zeitansätze für die frühesten Grabstelen bzw. für deren früheste Darstellung auf Lekythen verringern wie Stupperich, a.O. 220 auch meint, dazu klafft einfach eine zu große zeitliche Lücke. Die Lekythen mit Grabmaldarstellungen des Vouinmalers und des Malers von Athen 1826 lassen sich kaum nach 450 datieren. Die Dissertation von Norio Nakayama, *Untersuchungen der auf weißgrundigen Lekythen dargestellten Grabmäler* (Freiburg, 1976), war mir nicht zugänglich.

⁴⁶ s.o. Anm. 34. Nicht bekannt sind mir die Lekythen in Greifswald und Lyon (*ARV* 642,114 u. 643,116).

⁴⁷ *ARV* 734,93. 94. 96; 735,98.

⁴⁸ s. Kap. 2 Anm. 57.

⁴⁹ *ARV* 635.

⁵⁰ *ARV* 642,113 mit reiner Umrißzeichnung; *ARV* 643,114 mit Deckfarben. Zur Lekythenform *BL*: *ARV* 675; Kurtz, *AWL* 79.

⁵¹ Neben den Lekythen der bereits genannten Maler und den in Anm. 36 aufgeführten, nicht sicher zugeschriebenen Lekythen zeigen auch folgende Lekythen eine Bemalung der beschriebenen Art: *ARV* 745,2–3 (Lupolimaler). 748,1–2 (Gruppe von Athen 1887). 749,2 (nahe Inschriftenmaler) 750,1–2 u. (a.) (Maler von Athen 12789). 751,1–2 (Beldammaler). 1702 (Art des Providencemalers); Athen, *Nat. Mus.* 1754 (Demeter u. Kore, Simon, *Götter Abb.* 301); weitere nicht zugeschriebene Lekythen bei Fairbanks, *Lekythoi* 1, Gruppe B, 120 ff.; Kurtz, *AWL* Taf. 20,1–2. 4; 25,1. 3–4; 27,3–5.

⁵² Klügmannmaler: *ARV* 1198 ff.; Par 462; Kurtz, *AWL* 15.79.

Dessyprimaler: *ARV* 1197 f.; Par 461; Kurtz, *AWL* 15.79.

Die wgr. Lekythenbilder der beiden Maler zeigen keinen deutlichen sepulkralen Bezug und unterscheiden sich in der Thematik nicht von ihren rf. Bildern.

⁵³ Wohl deshalb haben die Lekythen des Tymbosmalers mit ihrer gelben bis gelbbraunen Umrißzeichnung schon in frühklassischer Zeit einen rein weißen Überzug, der dünn und fest und manchmal leicht glänzend ist.

⁵⁴ Götte, *Frauengemachbilder* 21; s.a. Felten, *Thanatosmaler* 60 f.

⁵⁵ Reine Frauenszenen zeigen nach *ARV* 6 von 8 Lekythen des Timokratesmalers (Nr. 9 ist fragm. u. deshalb unsicher), 21 von 29 Lekythen des Malers von Athen 1826 (dazu eine unbestimmt) und sämtliche Lekythen des Achilleusmalers aus der Frühklassik. Von den 10 weißgrundigen Lekythen des Bosanquetmalers hat nur eine einzige, eine reine Frauenszene, von den 48 Lekythen des Thanatosmalers haben noch 18 eine Frauenszene (zwei weitere sind unbestimmt), von 116 wgr. Lekythen des Sabouroffmalers 14 (dazu eine unbestimmt), von 37 Lekythen des Vogelmalers 8, von 66 Lekythen des Quadratmalers 11, von 145 Lekythen des Schilfmalers 6 (dazu eine unbestimmt). Von den 70 Lekythen des Achilleusmalers nach Aufgabe des Deckweiß zeigen 27 auch eine männliche Figur. Siehe a. Felten, *Thanatosmaler* 60 f., der jedoch keine Erklärung für die Zunahme an Männerdarstellungen nach 450 gibt.

⁵⁶ S. 14 f.

¹ ARV 845,166 u. 168 (Athen, Nat. Mus. 12747 u. Berlin-Charlottenb., Staatl. Mus. 3262) und ARV 1227,1 (Athen, Nat. Mus. 1935). Siehe auch ARV 855 oben (Art des Sabouroffmalers, Toronto, Royal Ontario Mus. 929.227; Felten, Thanatosmaler Taf. 3,4–5; Kurtz, AWL Taf. 29,4).

² z.B. Boston, Mus. of Fine Arts 00.359, ARV 1229,23; Felten, Thanatosmaler Taf. 9,4; Kurtz, AWL Taf. 32,1.

³ ARV 1227,2 u. 4–5 (Athen, Nat. Mus. 1932. New York Metr. Mus. 23.160.38 und 23.160.39; Felten, Thanatosmaler Taf. 1,4 u. 4,1; Kurtz, AWL Taf. 30,1–2) und ARV 1228,2–3. 1229,22–23 (Athen, Agora P 10369. Oxford, Ashm. Mus. 1945,25. Athen, Nat. Mus. 1822. Boston, Mus. of Fine Arts 00.359; Felten, Thanatosmaler Taf. 9, 2–3. 16,1). Malibu, The J. Paul Getty Museum 73. AE.41 (J.R. Mertens, The J. Paul Getty Museum Journal 2, 1975, 30 Abb. 1, dort dem Sabouroffmaler zugeschrieben).

⁴ Auf einigen Lekythen des Bosanquetmalers (ARV 1227,1. 3–5. 8; Felten, Thanatosmaler Taf. 1,4 u. 6,3–4, Kurtz, AWL Taf. 30,1–2) und des Sabouroffmalers (ARV 845,166–168; Felten, Thanatosmaler Taf. 12,1–2; Kurtz, AWL Taf. 28,2). Siehe auch ARV 855 oben (o. Anm. 1) und The J. Paul Getty Museum 73. AE. 41 (o. Anm. 3).

⁵ Berlin, Staatl. Mus. F 2444, ARV 746,14. Würzburg, M.-v.-Wagner-Museum ZA 2, Leihgabe Slg. Ludwig, Führer Würzburg 137; E. Simon, Antike Kunstwerke aus der Slg. Ludwig I (1979) Nr. 61 und 230 ff. (mit Farbtaf.). Vielleicht a. Athen, Nat. Mus. 1763, ARV 746,15; Fairbanks, Lekythoi I 185.

⁶ München, Antikenslg. 80, ARV 997,155; Par 438; Simon, Vasen Taf. XLIV, XLV.

⁷ So auch Kurtz, AWL 44. 46.

⁸ ARV 1001,207–212; Beazley, AWL 16; Kurtz, AWL 44. 46.

⁹ Dagegen findet sich Blau z.B. auf der Lekythos des Thanatosmalers, Athen, Nat. Mus. 1761 (ARV 1229,17), Grün auf der Lekythos des Sabouroffmalers, Athen, Nat. Mus. 17916 (ARV 846,194) und den Lekythen des Malers von München 2335, Athen, Nat. Mus. 1946 u. 1927 (ARV 1168, 129–130); s.a. Kap. 4 Anm. 18.

¹⁰ Einfluß des Achilleusmalers auf den Sabouroffmaler: Beazley, AWL 16, auf den Thanatosmaler: Beazley AWL 19; Felten, Thanatosmaler 17. 23 ff.; ders. Kerameikoslekythen 98; Kurtz, AWL 39 f., auf den Phialemler: ARV 1014; Kurtz, AWL 48 f., auf den Vogelmler: Kurtz, AWL 53 f.; Fel-

ten, Kerameikoslekythen 99. Der Einfluß des Achilleusmalers auf den Vogelmler äußert sich auch in der noch relativ späten Verwendung von Glanzton für die Konturen auf einigen Lekythen dieses Malers und in einer ausführlicheren Konturzeichnung als sie etwa die Lekythenbilder des ungefähr zeitgleichen und vielleicht in derselben Werkstatt tätigen Malers von München 2335 zeigen (ARV 1161. 1232). Siehe a. Kurtz, AWL 50 ff. („Other Achillean White Lekythoi“).

¹¹ Bei Charonszenen handelt es sich meist, aber nicht immer, um eine Frau; s.a. F. Brommer, MM 10, 1969, 167 ff. (ebenda a. zu Hypnos/Thanatos-Darstellungen 164 ff.). Jünglinge sind dargestellt auf den Lekythen ARV 846,197 (wohl identisch mit 847,198): Sabouroffmaler; ARV 1377,13 u. 1377,15 bis (Par 485): Schilfmaler.

¹² Zusammenstellung der Prothesisdarstellungen auf wgr. Lekythen: Brommer, a.O. 163 f.

¹³ Kurtz, AWL 28 f. 85.

¹⁴ Felten, Thanatosmaler 17 ff.; Kurtz 37. 39. Gleiches ist auch bei den beiden Lekythen Athen, Nat. Mus. 12789 u. 12785 (ARV 750,1–2 Mitte: Maler von Athen 12789) zu beobachten.

¹⁵ So etwa bei ARV 845,169–171. 173.

Auch sind die Schulterornamente – mit Ausnahme einiger Palmettenblätter- und das Mäanderband in derselben grauschwarzen Mattfarbe ausgeführt wie die Konturzeichnung auf einer großen Zahl von Lekythen des Sabouroffmalers. Doch läßt sich nach dem augenblicklichen Stand der Forschung – eine monographische Behandlung des Sabouroffmalers fehlt bis jetzt – nicht feststellen, ob die ihm zugeschriebenen Lekythen mit grauer Konturzeichnung früher entstanden sind als die mit hellroter Konturzeichnung. Die Verwendung roter Konturlinien war nicht neu. Rote Konturlinien finden sich bereits in der archaischen Wand- und Tafelmalerei (Metopen von Thermos, Wandmalereien von Tarquinia, Holztäfelchen von Pitsa, s. Kap. 1 Anm. 19, Kap. 3 Anm. 33), sowie in der schwarzfigurigen Vasenmalerei bei Sophilos (G. Bakir, Sophilos [1981] 13 f.) und dem etruskischen Parismaler (z.B. Amphora München, Antikenslg. 837 WAF), allerdings beschränkt auf die Konturen von Frauen und von weiß gedeckten Teilen, da die Männer in der Vasenmalerei schwarzfigurig und in der Großen Malerei braunrot gegeben wurden, so daß eine rote Konturzeichnung wenig wirkungsvoll gewesen wäre. Die Konturen der Männer sind in der Großen Malerei grauschwarz bis schwarz.

¹⁶ Allgemein zum Sabouroffmaler: ARV 837 ff.; Par 423; Felten, Thanatosmaler 32 ff.; Kurtz, AWL 34 ff.; s.a. J.R. Mertens, *The J. Paul Getty Museum Journal* 2, 1975, 27 ff.

¹⁷ s.S. 70 Nr. 76.

¹⁸ So auch Felten, Thanatosmaler 33.

¹⁹ ARV 846,191–192; MuM, Sonderliste N (1971) Nr. 47; Kurtz, AWL 34.

²⁰ ARV 845,163; Kurtz, AWL 36.

²¹ s.o. Anm. 1 u. 4.

²² Buschor, ALP 181.

²³ Das bedeutet nicht, daß nicht in Einzelfällen der gesamte Kontur vorgezeichnet gewesen sein kann. Doch glaube ich nicht, daß bei Serienprodukten, wie es die Grablekythen des Sabouroffmalers waren, stets eine Vorzeichnung nötig war; das hieße, das handwerkliche Geschick eines solchen Malers zu unterschätzen, der sicher fähig war, häufig reproduzierte Motive ohne Vorzeichnung auf seine Gefäße zu setzen.

²⁴ ARV 841,112.

²⁵ So hat der Thanatosmaler bei einigen seiner frühen Lekythenbilder, in denen der Einfluß des Achilleusmalers besonders deutlich zu Tage tritt (ARV 1228,1–2; 1229,22; s.a. Felten, Thanatosmaler 17. 23 f.), Körper- und Gewandkonturen wie der Achilleusmaler im wesentlichen durchgezeichnet, dies aber bei späteren Bildern auch bei Verwendung von Glanzton für die Konturzeichnung aufgegeben (z.B. Athen, Nat. Mus. 12792, ARV 1229,28; Riezler, Lekythen Taf. 28). Siehe ferner Maler von Cambridge 28.2 (ARV 855; Felten, Thanatosmaler 22 Taf. 5,3; Kurtz, AWL 54 f. Taf. 40,1), Houston-Maler (ARV 855 f.), Maler von München 2335 (ARV 1161 ff.; Par 458 f.; Felten, Thanatosmaler 29 Taf. 11,3; ders. Kerameikoslekythen 98 f.; Kurtz, AWL 55 f. Taf. 41,3–43,1).

²⁶ Der Achilleusmaler hat bei Profilfiguren meist nur darauf verzichtet, die innere Konturlinie des vorgesetzten Beines zu zeichnen (Taf. 4,1–2). Siehe a. die späte Lekythos in New York mit Mattfarbenbemalung (Metr. Mus. 07.286.42, ARV 1001,209; beste Abb. Richter/Hall Taf. 117). Die Art der Konturzeichnung ist m.E. auch ein wichtiges, bisher nicht beachtetes Argument gegen die Zuschreibung der weißgrundigen Akrisios-Lekythos in Schweizer Privatbesitz an den Achilleusmaler (I. Jucker, *AntK* 7. Beiheft, 1970, 47 ff. Taf. 25 f.). Zu weiteren Gegenargumenten: Kurtz, AWL 46 ff.

²⁷ Wgr. Lekythen des Phialemalers: ARV 1022, 138–141; Par 441; Kurtz, AWL 49 f. Taf. 38,2; Simon, Vasen Taf. XLVI, XLVII.

²⁸ Zum Quadratmaler: ARV 1236 ff.; Par 468; Kurtz, AWL 57. 61. 63 Anm. 17; Felten, Kerameikoslekythen 103 ff.

Zum Frauenmaler: ARV 1371 ff.; Par 485; Kurtz, AWL 57; Felten, Kerameikoslekythen, 105 ff.

Zum Vogelmaler: ARV 1231 ff.; Par 467; Kurtz, AWL 52 ff.; Felten, Kerameikoslekythen 99 ff.; s. a. o. Anm. 10.

Zum Schilfmaler: ARV 1376 ff.; Par 485 f.; Kurtz, AWL 58 ff.; Felten, Kerameikoslekythen 108 ff.

²⁹ Zum Ende der weißgrundigen Lekythenbemalung: Kurtz, AWL 73 f. 136; s.a. S. 170 f.

³⁰ Dieser Wandel wird nicht bei allen weißgrundigen Lekythen gleich gut sichtbar, denn Farbinintensität und Farbton der Zeichnung waren durch unterschiedliche Zusammensetzung und Qualität des Malstoffes und, sofern die Farben vor dem Brand aufgetragen wurden, auch durch Fehlbrände naturgemäß Schwankungen unterworfen. Nicht immer wird das fertige Produkt den Vorstellungen der Töpfer und Maler entsprochen haben. Dazu kommen die durch spätere Einwirkungen, vor allem Brand, hervorgerufenen Verfärbungen, die zur Folge haben, daß manche Konturlinien heute braungrau erscheinen.

³¹ s.a. S. Karousou, *AuA* 5, 1956, 71.

³² Karousou, a.O. 74. Zur Gruppe R: ARV 1376, 1383 ff.; Par 486; Karousou, a.O. 71 ff.; Kurtz, AWL 58 ff.; Felten, Kerameikoslekythen 111 f.

³³ Vor allem beim Schilfmaler: s.o. Anm. 28 und auf den meisten Lekythen des Triglyphenmalers: ARV 1384 ff.; Par 486 f.; Kurtz, AWL 66 ff. u. passim; Felten, Kerameikoslekythen 112 f.

³⁴ Zu den Farben: Kap. 4 Anm. 16–19.

Auf violetten Farbflächen sind häufig Reste von Blau, manchmal auch von Grün zu erkennen (besonders auf Lekythen des Frauen-, des Triglyphenmalers und der Gruppe der „Huge Lekythoi“). Prof. Noll und seine Mitarbeiter konnten auf einer weißgrundigen Lekythenscherbe von der Athener Akropolis den nachträglichen Auftrag von Ägyptisch Blau auf einer zunächst mit Kupferrot bemalten Fläche nachweisen (W. Noll/R. Holm/L. Born, *JbKuSammlBadWürt* 10, 1973, 125; dies. *N. Jahrbuch f. Mineralogie. Abhandlungen* 122, 1974, 141 f.). Auf dieser Scherbe hat das Kupferrot eine violette Färbung, die dem Violett unter der Blau- bzw. Grünbemalung auf den Lekythen der oben genannten Maler gleicht. Da auch die „Verwaschenheit der Konturen“, die Noll als diagnostisches Hilfsmittel zur Erkennung einer Kupferrotbemalung nennt, für diese violetten, manchmal ins Rot spielenden Farbflächen zu-

trifft, scheint mir die Wahrscheinlichkeit groß, daß es sich auch dabei um verfärbtes Kupferrot handelt. Damit erhebt sich die Frage, was die Vasenmaler veranlaßt haben mag, Kupferrotflächen, bzw. einen Teil davon, noch mit Ägyptisch Blau zu übermalen. Aus der Tatsache, daß Ägyptisch Blau auch auf Lekythen ohne violette Unter-malung vorkommt, auffälligerweise jedoch auf Lekythen, deren Bemalung einem anderen Kreis von Malern zugeschrieben ist (Schilfmaler, Gruppe R) als die Bemalung der meisten Lekythen mit Blau auf Violett, kann man schließen, daß Ägyptisch Blau, ein seltenes und teures Farbpigment, nicht in allen Werkstätten oder vielleicht nicht zu jeder Zeit verfügbar war. Ähnliches mag für das Grünpigment gelten. Lekythen mit Kupferrotbemalung waren danach eine Art Standardausführung, die erst auf besonderen Wunsch eines zahlungskräftigen Käufers mit Blau oder Grün bemalt wurden. Diese nachträgliche Bemalung könnte dann auch in einer anderen Werkstatt oder vom Käufer selbst ausgeführt worden sein, worauf die häufig sehr grobe Übermalung deuten könnte.

³⁵ A. Rumpf, AJA 55, 1951, 3 ff.; ders. MuZ 115 ff.; Karousou, AuA 5, 1956, 73 f.; dort auch allgemein zu Parrhasios; s. ferner Pfuhl, MuZ II

689 ff.; R. Bianchi Bandinelli, „Parrasio“ in *Storicità dell'arte classica* (1950) 47 ff. bes. 53 ff.; W. Kraiker, *Die Malerei der Griechen* (1958) 103 ff.; H. Froning, *Dithyrambos u. Vasenmalerei in Athen* (1971) 71 ff.; K. Gschwantler, *Zeuxis und Parrhasios* (1975) 154 ff.; Robertson, *Greek Art* 411 ff.; V.J. Bruno, *Form and Colour in Greek Painting* (1977) 34 ff.

³⁶ Die Farbreste auf Athen, Nat. Mus. 1816 (ARV 1383,12; Par 486; Simon, *Vasen Taf. XLIX*) etwa lassen erkennen, daß die Farben ohne Rücksicht auf die Konturzeichnung aufgetragen waren. Da die meisten Farben wohl erst nach dem Brand hinzugefügt wurden (zumindest Blau und Grün), kann man sich fragen, ob es nicht vielleicht eine Diskrepanz gab zwischen den künstlerischen Vorstellungen einzelner Maler und dem herrschenden Geschmack der Käufer; s.a. oben Anm. 34.

³⁷ F. Brommer, *MM* 10, 1969, 155 ff. mit Abb.; ferner: ARV 1390; Kurtz, *AWL* 68 ff. Taf. 54.

³⁸ Rumpf, *Jdl* 49, 1934, 15 f.; ders. *JHS* 67, 1947, 11; ders. *MuZ* 122; Kurtz, *AWL* 69, Robertson, *Greek Art* 424. Siehe a. Kap. 4 Anm. 6.

Zu Marmorlekythen: B. Schmaltz, *Untersuchungen zu den attischen Marmorlekythen* (1970).

ANMERKUNGEN ZU VORBEMERKUNGEN

¹ A.-B. Follmann hat in ihrer Arbeit über den Panmaler (*Der Pan-Maler*, 1968) dem um 470 stattfindenden Stilwandel in der Vasenmalerei mit der Einführung des Begriffes „weicher herber Stil“ Rechnung getragen. Auf die Verwendung dieses Begriffes wurde in der vorliegenden Arbeit verzichtet und stattdessen der Beginn der Frühklassik höher angesetzt. In dem Jahrzehnt zwischen 470/460 beginnen so „frühklassische“ Vasenmaler wie

der Penthesilea-, der Villa-Giulia-, der Sabouroff-, der Timokratesmaler und hat der Pistozenosmaler seine bereits frühklassisch zu nennende Aphrodite-Darstellung geschaffen (vgl. dagegen etwa die Diomedea/Achilleus-Schale in Berlin, hier Taf. 20, 1–2).

² Dies gilt auch für die Literaturangaben in den Anmerkungen.

ANMERKUNGEN ZUM KAPITEL KRATERE

¹ z.B. *Odyssee* 1,110 oder 3,390; allgemein zum Krater: Anger, *RE* XV (1932) 2030 ff. s.v. Mischkrug; Richter/Milne, *Shapes and Names* 6 ff.

² Zu Kraterdarstellungen auf attischen Vasen: Gericke, *Gefäßdarstellungen* 36 ff.

³ Zum Dinos bzw. Lebes: Anger, *RE* a.O. 2033 f.; Richter, a.O. 9 f.; Gericke, a.O. 36 f. u. 88; zur

Verwendung des Stamnos als Krater: B. Philippaki, *The Attic Stamnos* (1967) XVIII; Gericke, a.O. 43 ff.

⁴ T. Bakir, *Der Kolonnenkrater in Korinth und Attika zwischen 625 und 550 v.Chr.* (1974); ferner: Anger, *RE* a.O. 2032 f.; Sparkes/Talcott, *Athenian Agora* XII 54 f.

⁵ A. Rumpf, Chalkidische Vasen (1927) 45.123; D.A. Amyx, *Hesperia* 27, 1958, 198 Anm. 79; Bakir, a.O. 7 f.; Literatur jetzt gesammelt von F. Brommer in *RM* 87, 1980, 338 Anm. 12.

⁶ In ARV sind über 1000 Kolonnettenkratere aufgenommenen.

⁷ Gericke, a.O. 39 Anm. 214.

⁸ ARV 1144,13.

⁹ Beazley, *PP* 13; ARV 237 ff.; Par 349 (Myson); ARV 562 ff. Par 389 ff. (Earlier Mannerists); ARV 1106 ff.; Par 451 ff. (Later Mannerists); Boardman, *ARFH* 112 (Myson). 179 f. (Mannerists).

¹⁰ z.B. Gela, *Mus. Naz.* 103, ARV 537,23 (Boresmaler); CVA Gela, *Mus. Naz.* (3) Taf. 28. Paris, Louvre G 405, ARV 1088,12 (Maler der Louvre Kentaumachie). Rom, Villa Giulia 3582, ARV 1073,12 (Eupolismaler). 3589, ARV 628,3 (Chicagomaler).

¹¹ Siehe besonders die Abb. in den CVA-Bänden Wien, *Kunstth. Mus.* (2) Taf. 86 ff. u. Paris, Louvre (4) Taf. 24 ff. (244 ff.).

¹² Siehe hierzu F. Hauser in *FR II* 217 und D.K. Hill, *AJA* 51, 1947, 255. Vergleiche die lakonischen Volutenkratere aus Ton – z.B. CVA Louvre (1) Taf. 6 (28); Buschor, *Vasen Abb.* 87 (Rom, Villa Giulia); C.M. Stibbe, *Lakonische Vasenmaler des 6. Jahrh. v.Chr.* (1972) Taf. 21 Nr. 42, ferner *Kat. Nr. 105* ohne Abb. – und die lakonischen Kolonnettenkratere – z.B. Louvre (1) Taf. 1 f. (23 f.) –, die eine ähnliche Henkelform haben wie die sogenannten chalkidischen Kratere. Zum chalkidischen Krater: A. Rumpf, a.O. 122 f.; Bakir, a.O. 50 f. Die Henkel der lakonischen Volutenkratere aus Ton ragen jedoch nicht über den Mündungsrand empor. Das früheste bekannte Beispiel für über den Mündungsrand ragende Voluten ist die sogenannte Françoisvase, das Werk eines attischen Töpfers (Florenz, *Mus. Arch.* 4209, *ABV* 76,1; Par 29 f.; Simon, *Vasen Taf.* 51 ff.; *Bollettino d'arte, Serie Speciale* – 1 [1980] *Vaso François*). Von jenen vor einiger Zeit in Sparta entdeckten, doch eher amphoren- als kraterähnlichen Reliefgefäßen mit zu Voluten eingerollten, nur bis zum unteren Mündungsrand reichenden Henkeln scheint mir kein direkter Weg zu den lakonischen Volutenkratern des 6. Jahrhunderts zu führen. Sie zeigen aber, daß die Volute bereits Ende des 7. Jahrh. ein von lakonischen Töpfern verwendetes Schmuckelement war (*BCH* 85, 1961, 686 Abb. 3; Chr. Christou, *ADelt* 19, 1964, 200 ff. Taf. 78 ff.).

Konrad Hitzl arbeitet an der Universität Mainz an einer Dissertation zur Entstehung und Formgeschichte des Volutenkraters (Wintersemester 1981/82 abgeschlossen).

¹³ A. Rumpf in *Charites*, Festschrift E. Langlotz (1957) 127 ff.

¹⁴ Zum Krater von Vix: A. Rumpf, *BABesch* 29, 1954, 8 ff.; C. Rolley, *BCH* 82, 1958, 168 ff.; ders. *BCH* 87, 1963, 482 ff.; R. Joffroy, *Les Trésors de Vix* (1962) 48 ff. mit Abb.; ders. *Vix et ses Trésors* (1979) 49 ff. mit Abb.; E. Gjødesen, *AJA* 67, 1963, 335 ff.; Boardman, *Greeks Overseas Abb.* 261; siehe a. die Kratere von Trebenische: B. Filow, *Die archaische Nekropole von Trebenische am Ochrida-See* (1927) 39 ff. Taf. VII u. VIII; Boardman, a.O. Abb. 280 und den Krater aus Rua in München: M. Maaß, *Griechische und römische Bronzewerke der Antikensammlungen München* (1979) Nr. 29 mit Literatur; s.a. Robertson, *Greek Art* 124. 144 ff. 238 Taf. 45. 46a; U. Gehrig, *AA* 1971, 602 ff.; S. Karousou, *AM* 94, 1979, 77 ff.

¹⁵ s.o. Anm. 12.

¹⁶ Arezzo, *Mus. Civ.* 1465, ARV 15,6; Boardman, *ARFH* Abb. 29.

¹⁷ s. die Abb. in den CVA-Bänden Louvre (3) Taf. 5 f. (166 f.), Louvre (5) Taf. 30 (371), Bologna (4) Taf. 51 ff. und Ferrara (1) Taf. 4 ff.; bei N. Alfieri/P.E. Arias, *Spina* (1958) Taf. 9. 12 ff. 23. 40 ff. 50 ff. 74 ff. 108 ff.

¹⁸ *FR II* 172 f.; s.a. P. Jacobsthal, *MetrMusSt* 5, 1934, 117.

¹⁹ Athen, *Agora AP* 1044, *ABV* 145,19; Par 60; Boardman, *ABFH* Abb. 103; Schefold, *Götter- und Heldensagen* Abb. 40 u. 304.

²⁰ O. Broneer, *Hesperia* 6, 1937, 482 ff.; B. Neutsch, „Exekias – ein Meister der griechischen Vasenmalerei“ in *Marb. Jahrb. für Kunstwiss.* XV (1954) 65; Beazley, *Dev.* 70; Boardman, *ABFH* 57.

²¹ Cook, *Greek Pottery* 126 ff.; J.M. Cook, *BSA* 60, 1965, 138 ff.; Walter-Karydi, *Samos VI*, 1 67 ff.

²² D.A. Jackson, *East Greek Influence on Attic Vases* (1976), bes. 81 ff.

²³ München, *Antikenslg.* 2044, *ABV* 146,21; Par 60; Simon, *Vasen Taf.* 73 u. XXIV; s.a. S. 18; ferner zum ionischen Einfluß bei Exekias: Jackson, a.O. 70. 84.

Die von Hermann Hinkel in *Der Gießener Kelchkrater* (1967) 39 vertretene These von der Herleitung des Kelchkraters von proto- und frühattischen Gefäßen aus dem Ende des 8. und dem Anfang des 7. Jahrhunderts ist in mehr als einer Hinsicht unwahrscheinlich, da die Formen wenig Gemeinsames haben und ein Zeitraum von etwa 150 Jahren dazwischen liegt.

²⁴ ARV 205,123 u. 206,124–126; Par 342; Simon, *Vasen Taf.* 143 f. XXXV. (Berliner Maler).

Der in Schweizer Privatbesitz befindliche und im Basler Antikenmuseum ausgestellte Glockenkrater des Kleophradesmalers besitzt im Gegensatz zu den Krateren des Berliner Malers einen Standring: ARV 1632 (49 bis); A. Greifenhagen, Neue Fragmente des Kleophradesmalers, Sitzungsberichte der Heidelberger Akad. d. Wiss. 4. Abh. 1972, 45 ff. Taf. 28 f.

²⁵ Zur Entwicklung des Glockenkraters: A.-B. Follmann, Der Panmaler (1968) 50 f.

²⁶ ARV 1632.

²⁷ P. Mingazzini, RM 46, 1931, 150 ff.; P. Jacobsthal, MetrMusSt 5, 1934, 117; s.a. F. Brommer, RM 87, 1980, 338 Anm. 15.

²⁸ Abb. der auf Rhodos gefundenen Gefäße bei Jacobsthal, a.O. Abb. 1 ff. Zur Diskussion des Ursprungs s.a. H.R.W. Smith in CVA San Francisco Coll. (1) 45 u. Brommer, a.O. Anm. 15.

²⁹ E. Vermeule, AJA 70, 1966, 10 u. Anhang 22; s.a. Jacobsthal, a.O. 118 u. Anhang II 136; H. Hinkel, a.O. 42 ff.

³⁰ Jacobsthal, a.O. 118 f.

³¹ s. die Abb. von Kelchkrateren in den CVA-Bänden Louvre (1) Taf. 8 ff. (46 ff.), Louvre (2) Taf. 11 ff. (81 ff.) 23 (93) 2 ff. (96 ff.), Louvre (3) Taf. 14 (175), Louvre (5) Taf. 31 (372), Bologna (4) Taf. 71 ff., Ferrara (1) Taf. 15 ff.; ferner bei N. Alfieri/P.E. Arias, Spina (1958) Taf. 4 f. 34 ff. 54 ff. 66 ff. 88 ff.

³² Kelchkrater des Niobidenmalers: Paris, Louvre G 341, ARV 601, 22; Par 395; Simon, Vasen Taf. 191 ff.

³³ Zu den zweireihig bemalten Kelchkrateren: Jacobsthal, a.O. 119 ff. u. Anhang III 136 ff.

³⁴ s. etwa die Abb. von Glockenkrateren in den CVA-Bänden Louvre (3) Taf. 8 f. (169 f.), Louvre (4) Taf. 21 ff. (221 ff.), Louvre (5) Taf. 32 ff. (373 ff.) und bei Alfieri/Arias, a.O. Taf. 10 f. 60 f.

³⁵ Aus dem 5. Jahrhundert sind etwas über 600 Glockenkratere in ARV enthalten (Kelchkratere etwas über 300 und Volutenkratere etwa 130).

³⁶ Das Gelb, das nach den Beschreibungen von Edoardo Brizio und Giuseppe Pellegrini vorhanden war, ist heute nicht mehr zu sehen. Das Hellrot dürfte eine unbeständige Mattfarbe (vielleicht Kupferrot) und keine Deckfarbe sein.

³⁷ Dies ist heute aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes nicht mehr eindeutig zu sagen; der Überzug ist unterschiedlich stark abgerieben, hellere Flecken sind nicht nur an Gesicht und Hals, sondern auch am Peplos zu beobachten.

³⁸ Mit einer unbeständigen Mattfarbe war sicher auch der Chiton der Frau rechts auf Seite B bemalt; zur Technik: S. 21 ff.

³⁹ Der Krater ist mir nur nach den Beschreibungen von D. v. Bothmer und J.R. Mertens und einem Photo, das Hals und Mündung des Kraters zeigt, bekannt.

⁴⁰ Enrico Paribeni wird den Krater in einem Katalog „La ceramica attica figurata nelle Marche“ publizieren.

⁴¹ Dies trifft auch für die wgr.-sf. bemalte Keramik zu; s. hierzu S. 9 u. 169 f.

⁴² s.S. 11 f.

⁴³ Es ist gut möglich, aber es muß nicht sein, daß das Kelchkraterfragment in Malibu zu den Fragmenten in Cincinnati oder zu den Fragmenten der Slg. Cahn gehört. Die Fundorte der jeweiligen Fragmente sind leider nicht bekannt.

⁴⁴ Rumpf, MuZ 96; ferner zur weißen Frauenhaut: S. 20 u. Robertson, Greek Art 262 f.

⁴⁵ s.S. 18.

⁴⁶ Zur Vierfarbenbemalung weißgrundiger Schalen: S. 16 ff.; zur frühklassischen Lekythenbemalung: S. 20 ff.

⁴⁷ Rumpf, MuZ 95, W. Kraiker, Die Malerei der Griechen (1958) 80; I. Scheibler, AntK 17, 1974, 92 ff.; Robertson, Greek Art 260.

⁴⁸ D. v. Bothmer, Amazons 161 ff.; die einzige weißgrundige Darstellung einer Amazonomachie befindet sich auf der Halszone des Volutenkraters in Ancona (Kat. Nr. 10). Sie ist ein Nebenbild und mit den großen Amazonomachiebildern nicht zu vergleichen (v. Bothmer, a.O. 149). Interessanterweise hat sich der Vasenmaler dabei – nach Beschreibung von Mertens, AWG 125 – weitgehend auf Umrißzeichnung beschränkt und Mattfarben nur sparsam verwendet.

⁴⁹ Dieses Gefühl für eine formgerechte Bemalung ging erst im Reichen Stil und dann besonders im vierten Jahrhundert verloren, in der die Gefäßform immer mehr zum bloßen Träger prunkvoller Bilder wurde.

⁵⁰ E. Buschor in FR III 304 f.; Simon, Vasen 139 zu Taf. XLVIII.

⁵¹ K. Schauenburg, AuA 13, 1967, 5 ff.; A.D. Trendall/T.B.L. Webster, Illustrations of Greek Drama (1971) 63 ff.; Simon, Vasen 140 zu Taf. 199.

⁵² Zum Einfluß von Theateraufführungen auf die Vasenmalerei s. bes. L. Séchan, Etudes sur la Tragédie Grecque dans ses rapports avec la céramique (1926); Trendall/Webster, a.O. mit zahlreichen Abbildungen; A. Kossatz-Deissmann, Dramen des Aischylos auf westgriechischen Vasen (1978) 1 ff. mit Literatur und Überblick über die Forschungsgeschichte.

⁵³ Kossatz-Deissmann, a.O. 1. 22. 126. 167.

⁵⁴ Außer dem Krater des Phialemalers in Agrigent:

1. Basel, Antikenm. BS 403, Kelchkrater, ARV 1684 (15 bis). 1708; Par 456 (Kleophonmaler).
2. Boston, Mus. of Fine Arts 63.2663, Pelike, BMusFA 61, 1963 Nr. 325, 109.
3. London, Brit. Mus. E 169, Hydria, ARV 1062. 1681 (ohne Zuschreibung).
4. Gela, Mus. Naz. V 1818, Glockenkrater (Umkreis Polygnot, s. K. Schauenburg, AuA 13, 1967, 4 Anm. 24).
Schauenburg, a.O. 1 ff. mit Abb. von Nr. 2 u. 4; Kyle M. Phillips Jr., AJA 72, 1968, 6 f. Taf. 6 f. mit Abb. von Nr. 2. 3 u. 4; Trendall/Webster, a.O. 63 ff. mit Abb. von Nr. 2 u. 3.
- 55 s.o. Anm. 54 u. E. Berger, AntK 11, 1968, 63 Taf. 18,6.
- 56 Die Bilder der Vasen in Boston, London und Gela (Nr. 2–4) wurden bereits von Schauenburg, a.O. 6 auf ein gemeinsames Original zurückgeführt.
- 57 Robertson, Greek Art 262; Simon, Vasen 140 zu Taf. 199.
- 58 s.S. 21.
- 59 s.S. 25 f.
- 60 z.B. von H. Sichtermann, Helbig I⁴ Nr. 966 (440/430); Simon, Vasen 139 zu Taf. XLVIII (440/435).
- 61 München, Antikenslg. 2797 u. 2798; ARV 1022, 138 u. 139. 1678; Par 441; Kurtz, AWL Taf. 38,2; Robertson, Greek Art Taf. 108 a u. c; Simon, Vasen Taf. XLVI. XLVII; zum Maler jetzt auch: J.H. Oakley, The Phiale Painter (Diss. 1980 – Microfilm).
- 62 Lediglich die Andromeda auf dem Agrigenter Krater besitzt schon jene Gelöstheit, die auf die späteren Werke des Phialemalers weist.
- 63 Vgl. etwa den Hermes auf dem Vatikankrater mit dem Hermes auf der Lekythos, München 2797 (Simon, Vasen Taf. XLVI) und die Zeichnung der Felsen auf beiden Gefäßen.
- 64 Alabastra: S. 124, IX. 132 Taf. 43.
Lekythen: ARV 624,86–87; Par 398.
Schalen: S. 60 ff. Nr. 35. 79. 83, 94.
- 65 Ausnahmen sind die wgr. Schale im Metropolitan Museum (S. 71 Nr. 79) und das fragmentierte Alabastron von der Agora, s.o. Anm. 64.
- 66 J.D. Beazley, RM 27, 1912, 294; aber auch bei Karlsruhe 208 (ARV 618,3), New York 24.97.96 (ARV 619,17) und der Pelike in der Slg. Ludwig (Par 399 [48 bis]; Antike Kunstwerke aus der Slg. Ludwig I [1979] Nr. 49). Ferner gibt es eine weißgrundige Lekythos mit Deckweiß, die dem Umkreis des Villa-Giulia-Malers zugerechnet wird: ARV 626,3.
- 67 Es ist anzunehmen, daß der Villa-Giulia-Maler bei der Bemalung der beiden Kratere neben Deckweiß auch noch andere Farben verwendet hat.
- 68 Rom, Villa Giulia 909, ARV 618,1; Par 398; zur Haargestaltung: Beazley, RM 27, 1912, 293 f., dort 286 ff. allgemein zum Villa-Giulia-Maler, ferner: ARV 618 ff.; Par 398 f. (mit weiterer Literatur).
- 69 Providence, Rhode Island School of Design, Mus. of Art 25.088, ARV 624,88; D. Buitron, Attic Vase Painting in New England Collections (Ausstellung Fogg Art Museum, 1972) Nr. 67.
- 70 Boston, Mus. of Fine Arts 01.8097, ARV 785,2; Par 418; s.a. J.D. Beazley, JHS 53, 1933, 311.
- 71 Zu Astyoche: Stoll, ML I,1 (1884–90) 662 s.v. Astyoche Nr. 5; Escher, RE II (1896) 1872 s.v. Astyoche Nr. 3; R. Engelmann, „Aktor und Astyoche. Ein Vasenbild“, JdI 17, 1902, 68 ff.; ferner demnächst: E. Simon, LIMC II s.v. Astyoche.
- 72 Berlin-Charlottenb., Staatl. Mus. 30036, ARV 1173,1; Par 459; zur Gebärde der Helena: Neumann, Gesten und Gebärden 123; dort auch 106 ff. zur Unterscheidung von Momentan- und Zustandsgebärden. Ein auch nur annähernd ähnliches Beispiel für die Gebärde der Astyoche ist bei Neumann nicht zu finden.
- 73 München, Antikenslg. 2415, ARV 1143,2; Par 455; Simon, Vasen Taf. 205 ff.; s. ferner ARV 1143,3; Par 455 (Kleophonmaler), die beiden Glockenkratere in Syrakus, Mus. Naz. 18421 u. 30747, CVA (1) Taf. 17,2 u. 20 f.; ARV 1075,7 (Danaemaler) u. 1153,17 (Dinosmaler).
- 74 L. Ghali-Kahil, Les enlèvements et le retour d'Hélène (1955) 119.
- 75 Zum Methysemaler: ARV 632 ff. 1663; Par 400; s. bes. die Abb. bei N. Alfieri/P.E. Arias, Spina (1958) Taf. 45 ff.
- 76 Daß auf den weißgrundigen Fragmenten das „Rho“ beide Male in böotischer Schreibweise gegeben ist, auf den Gefäßen des Methysemalers aber immer in attischer Form, ist auffällig, muß aber nicht gegen eine Zuschreibung an diesen Maler sprechen. Zwar ist die böotische Form des „Rho“ in der Klassik nicht mehr so häufig auf Vasen zu finden wie in der Spätarchaik, aber das Beispiel des Vasenmalers Polygnot lehrt, daß auch auf den Gefäßen eines Vasenmalers der Klassik beide Formen vorkommen können (z.B. ARV 1027,1–2 u. 1028,9). Siehe a. unten Anm. 86.
- 77 Zur Technik s.S. 19.
- 78 Die Darstellung erinnert vor allem an das Bild auf der namengebenden Lekythos des Thanatosmalers in London (Brit. Mus. D 58, ARV 1228,12; Par 466; Simon, Vasen Taf. 204), ist aber in der Zeichnung qualitätvoller.

Zusammenstellung der Hypnos/Thanatos-Darstellungen von F. Brommer in *MM* 10, 1969, 164 ff.

⁷⁹ *Ilias* 16,454 f. 671 ff. 681 ff.; s.a. den Krater des Euphronios in New York (Metz. Mus. 1972. 11. 10, D. v. Bothmer, *AA* 1976, 485 ff. Abb. 1 ff.; Simon, Vasen Taf. 102 f.).

In diesem Zusammenhang sei erinnert, daß Aischylos eine Tragödie verfaßt hat (Die Karer oder Europa), in der das Schicksal des Sarpedon behandelt wurde; s. A.D. Trendall/T.B.L. Webster, *Illustrations of Greek Drama* (1971) 52 ff.; A. Kossatz-Deissmann, *Dramen des Aischylos auf westgriechischen Vasen* (1978) 63 ff.

⁸⁰ Zur Darstellung der Memnon-Bergung in der Vasenmalerei: Kossatz-Deissmann, a.O. 67 ff. Auch in diesem Fall könnte eine Aischylos-Tragödie die Anregung gegeben haben.

⁸¹ Die Zahl von neun statt sieben Blättern bei Palmetten in Verbindung mit Lotosblüten ist nicht häufig und immer ein Zeichen von besonders aufwendiger Bemalung, deshalb vor allem auf Volutenkratern zu entdecken.

⁸² s.o. Anm. 43.

⁸³ *ARV* 33,7.

⁸⁴ Deshalb wurde dieses Fragment auch nicht in den Katalog aufgenommen.

Zu großen Gefäßen mit weißem Schmuckband: S. 9; ein Kelchkrater mit weißem Schmuckband befindet sich nicht darunter.

⁸⁵ s.S. 107 Nr. 15,110.

⁸⁶ Wenn die Zuschreibung von D. v. Bothmer richtig ist, könnten die Bilder dieses Kraters zeigen, welchen Einfluß die Veränderung der Technik auf den Stil des Malers hatte und damit Erkenntnisse für eine exakte Zuschreibung der Fragmente in Cincinnati gewonnen werden.

Das seltene Spiralmotiv auf den Henkelaußenseiten kommt auf einigen Volutenkratern des Niobidenmalers vor: *ARV* 598,1 (Bologna 268). 599,2 (Par 394, jetzt Agrigent 8952). 600,13 (Par 395, Neapel 2421). Zum Motiv auf spätarchaischen Vasen, bes. des Berliner Malers: C. Cardon, *The J. Paul Getty Museum Journal* 6/7, 1978/79, 135 f.

⁸⁷ Zu den altertümlichen Stilmerkmalen auch: G. Pellegrini, *Catalogo dei Vasi Greci Dipinti delle*

Necropoli Felsinee (1912) 128. Die dort abgebildete Zeichnung gibt den Stil allerdings nicht richtig wieder.

⁸⁸ Zur frühklassischen Lekythenbemalung: S. 20 ff.

Das matte Gelb, das nach den alten Beschreibungen zur Gewanddarstellung verwendet worden war, ist bis jetzt vor 450 nicht nachweisbar.

⁸⁹ z.B. Palermo, *Mus. Naz. V* 778 (Glockenkrater), *ARV* 550,2; Par 386; A.-B. Follmann, *Der Pan-Maler* (1968) 41.

⁹⁰ Zu den wgr. Lekythen des Panmalers: S. 20 f. 24 f.; zu den Medusa-Darstellungen: *ARV* 555,96. 560,159; allgemein zur Tötung der Medusa: K. Schauenburg, *Perseus in der Kunst des Altertums* (1960) 19 ff.; *Volutenkratere des Panmalers*: *ARV* 552, 20–21 (nur Fragmente).

⁹¹ *ARV* 536,2–4. Die Volutenkratere des Altamura- und des Niobidenmalers haben meist einen scheibenförmigen Fuß.

Nach Konrad Hitzl (s. oben Anm. 12) weist der wgr. Volutenkrater ein ganz ähnlich reich gegliedertes Hals- und Mündungsprofil auf wie der Volutenkrater Bologna 274 des Boreasmalers (*ARV* 536,3). Dies ist nicht unerheblich, da so reich gegliederte Profile bei Volutenkratern der Frühklassik nach Hitzl ungewöhnlich sind.

⁹² *ARV* 536,2–3.

⁹³ Vgl. etwa den Volutenkrater Ferrara T 749 (*ARV* 536,1; N. Alfieri/P.E. Arias, Spina [1958], Taf. 16) mit ähnlicher Überschneidung der Beine oder Bologna 273 (*ARV* 537,2; *CVA* Bologna (4) Taf. 51 f.).

⁹⁴ Taf. 11,3 zeigt einen Kopf des Kraters Ferrara T 749, s. oben Anm. 93.

⁹⁵ Vgl. S. 154 f. („Jo-Jo“). 151 f. (Teller). 137 ff. (Pyxiden). 51 ff. 78 (Schalen).

⁹⁶ Auf den Zusammenhang mit Theateraufführungen weist neben dem Bildschmuck einiger Kratere vor allem das „Euaion kalos Aischylo“ auf dem Andromedakrater. Euaion, Sohn des Tragödiendichters Aischylos, war selber Tragödiendichter und Schauspieler gewesen, s. hierzu Kossatz-Deissmann, a.O. 147 f. mit älterer Literatur; dort auch 167 ff. zur Beliebtheit der Dramen des Aischylos in Westgriechenland.

ANMERKUNGEN ZUM KAPITEL OINOCHOEN

¹ Allgemein zu Kannen bzw. Oinochoen: Richter/Milne, *Shapes and Names* 18 ff.; R. Lullies, *RE* XVII (1936) 2234 f. s. v. Oinochoe mit

Literatur; Gericke, *Gefäßdarstellungen* 32 ff. 80 ff.; J.R. Green, „Oinochoe“, *University of London, Institute of Classical Studies, Bulletin* Nr. 19,

1972, 1 ff. Taf. 1 ff. (im folg. Oinochoe abgekürzt).

Zu Oinochoen als Haushaltsware:

Sparkes/Talcott, Athenian Agora XII 204 ff.

² Zu Oinochoendarstellungen auf Vasen: Gericke, Gefäßdarstellungen 32 ff.

³ Gericke, Gefäßdarstellungen 32 sowie Nr. 37 u. 41 ihrer Oinochoentabelle; Green, Oinochoe 6 Anm. 38; ferner Bryn Mawr College P-196, CVA (1) Taf. 23,1.

⁴ Gericke, Gefäßdarstellungen 35. 80 ff.; Green, Oinochoe 9; A. Lezzi-Hafter, Der Schuwalow-Maler (1976) 9.

Lekythenbilder mit Oinochoen auf den Stufen von Grabmonumenten: Athen, Nat. Mus. 1935 u. München, Kunsthandel, ehem. Slg. Brummer (ARV 1227,1 u. 8: Bosanquetmaler). Athen, Nat. Mus. 12747 u. Berlin-Charlottenburg, Staatl. Mus. 3262 (ARV 845,166 u. 168: Sabouroffmaler).

⁵ Richter/Milne, Shapes and Names 18; Green, Oinochoe 1 f.

⁶ ARV XLIX f.

⁷ Green, Oinochoe 6. Metalloinochoen auf Vasenbildern: z.B. Florenz, Mus. Arch. 4016, CVA (2) Taf. 66,2. 67,4. London, Brit. Mus. D 14, s.S. 47 Nr. 8 Taf. 13. London, Brit. Mus. E 140, Simon, Vasen Taf. 167. Paris, Louvre G 93, CVA (19) Taf. 53,4. Athen, Nat. Mus. 1945, Riezler, Lekythen Taf. 42. Oinochoen gehören auch zu jenen Gegenständen, die gelegentlich plastisch wiedergegeben wurden, z.B. auf der wgr. Schale des Villa-Giulia-Malers in Oxford: S. 72 Nr. 83.

⁸ Green, Oinochoe 6; Lezzi-Hafter, a.O. 9.

⁹ L. Deubner, Attische Feste (1932) 96 ff.; G. v. Hoorn, Choes and Anthesteria (1951); J.R. Green, AA 1970, 475 ff.; ders. BSA 66, 1971, 189 ff. Taf. 30 ff.; ders. Oinochoe 6 f.

¹⁰ Green, Oinochoe 7; Lezzi-Hafter, a.O. 15.

¹¹ Green, Oinochoe 7; Lezzi-Hafter, a.O. 16.

¹² Zu Form VII, VI u. IX: Green, Oinochoe 7 f.; Lezzi-Hafter, a.O. 11 f. 17; zu Form VII a. K. Schauenburg, AM 90, 1975, 97 ff. Jüngst hat Ingrid Krauskopf in einem Referat, gehalten beim Mannheimer Etrusker-Symposion (8.–10.2.80), überzeugend dargelegt, daß es sich bei Form VI, wie wohl auch bei Form VII, um eine etruskische Kannenform handelt, die von den attischen Töpfern für den etruskischen Markt nachgeahmt wurde: I. Krauskopf in Die Aufnahme fremder Kultureinflüsse in Etrurien und das Problem des Retardierens in der etruskischen Kunst, Schriften des Dt. Archäologen-Verbandes V (1981) 146 ff. Siehe a. Krauskopf, Prospettiva 20, 1980, 7 f.

¹³ Green, Oinochoe 8 f.; Schauenburg, a.O. 98 f.; Lezzi-Hafter, a.O. 8 f. (dort als Variation von

Form I bezeichnet). Zur Liste der rf. bemalten Kannen dieser Form bei Lezzi-Hafter (Anm. 43): Würzburg, M.-v.-Wagner-Museum H 5726 (Eros auf Delphin).

¹⁴ s. Taf. 4,1–2.

¹⁵ Lezzi-Hafter, a.O. 95 f.

¹⁶ Beschreibung nach Langlotz, Akropolisvasen II 64

¹⁷ Steht eigentlich zwischen Form I und II; Beazley in ARV 403: „shape 2 rather than 1“; Green bemerkt in AA 1978, 263 zu den frühen Oinochoen des 5. Jahrh.: „they show little real difference in conception between shapes I and II“.

¹⁸ Ich habe diese Oinochoe bei meinem Besuch des Genfer Museums vor einigen Jahren nur in der Vitrine gesehen und deshalb das aufgesetzte Weiß nicht beobachtet.

¹⁹ Auch dieses Gefäß kenne ich nur durch die Ausstellung im Museum. Es ist durchaus möglich, daß sich auf dem schwarz gemalten Himation Spuren roter Faltenzeichnung und am Chiton der Frau Reste einer unbeständigen Mattfarbe entdecken lassen.

²⁰ Es war trotz großer Bemühungen leider nicht möglich, von dieser Oinochoe Photographien zu erhalten oder sie gar selbst zu sehen. Die Angaben zum Gefäß stammen alle von Joan R. Mertens, z.T. aus ihrer Arbeit, z.T. aus einem Brief, mit dem sie freundlicherweise meiner Bitte um Auskunft nachkam: „The Geneva oinochoe, however, really is its nearest relative – drawing in outline; no polychromy“.

²¹ Zu den wgr.-sf. bemalten Oinochoen: Mertens, AWG 63 ff.; s.a. S. 5 f. 7 f.

²² s.o. Anm. 17. Die Oinochoenform, zu der das Fragment von der Akropolis (Kat. Nr. 1) gehört, ist nach der Abbildung bei Langlotz (Akropolisvasen II Taf. 54 Nr. 701) nicht sicher zu bestimmen. Leider war es nicht möglich, das Fragment in Athen zu sehen. Nach der Abbildung könnte man am ehesten an eine Kanne der Form Va denken.

²³ s.S. 44 u. Anm. 15.

²⁴ s.a. S. 103 mit Anm. 19.

²⁵ J.R. Green in AA 1978, 272: „The form of the Athens oinochoe is not unlike ours (Neapel 81266) in general appearance but the details are not the same and it is by a different potter“.

²⁶ Zur Verwendung unbeständiger Mattfarben in frühklassischen Lekythenwerkstätten: S. 21 ff.

²⁷ Zu den genannten Lekythenmalern: S. 24 f.

²⁸ s.S. 22 f.

²⁹ Bei einigen frühklassischen Lekythen des Malers von Athen 1826 ist auf das Deckweiß verzichtet, ebenso bei den frühklassischen Lekythen des

Inschriftenmalers trotz Verwendung von Mattfarben (S. 27; zum Inschriftenmaler: ARV 748 f.; Par 413 f.; Buschor, APL 182 f.; Kurtz, AWL 20 u. passim Taf. 19; R.O. Romera, Mus. Arqueol. Nac., Catalogo de los Vasos Griegos I [1980] 63 ff. Nr. 15 mit Abb.). Die Tatsache, daß auf allen drei Oinochoen die weiblichen Figuren nicht mit Deckweiß wiedergegeben sind, mag daher ein zufälliges Ergebnis sein, das nicht auf eine spezielle Art von Oinochoenbemalung weist.

³⁰ s.a. S. 105 Nr. 5 (Bauchlekythos) u. S. 122, VIIa (Alabastron). Allgemein zum Ikarosmaler: ARV 696 ff.; Par 407; Kurtz, AWL 103 f.; J.M. Hemelrijk, BABesch 51, 1976, 93 ff.; s.a. N. Kunisch, Antiken der Slg. Funcke 2 (1980) Nr. 173.

³¹ Kurtz, AWL 103, dort a. 91 ff. zu den Seitenpalmetten-Lekythen; s.a. S. 12.

³² S. 5 f. Taf. 1.

³³ S. 114 f. I.

³⁴ Zum Erzgießereimaler: ARV 400 ff.; Par 369 ff.; Boardman, ARFH 136 f.; Simon, Vasen Taf. 157 ff.; s.a. K.T. Luckner in Greek Vase-Painting in Midwestern Collections, The Art Institute of Chicago (1979) zu Nr. 101.

³⁵ S. 16 ff.

³⁶ Zu Gefäßen mit Stempeldekor: Sparkes/Talcott, Athenian Agora XII 22 ff. Taf. 47 ff.

³⁷ S. 144 Nr. 23.

³⁸ Eine Weinkanne aus Silber mit vergoldeter Reliefverzierung befindet sich im Museum von Saloniki (aus Derveni, 2. Hälfte 4. Jahrh., M. Andronikos, Museum von Thessaloniki, Reihe: Die Museen Griechenlands [1976] Abb. 11, farb.; Treasures of Ancient Macedonia, Ausstellungskatalog Archäol. Mus. Thessaloniki [o. Jahresangabe] Nr. 197 Taf. 26, dort auch Nr. 362 Taf. 52 eine Silberhydria mit vergoldeter Verzierung). Auf dem berühmten Bronzekrater aus Derveni, ebenfalls im Museum von Saloniki (Andronikos, a.O. Abb. 1; Treasures of Ancient Macedonia Nr. 184 Taf. 27) sind Wein- u. Efeuranken in Silber appliziert.

³⁹ Nur bei den „Huge Lekythoi“, die als Imitationen von Marmorlekythen gelten können, sind auch Hals, Mündung und Unterteil des Gefäßkörpers weiß überzogen, s.S. 29.

⁴⁰ Zusammenstellung von Beazley in AntK 4, 1961, 56 ff.

⁴¹ Zum Eretriamaler: S. 103. 110 f.

ANMERKUNGEN ZUM KAPITEL SCHALEN

¹ Unter Schale wird im folgenden immer das zweihenkelige Gefäß mit Fuß verstanden, da die henkel- und fußlosen Schalen in der archäologischen Literatur im allgemeinen – wie vermutlich schon in der Antike – Phialen genannt werden, s. hierzu H. Luschey, Die Phiale (1939) 10 ff.

² Allein in ARV sind über fünfeinhalbtausend Schalen aufgeführt, die späarchaischen und frühklassischen Malern bzw. Werkstätten zugeschrieben sind (Malern der Parthenonzeit und des Reichen Stils nur knapp 700). Aus dem gleichen Zeitraum sind in ARV etwa 350 Skyphoi (ohne Eulenskyphoi), 85 Tassen, etwa ebensoviele Rhyta, ca. 50 Kantharoi (einschließlich der Kopfgefäße) und fünf Phialen enthalten.

Obwohl bei weitem nicht alle rotfigurig bemalten Gefäße in ARV erfaßt sind, dürfte das Verhältnis doch repräsentativ sein.

³ So ist das früheste Beispiel für die Verwendung von „Intentional Red“ auf der berühmten „Dionysoschale“ des Exekias in München zu finden (Simon, Vasen Taf. XXIV, s. a. S. 18), einem Malstoff, der auch später weitgehend auf Schalen beschränkt blieb (s. B. Cohen, „Observations on

Coral-Red“ in Marsyas XV, 1970/71, 1 ff.). Ferner wurde auf weißgrundigen Schaleninnenseiten die Vierfarbenbemalung mit Glanzton und Deckfarben entwickelt (s. S. 16 ff.). Auch die Praxis, einzelne Details in Ton aufzuhöhen und zu vergolden, wurde wohl zunächst auf Schalen angewandt: z.B. Athen, Nat. Mus. Ak. 176 vom Maler Euphronios (ARV 17, 18; Philippaki, Vas. Nat. Mus. Taf. 30f.) und Berlin-Charlottenburg, Staatl. Mus. F 2278 vom Töpfer Sosias signiert (ARV 21,1; Par 323; Simon, Vasen Taf. 117 ff.). Zur Entwicklung der verschiedenen Schalenformen: s. Bloesch, FAS.

⁴ Zum Typus B: Bloesch, FAS 41 ff.

⁵ Zur Phiale s. Luschey, a.O.

⁶ In der Publikation der rotfigurigen Akropolischerben von Graef/Langlotz (Akropolisvasen II, 1933) sind 383 rotfigurig und 20 weißgrundig bemalte Schalenfragmente enthalten, ferner – zum Vergleich – die Fragmente von 90 Skyphoi (davon 9 Eulenskyphoi), 87 Krateren, 44 Tellern (3 davon wgr.), 35 Amphoren, ca. 30 Kannen, 28 Lekythen (12 davon wgr.), 22 Lutrophoren, 19 Stamnoi, 19 Alabastra, 15 Pinakes, 14 Pyxiden, 13 Lebetes Gamikoi u.a. Der große Anteil

von Schalen ergibt sich meines Erachtens auch deshalb, weil sie sowohl Weihgeschenke als auch Gebrauchsgegenstände sein konnten, während etwa die Teller nur Votivgaben gewesen sein dürfen; s. hierzu S. 150.

⁷ s.o. Anm. 2 u. 6; zu Skyphoidarstellungen auf attischen Vasen: Gericke, Gefäßdarstellungen 16 ff. und Tabelle 80 ff.

⁸ Gericke, a.O. 13 ff. und Tabelle 31 ff.; zum Kottabosspiel: S. Drougou, *Der Psykter* (1975) 85 f. mit Literatur.

⁹ Gericke, a.O. 27 ff.

¹⁰ Richter/Milne, *Shapes and Names* 24 f.; F. Brommer, *AA* 1967, 546; Sparkes/Talcott, *Athenian Agora* XII, 5 f.

¹¹ Bloesch, *FAS*.

¹² Sparkes/Talcott, a.O. 98 ff.

¹³ Niedrige Schalen des Karlsruher Malers: ARV 737, 129–147; zur Sotades-Werkstatt: ARV 763 ff.; s. a. Kap. Geschlossene Schalen Anm. 27.

¹⁴ s.o. Anm. 2; dies wird auch deutlich, wenn man Bücher über griechische Vasenmalerei durchblättert (etwa Pfuhl, *MuZ*; Buschor, *Vasen*; Simon, *Vasen*), denn aus der 2. Hälfte des 5. Jahrhunderts sind nur noch wenige Schalen abgebildet; Lekythen (Grab- und Bauchlekythen) und große Gefäße, vor allem Kratere dominieren. Zu den Ausnahmen gehören einige Schalen des Kodrosmalers (ARV 1268 ff.) oder die Schale des Aison in Madrid (ARV 1174,1; Simon, *Vasen* Taf. 221 ff.). Dagegen fallen die Schalen des Eretriamalers nicht unter dessen Meisterwerke (z. Eretriamaler: ARV 1247 ff. u. hier S. 103 u. 110 f.).

¹⁵ Zu Kompositionsformen und Bildmotiven auf Schaleninnenbildern u.a.: I. Scheibler, „Griechische Rundbilder“ in *MjJb* XIII, 1962, 7 ff.; E.F. van der Grinten, *On the composition of the medallions in the interiors of Greek black- and red-figured kylixes* (1966).

¹⁶ s.a. Bloesch, *FAS* 70. 103. 107; Gefäßformen, die in der zweiten Jahrhunderthälfte etwas stärker in den Vordergrund der Vasenproduktion treten, sind vor allem Kannen und Lekythen; hier entstehen neue Formen, z.B. die Oinochoenformen IV und X (s. S. 44), die Eichelkythen oder die sogenannten „tall-boys“ (s.S. 103).

¹⁷ Etwa bei der Brygos-Schale in Würzburg: ARV 372,32; Simon, *Vasen* Taf. 154 ff. oder der Theusschale des Aison: s.o. Anm. 14).

¹⁸ Vgl. etwa die Maßangaben in den CVA-Bänden Berlin 2 u. 3. Leider werden nach wie vor in vielen Publikationen nur die Bildfelder der Innenseiten und nicht die gesamten Innenseiten der Schalen einschließlich der Henkel abgebildet (z.B. bei

Boardman, ARFH), obwohl damit die organische Einheit von Form und Bemalung zerstört wird. Das Innenbild muß in Zusammenhang mit dem Schalenrund und der Stellung der Henkel gesehen werden (s. hierzu auch B. Neutsch, „Henkel und Schalenbild“ in *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* XIV, 1949, 1 ff.).

¹⁹ Nicht im Katalog enthalten sind die Schalen mit weißem Schmuckband um das rotfigurige Innenbild (s. hierzu die Definition weißgrundiger Keramik S. 2). Es handelt sich dabei um die Nummern: 6–8. 15. 20. 26. 37 und 41 bei Mertens, *AWG* 162 ff. Die Schalen stammen von Onesimos, dem Colmarmaler, von Duris und aus der Sotades-Werkstatt. Zu den Literaturangaben im Katalog sei bemerkt, daß die Publikation eines Stückes bei Langlotz, *Akropolisvasen* oder Philippart, *Coups* stets angegeben ist, d.h. im Gegensatz zur sonstigen Praxis also auch dann, wenn sie schon in ARV vermerkt ist.

²⁰ Nach Meinung von Mary Zelia Pease gehört dieses kleine Randfragment vom Nordabhang der Akropolis nach Form und Technik zur gleichen Schale wie Akr. 429 und möglicherweise auch Akr. 431 b (s. *Kat.* Nr. 3), wobei sie im Gegensatz zu Langlotz annimmt, daß bei Akr. 431 b die Seite mit der Darstellung eines Pferdegespanns die Außenseite ist (*Hesperia* 4, 1935, 234 f. Abb. 9).

²¹ Beschreibung nach Langlotz. Die Farbe des Überzugs ist dort nicht angegeben.

²² Nach Pease (*Hesperia* 4, 1935, 235 ff. Abb. 10 f.) wahrscheinlich Teil der gleichen Schale wie Akr. 431 a (s.o. Anm. 20).

²³ Ob die Flecken wie Langlotz (*Akropolisvasen* II 38) meinte, vom Auslaufen der roten Farbe an den Früchten herrühren, läßt sich nicht sagen, da heute an den Früchten keine roten Farbreste mehr zu erkennen sind.

²⁴ Die Zuschreibung von Dyfri Williams an den Antiphonmaler (in einem Vortrag gehalten beim Tübinger Vasen-Colloquium „Vasenforschung nach Beazley“ 24./26.11.78) scheint mir zumindest nach den rotfigurigen Außenseiten überzeugend. Ähnlichkeiten sind festzustellen bei der Zeichnung der Profillinie mit dem halbgeöffneten Mund, der Augen und Ohren, der büschelförmig in sanften Bögen die Stirn und das Gesicht rahmenden Haarlocken und vor allem der stark ausgeprägten Armmuskeln, die der Figur eine verstärkte Plastizität verleihen. Zur Handhaltung mit dem abgespreizten kleinen Finger auf Fragment B vgl. Würzburg L485 (ARV 337,25).

Allgemein zum Antiphonmaler: ARV 335 ff.; Par 361 f.; R. Blatter, *AA* 1968, 640 ff.; Boardman,

ARFH 135. Zusammenarbeit mit Euphronios: ARV 336, 10. 14. 18; 337,25; 340, 63. 73; 341, 77.

²⁵ Die recht unterschiedliche Färbung des Überzugs einzelner Fragmente dieser Schale – die Zugehörigkeit ist gesichert – muß durch die unterschiedliche Lagerung im Boden verursacht worden sein (s.a. L. Talcott, *Hesperia* 2, 1933, 230). Dieses Beispiel warnt etwas davor, bei der Beurteilung der Zusammengehörigkeit von Fragmenten der Farbe des Überzugs allzu viel Bedeutung beizumessen.

²⁶ Vgl. die Abbildungen solch rechteckiger Möbelstücke bei Richter, *Furniture* 46 Abb. 259 ff. – Die Deutung von Boulder – Korb oder Kästchen – scheint mir weniger zuzutreffen.

²⁷ Das Fragment könnte meiner Meinung nach auch zu einem Teller gehören. Klarheit wird hier wohl erst die Publikation der Brauron-Keramik durch Lilly Kahil bringen.

²⁸ Das Fragment wird in der Literatur immer nur erwähnt ohne eine genaue Beschreibung. S. Nachtrag.

²⁹ Der genaue Fundort der Schale ist leider nicht bekannt. Doch lagen am Kap Koliass einige Tempel und Heiligtümer, s. Honigmann, *RE* XI (1922) 1077 s. v. *Κωλιὰς ἄκρα*.

³⁰ Die Angabe „gelblich“ für die Farbe des Überzugs stammt von Philippart (Coupes 26). Die Schale war jedoch stark übermalt (s. CVA a.O. 53) und der ursprüngliche Farbton des Überzugs ist wohl kaum mehr zu bestimmen.

³¹ Nach freundlicher Auskunft von Herrn Dr. Hennrich, Schloßmuseum Gotha. Der Hund im rotfigurigen Innenbild ist weiß aufgemalt und hat gemalte Innenzeichnung.

³² Die Schale befand sich im Frühjahr 1981 noch im Metr. Mus. Sie soll jedoch wie auch alle übrigen Vasen der Slg. Bareiss für drei Jahre ins J. Paul Getty Museum nach Malibu kommen.

³³ Beazley sprach die Vermutung aus, daß zwei Fragmente in Sèvres (*Mus. Céramique* 2617,1–2; ARV 421,75; Mertens, AWG 164 Nr. 24, 169; I, weißes Band; A u. B? Komos, rf.) zu CabMéd. 608 gehören könnten (*JHS* 51, 1931, 54 f. Nr. 9 u. *JHS* 56, 1936, 252). Die Schale hätte dann auf der Innenseite ein ähnliches Dekorationssystem gehabt wie die Brygosschale in München, Kat. Nr. 22. Dagegen vertrat M. Massoul im CVA Sèvres, 36 die Ansicht, daß die Fragmente zu einer Schale mit weißem Schmuckband und rotfigurigem Innenbild gehören.

³⁴ Das Fragment wurde bisher in der Literatur stets als Teller geführt. Nach D. v. Bothmer (s. hierzu Mertens, AWG X) und Auskunft von Frau

Dr. Böhr, die für mich freundlicherweise das Stück untersuchte, handelt es sich aber wohl um eine Schale.

³⁵ Die Innenseite zeigt keinerlei Spuren einer einstigen Bemalung. Sie war sicher unverziert, als sie in den Töpferofen kam, ob absichtlich oder aus Versehen, ist heute nicht mehr verifizierbar. Siehe a. Mertens, AWG 168.

³⁶ Wenn sich die Bemerkung in ARV 771,5: „it resembles the Brussels Hegesiboulos“ nicht nur auf den Stil, sondern auch auf die Technik bezieht, dann würde es sich um Umrißzeichnung mit Relieflinien und verdünntem Glanzton handeln (s. hierzu Kat. Nr. 62). Auf einem mir von Prof. Hemelrijk zur Verfügung gestellten Photo ist dies jedoch nicht zu erkennen; danach würde ich eher annehmen, daß es sich um Konturzeichnung mit verdünntem Glanzton wie auf der Schale Berlin 3408 (Kat. Nr. 46) handelt.

³⁷ Auf einem vom Museum erhaltenen Photo der Innenseite läßt sich erkennen, daß der Pinos des Thalybios mit Deckfarbe gemalt ist.

³⁸ Die Schale wird von Enrico Paribeni im Katalog „La ceramica attica figurata nelle Marche“ publiziert.

³⁹ Beschreibung nach Langlotz.

⁴⁰ Die Schale habe ich allerdings nicht in der Hand gehabt und nur durch das Glas der Vitrine studieren können.

⁴¹ Da es sich um eine ruhig stehende Figur handelt, wohl eher Dionysos als eine Mänade.

⁴² Beschreibung von Technik und Farbe des Überzugs nach CVA Barcelona (1) 27; leider sind die dort gemachten Angaben sehr ungenau. Nach der Abbildung im CVA scheint mir die Zeichnung der Körperkonturen und der Chitonfalten mit Relieflinien ausgeführt.

⁴³ Die von E. Zwierlein gegebene Datierung (440/430), die – wie sie mir versicherte – nur nach stilistischen Kriterien erfolgte, scheint mir, auch nach der rotfigurigen Außenseite, zu spät.

⁴⁴ Die Außenseite ist mit Glanzton überzogen und läßt einen Henkelansatz erkennen.

⁴⁵ Die Fragmente Nr. 54 bis 61 im Museum von Brauron sind unpubliziert. Ob es sich bei den auf den Scherben vermerkten Nummern um die endgültigen Inventarnummern handelt, ist mir nicht bekannt. Ich habe ferner die Fragmente nur in den Vitrinen studieren können, weshalb es mir nicht möglich war, auf den Rückseiten vorhandene Darstellungen zu identifizieren.

⁴⁶ Beschreibung nach Metzger.

⁴⁷ Beschreibung nach Philippart und briefl. Auskunft von Prof. Eberhard Paul, Leipzig.

⁴⁸ A.-B. Follmann, die sich in ihrer Arbeit über den Panmaler mit den Leipziger Fragmenten nicht näher beschäftigt hat, rechnet sie zu den Werken mit unsicherer Datierung (Der Pan-Maler [1968] 46).

⁴⁹ Zum Schuhwerk: H. Blanck, Einführung in das Privatleben der Griechen und Römer (1976) 56 u. Abb. 13 e; vgl. a. das Schuhwerk des Hirten auf dem Bostoner Glockenkrater des Panmalers (ARV 550,1) und des Jägers auf der Bostoner Lekythos des gleichen Malers (ARV 557,113).

⁵⁰ Gleiche Technik ist auch auf dem „Jo-Jo“-Fragment von der Agora mit der Helios-Darstellung bei der Wiedergabe der Meereswellen zu beobachten, s.S. 156 Nr. 2.

⁵¹ Es ist gut möglich, daß auch auf der Innenseite nach einem breiteren schwarzen Glanzton-Streifen noch ein weißgrundig bemalter Tondo folgte.

⁵² Die Haartracht ist typisch für den Strengen Stil und läßt sich auch in der feinen Ausführung gut mit den Haartrachten des Achilleus auf der Berliner Schale und des Orpheus auf der Akropolischale des Pistoxenosmalers vergleichen; s.S. 62 Nr. 45 u. 59 Nr. 32.

⁵³ Beschreibung nach Kleiner.

⁵⁴ Nach alten Abbildungen (z.B. Cook, Zeus I Taf. XXXII) zu urteilen, war ursprünglich mehr vom Innenbild erhalten.

⁵⁵ Diese Details wirken leicht erhaben, sind aber nicht wirklich plastisch gegeben, ähnliches gilt für das rote Armband der Europa. Dagegen sprechen Friedrich Hauser und Karl Reichhold in FR II 284 u. 288 von plastischer Wiedergabe.

⁵⁶ Heute weitgehend verschwunden. Die Schale wird z.Zt. restauriert. Die Photographien geben den augenblicklichen Stand der Restaurierung wieder.

⁵⁷ Beschreibung nach Beazley, Cypr. 43.

⁵⁸ D. v. Bothmers Lesung der Inschrift als [κ]όρη erscheint mir nicht gesichert; s. hierzu Vickers, JHS 1974, 179 Anm. 24 a.

⁵⁹ Nach JHS 94, 1974, 177 Anm. 3 wurde die Oberfläche der Oinochoe im Labor untersucht und festgestellt, daß sie mit Zinn überzogen war.

⁶⁰ Nach Auskunft von Jiří Frel handelt es sich um das Fragment einer Schale mit weißgrundigem Innenbild und nicht um eine Schale mit weißer Schmuckzone.

⁶¹ Nach Beazleys Angabe in ARV 863: violettes Gewandstück, anzunehmen.

⁶² Die Kalos-Inschrift „Alkibiades kalos“ ist modern, hierzu Beazley, ARV 408, 33 u. H. Sichtermann, Griechische Vasen in Unteritalien (1966) 19 Nr. 7.

⁶³ Beschreibung nach W. Technau (AM 54, 1929, 41 f. Taf. 6), der die Art der Zeichnung nicht näher angibt. Nach dem weichen, flüssigen Strich, den die Abbildung erkennen läßt, dürfte es sich aber nicht um Relieflinien handeln.

⁶⁴ Es war leider nicht möglich, die Fragmente in Tarent zu sehen, Beschreibung deshalb nach G. Gullini (ArchCl. 3, 1951, 1 ff.) und Simon (Vasen 129), wo jedoch über die Beschaffenheit des für das blauschwarze Fell des Satyrn verwendeten Malstoffes nichts ausgesagt wird.

⁶⁵ Die Angabe gelb im CVA stimmt nicht.

⁶⁶ Die von Langlotz, Philippart und Greifenhagen (CVA Berlin) angegebene Datierung: 460/450 dürfte nach dem Stil der Zeichnung des Lyra-Spielers etwas zu früh sein; s. hierzu auch Beazleys stilist. Vergleich mit Werken des Bosanquetmalers (Gnomon 13, 1937, 292); ferner Mertens in The J. Paul Getty Museum Journal 2, 1975, 36.

⁶⁷ Dieses Fragment ist bei Langlotz weder datiert noch abgebildet. Leider war es auch nicht möglich, das Fragment in Athen zu sehen.

⁶⁸ Es könnte sich um den Rest einer ähnlichen Darstellung (Mänade mit Schlange und einer Andeutung von Landschaft) handeln wie auf der rotfigurigen Schale Houston 34.135, ARV 394,7; H. Hoffmann, Ten Centuries that shaped the West (1970) Nr. 178.

⁶⁹ s.S. 98 und Mertens, AWG 188 f.

⁷⁰ Zur Technik: S. 16 ff.

⁷¹ s.S. 79.

⁷² z.B. Kat. Nr. 24. 31. 45. 49. 51. 66. 68. 69. 71. 87; Bezug zum Fundort bei: Nr. 5. 6. 16. 52, wohl auch bei Nr. 87 und vielleicht auch bei Nr. 13 (Bärin?).

⁷³ Zu wgr.-sf. bemalten Schalen: Mertens, Cups 93 ff.; dies. AWG 155 ff.

⁷⁴ ARV 859 ff.; Par 425; wgr. Schalen: Kat. Nr. 31. 32. 45. 66 u. 91.

⁷⁵ Vgl. etwa die Mänade auf dem weißgrundigen Innenbild der Schale des Brygosmalers in München (Kat. Nr. 22) mit den Mänaden auf den rotfigurigen Außenseiten der gleichen Schale oder mit Figuren anderer rotfiguriger gemalter Bilder des Brygosmalers.

⁷⁶ s.S. 16 ff.

⁷⁷ Von den 29 spätarchaischen Schalen des Katalogs haben 10 nur ein Innenbild, 13 weißgrundig oder rotfigurig bemalte Außenseiten, bei 6 Fragmenten ist die Bemalung der Außenseiten nicht zu erkennen. Demgegenüber haben von den 64 Schalen des Strengen Stils und der Frühklassik ebenfalls 13 nur ein Innenbild, aber 40 eine beidseitige Bemalung, während die Bemalung der Außenseiten der restlichen Schalen unklar ist.

⁷⁸ Kat. Nr. 1. 3. 9. 15. 19. 20. 21.

⁷⁹ E. Langlotz, *Gnomon* 1928, 327; Philippart, *Coupes* 28.; M. Ohly-Dumm *MüJb* XXV, 1974, 22 Anm. 11.

⁸⁰ Die Abbildungen im CVA Gotha sind für eine Malerbestimmung unzureichend.

⁸¹ ARV 16,12; *Greek Vase-Painting in Mid-western Collections*, The Art Institute of Chicago (1979) Nr. 77 mit Abb.

⁸² ARV 16,15; Boardman, ARFH Abb. 27; S. Drougou, *Der attische Psykter* (1975) 16, A23 Taf. 4,1. Vgl. bes. die Beinstellung der Flötenspielerin Sekline und die dem Betrachter frontal zugewandte Palaisto mit ihrer Art, das Trinkgefäß mit ausgestrecktem Zeigefinger abzustützen.

⁸³ Par 322,3 bis; *MüJb* XXII, 1971, 229 ff. XXIV, 1973, 241. XXVI, 1975, 215 jeweils mit Abb.; Boardman, ARFH Abb. 25.

⁸⁴ Auch Joan R. Mertens stellt ähnliche Überlegungen an: *Euphronios* 280.

⁸⁵ Mertens, *Euphronios* 274 f.

⁸⁶ s.a. Boardman, ARFH 133. Die Haarlocken wirken sehr „euphronisch“, die Zeichnung der Rippenbögen ist ähnlich, wenn auch nicht gleich, ähnliche Rippenbögen finden sich beim frühen Onesimos (London E 44, ARV 318,2; Simon, *Vasen* Taf. 134), die Zeichnung der Handknochen ist auf dem Antaios-Krater klarer und präziser; ob man die Halsringe der Tiere auf der Münchner Schale des Euphronios mit den vier Linien am Halsausschnitt des Chitons des Dionysos vergleichen kann, möchte ich bezweifeln; die gleiche Form der Trauben mit Reliefpünktchen ist auch auf der Phintias-Amphora in Tarquinia (ARV 23,2) zu sehen; einen starr ausgestreckten Finger, der ein Gefäß stützt, hat Euphronios auf seinem Leningrader Psykter gezeichnet (Hetäre Palaisto, s.o. Anm. 82), das gleiche Motiv erscheint aber auch auf der wgr. Außenseite der Gothaer Schale, die ich nicht Euphronios selbst zuschreiben möchte, und später auch auf einer Schale des Triptolemosmalers (ARV 364,52; Boardman, ARFH Abb. 305); am wenigsten für Euphronios spricht die Chitonwiedergabe, hier sehe ich keine Parallelen. Selbstverständlich kann es im Werk eines Malers Schwankungen in der Detailzeichnung geben, die – wie signierte Beispiele zeigen – ganz beträchtlich sein können und nicht immer auf Stilentwicklung beruhen müssen. Doch auf sie kann man keine sichere Zuschreibung aufbauen.

⁸⁷ Simon, *Vasen* Taf. 102 f.; D. v. Bothmer, AA 1976, 485 ff. Abb. 1 ff.

⁸⁸ Die Ohrläppchen sind einfacher gebildet; Haupt- und Barthaar sind in gleicher Weise mit

lockeren, leicht gewellten Haarsträhnen über gelbbraun getöntem Untergrund gestaltet; die Enden der Haarlocken ringeln sich nicht mehr zu Voluten.

Dyfri Williams in *JbBerlMus* 18, 1976, 20 ff. sieht im Eleusismaler den jungen Onesimos.

⁸⁹ FAS 137 f. Nr. 1.

⁹⁰ Smith (s. Katalog); Hartwig, *Meisterschalen* 498 f. Max Wegner (*Duris*, 133) sieht in der Londoner Schale weder eine Arbeit des Euphronios noch des Duris. – Zu Vergleichsbeispielen im Werk beider Maler: Philippart, *Coupes* 12.

⁹¹ FAS 70 Nr. 2,71 Nr. 9,77 Nr. 33 (ARV 427, 1–2. 428,13).

⁹² Ähnlich auch Mertens, *Cups* 100 f.; AWG 170 f. Zum Einfluß des Euphronios jetzt auch: Buitron, *Douris* 202 f.

⁹³ Die Abbildungen des Schaleninnenbildes bei Philippart und Mertens (s. Katalog) zeigen eine ältere Rekonstruktion, in der die Fragmente b und d zu weit auseinanderliegen.

⁹⁴ Wegner, *Duris* 133.

⁹⁵ z.B. Boardman, ARFH Abb. 96 (ARV 125, 15). 165 (Par 347,8ter); s.a. Hartwig, *Meisterschalen* 496. Vgl. auch den Stier auf einer sf. Hydria im Kunsthandel, abgebildet im Anzeigenteil von *AntK* 22, 1979, VIII.

⁹⁶ s. hierzu die Zeichnung in Hartwig, *Meisterschalen* Taf. 50, da auf den Photographien diese feinen Linien nicht sichtbar sind.

⁹⁷ Nach Eva Zahn, Würzburg, die an einer Dissertation über die Darstellungen der Europa auf antiken Denkmälern arbeitet („Europa und der Stier“, abgeschlossen im Januar 1982).

⁹⁸ Rotfigurig bemalte Schalen mit kymationverzierter Standleiste: ARV 319,6 (Onesimos). 434, 74 (*Duris*). 790,16 u. 791,35 (Euaionmaler).

⁹⁹ S. 16 f.

¹⁰⁰ A. Waiblinger, RA 1972, 240.

¹⁰¹ s.a. Talcott, *Hesperia* 2, 1933, 227 f.; Waiblinger, a.O. 238 ff.; Mertens, *Cups* 98 f.; dies. AWG 167.

¹⁰² Die Zeichnung der Fußsohle ist nicht häufig, sie findet sich vor allem bei Euphronios, bei Onesimos und bei von diesen beiden beeinflussten Malern: Euphronios-Krater, Arezzo, Mus. Civ. 1465 (ARV 15,6). Halsamphora Louvre G 107 (ARV 18,1: „manner of Euphronios“). Schale Cab. Méd. 523 (ARV 316,4: „Proto-Panaitian Group“). Schale Athen, Nat. Mus. 1666 (ARV 1567 f.: Euphronios-Werkstatt). Halsamphora Basel, Antikenmus. BS 453 (ARV 1634,30 bis: Berliner Maler; M. Schmidt in *Tainia*, Festschrift R. Hampe [1980] 153 ff. Taf. 37 ff., dort a. zur

Abhängigkeit vom Euphronios-Krater). Schale Louvre G 104 (ARV 318,1: Onesimos). Schale London E 48 (ARV 431,47: Duris). Zum Vergleich der beiden letztgenannten Schalen und ihrer Abhängigkeit voneinander: E. Radford, *JHS* 35, 1915, 122; Wegner, *Duris* 111 ff. Zu Darstellungen des Dreifuß-Streites jüngst: D. v. Bothmer, *Festschrift für Frank Brommer* (1977) 51 ff. mit Literatur.

¹⁰³ Etwa auf den Schalen: ARV 318 ff. Nr. 1. 20. 22. 23. 28. 36. 39. 56. 61. 76. 77. 82.

¹⁰⁴ I. Konstantinou, *AEphem* 1970, 44.

¹⁰⁵ Konstantinou, a.O. 28 f.

¹⁰⁶ Konstantinou, a.O. 36 ff.; H. Metzger, *BCH*, *Suppl. IV* (1977) 421 ff.

¹⁰⁷ Zum Vogel: Konstantinou, a.O. 36.

¹⁰⁸ Konstantinou, a.O. 29 Anm. 2.

¹⁰⁹ Konstantinou, a.O. 29.

¹¹⁰ Mertens, *Cups* 106.

¹¹¹ *Cups* 107.

¹¹² A. Waiblinger, *RA* 1972, 240. 242; Mertens, *AWG* 184 f.

¹¹³ Konstantinou, a.O. 44 f.

¹¹⁴ Vgl. etwa den allerdings älteren Apollon-Kopf auf der Amphora in Würzburg (L 500, ARV 197,8. 1633; Par 342; Langlotz, *Vasen in Würzburg* Taf. 183) oder den Kopf der Athena auf der Amphora in Basel (Antikenm. BS 456, ARV 1634; Par 342). Untypisch für den Berliner Maler sind der Oberlidstrich und die vertikale Linie längs des Mundwinkels.

¹¹⁵ ARV 862,30; Par 425; Simon, *Vasen Taf.* 181; CVA Schwerin Taf. 24 ff.

¹¹⁶ Zur Kleidung (Chiton, Peplos und kurzer Überwurf): M. Bieber, *Entwicklungsgeschichte der griechischen Tracht* (1967) 31.

¹¹⁷ Zur Diskussion über die Bedeutung der Phiale in der Hand von Göttern: B. Eckstein-Wolff, *MdI* 5, 1952, 39 ff.; E. Simon, *Opfernde Götter* (1953) 7 f.; N. Himmelmann-Wildschütz, *Zur Eigenart des klassischen Götterbildes* (1959) 24 ff.; ders. *MarWPr.* 1960, 43 ff.; W. Fuchs, *RM* 68, 1961, 176 ff.

¹¹⁸ Ob sich das „*toi daimoni toi agathoi*“ auf Zeus Soter bezieht oder es sich tatsächlich um zwei verschiedene Spenden handelt, ist umstritten und soll hier nicht weiter erörtert werden, da es für die Interpretation der Bilder nicht von ausschlaggebender Bedeutung ist; s. G.C. Richards, *JHS* 14, 1894, 384; D. Tolles, *The Banquet-Libations of the Greeks* (1943) 61 f. 85 f.

¹¹⁹ Allgemein zu Spenden an Zeus Soter und Agathos Daimon: Tolles, a. o. 59 ff. 77 ff.; Nilsson *GrRel*² II 213 ff.

¹²⁰ Vgl. etwa die sitzenden Götter auf der Sosias-Schale in Berlin (Simon, *Vasen Taf.* 118 f.).

Zu ähnlichen Ergebnissen kam auch Dyfri Williams in einem Vortrag, gehalten beim Tübinger Vasen-Colloquium (24.–26.11.78) „Vasenforschung nach Beazley“, allerdings mit Deutung des bärtigen Mannes auf Theseus, eine Deutung, die Williams in der Zwischenzeit zurückgezogen hat. Theseus wird in der Vasenmalerei des 5. Jahrhunderts in der Regel bartlos wiedergegeben.

¹²¹ Einen Kantharos der Form D (zur Form: Sparkes/Talcott, *Athenian Agora XII*, 116 f.) hält Herakles auch auf der Amphora des Berliner Malers in Basel (Antikenm. BS 456, ARV 1634; Par 342 und auf der weißgrundigen Oinochoe London D 14, s.S. 47 Nr. 8 Taf. 13; ferner dazu Beazley, *AntK* 4, 1961, 52 f.

¹²² Zu Telamon: J. Schmidt, *ML V* (1916–24) 215 ff. s.v. Telamon; H. Lamer, *RE V A* (1934) 188 ff. s. v. Telamon 3); zu Herakles und Telamon bei der Eroberung von Troja: Schefold, *Götter- u. Heldensagen* 139 f.; s.a. Herakles und Telamon gegen die Amazonen auf dem Volutenkrater des Euphronios in Arezzo (ARV 15,6; Schefold, a.O. Abb. 140) und dem Kantharos des Duris in Brüssel (ARV 445,256; Simon, *Vasen Taf.* 162).

¹²³ Paus. II, 29,4.

¹²⁴ Über Mythenbilder als Spiegel historischer Ereignisse: E. Thomas, *Mythos und Geschichte* (1976).

¹²⁵ Auf einem verlorenen Fragment der gleichen Schale waren Reste einer weiteren Beischrift vorhanden, deren Bedeutung und Lesart nicht geklärt ist, s. hierzu G.C. Richards, *JHS* 14, 1894, 384; Beazley, *Gnomon* 13, 1937, 290 u. ARV 1646.

¹²⁶ ARV 333; Mertens, *Euphronios* 281 Anm. 49; für eine Ergänzung zu Leagros kalos erscheint mir die Schale zu spät, ebenso wie für eine Zuschreibung an Phintias, abgesehen davon, daß die von Mertens aufgeführten Übereinstimmungen zu allgemeiner Natur sind, als daß damit eine Zuschreibung erfolgen könnte.

¹²⁷ L. Talcott, *Hesperia* 2, 1933, 227; A. Waiblinger, *RA* 1972, 242 Anm. 1 (Vergleich der Zeichnung der Hände auf Akr. 435 und Louvre G 109).

¹²⁸ Vielleicht war hier die Bedrohung Helenas durch Menelaos dargestellt (so auch Langlotz, *Akropolisvasen II*, 39), ein beliebtes Thema in der attischen Vasenmalerei, s. hierzu L. Ghali-Kahil, *Les enlèvements et le retour d'Hélène* (1955) Taf. XLVII f.

¹²⁹ *Hesperia* 2, 1933, 229 f.

¹³⁰ Diepolder, *Penthesilea-Maler* 9; ders. „*Der Pistozenos-Maler*“, *BWPR* 110, 1954, Anm. 10.

¹³¹ Cups 101ff., in AWG 186 konstatierte sie dagegen nur Ähnlichkeiten zu Frühwerken des Duris und der Schale London D 1.

¹³² Zu den weißgrundigen Lekythen des Duris: Kap. 2 Anm. 57. Details wie „the down-curved lower lip“ finden sich auch bei Onesimos (etwa London E 44, ARV 318,2; Simon, Vasen Taf. 134) oder Makron (s.u.). Während die ruhige Komposition, die schlanken Körperproportionen, die Zeichnung der Hände sowie des Himations für Duris sprechen könnten, sind die Haargestaltung, die Bildung von Augen und Ohren, Kopfform, Verhältnis von Haar­masse zu Gesicht und der frische, lebhaft­e Gesichtsausdruck für Duris untypisch; die Haargestaltung ist eher Onesimos (z.B. Louvre G 104, ARV 318,1; Boardman, ARFH Abb. 223), Brygosmaler (wgr. Schale Kat. Nr. 22) oder Makron (s.u.), der Gesichtsausdruck eher Makron (vgl. die Schalen Berlin F 2290 u. 2291, Louvre G 147, Wien 3698, ARV 459,4. 462,48. 471,193. 472,211 und den Skyphos London E 140, ARV 459,3; Simon, Vasen Taf. 167), die Kopfform ist bereits Strenger Stil und erinnert an die Köpfe des Pistoxenosmalers. Zum Problem der Zuschreibung an Duris: jetzt a. Buitron, Douris 216 ff.

¹³³ FAS 129 f.

¹³⁴ Hesperia 2, 1933, 230. Die Veränderungen, die sich in den Töpferwerkstätten durch die Einwirkungen des Perserkrieges von 480/479 mit der zweimaligen Besetzung und Zerstörung Athens, der Evakuierung der Bevölkerung nach Troizen und Salamis und dem Kriegsdienst der Männer zwangsläufig ergeben mußten, wurden in der Vasenforschung bisher allgemein zu wenig beachtet (mit Ausnahme von Anna Barbara Follmann, Der Pan-Maler 20, die hierin den Grund für die Entstehung eines „archaisierenden“ Stils in den Jahren nach 480/479 sieht). Sie können im Rahmen dieser Arbeit aber nicht weiter verfolgt werden (Herodot VIII,41. 51 ff., IX,3. 6. 13).

¹³⁵ Hesperia 2, 1933, 228 f.; Bloesch, FAS 129 f.

¹³⁶ Richter, Furniture 46 Abb. 259 ff.

¹³⁷ Bloesch, FAS 84 Nr. 16.

¹³⁸ s.o. Anm. 35.

¹³⁹ s.o. Anm. 33.

¹⁴⁰ s.S. 125, Xa.

¹⁴¹ s.a. Langlotz, Akropolisvasen II 39; Mertens, AWG 185.

¹⁴² Von Beazley nur in ARV¹ 295,1 unter Art des Duris aufgenommen. Nach der Zeichnung des Kopfes und des Brustkorbs (Rippenbögen!) möchte man die Fragmente in die Nähe der „Proto-Panaitian Group“ und somit auch wieder in den Euphronios-Umkreis rücken.

Rotfigurige Schalen mit Innenfries aus dem ersten Jahrhundertviertel sind dem Kleophradesmaler (ARV 192,106), dem Triptolemosmaler (ARV 365,61) und Duris (ARV 429,21–22. 434,78) zugeschrieben; s.a. Buitron, Douris 53 u. 214.

¹⁴³ So in Brommer, Vasenlisten³ 34 Nr. 15 enthalten; allerdings müßte dann der bekränzte Bärtige abweichend von der üblichen Ikonographie Herakles sein. Vielleicht wollte aber der Maler durch den Verzicht auf das Löwenfell und durch den Kranz im Haar andeuten, daß Herakles zum Opfer geführt wurde. Das Messer kann als Opfermesser gedeutet werden und der Gegenstand in der Hand einer weiteren Figur als Kannenhenkel, wobei dann allerdings der stabförmige Gegenstand längs des Kannenhenkels ungeklärt bleibt.

Zu Darstellungen des Herakles/Busiris-Abenteuers: S. el Kalza, O Busiris en te ellenike grammateia kai techne (1970).

¹⁴⁴ s.a. Langlotz, Akropolisvasen II 38 u. M.Z. Pease, Hesperia 4, 1935, 238; vgl. a. die Euphronios-Schale Ak. 176, ARV 17, 18.

¹⁴⁵ Pease, a.O. 235 ff. Abb. 10 f.

¹⁴⁶ Myson wurde von Beazley nur eine Schale zugeschrieben: ARV 242, 83; allgemein zu Myson: ARV 237 ff.; Par 349; Boardman ARFH 112.

¹⁴⁷ s.a. Mertens, AWG 166.

¹⁴⁸ s.o. Anm. 34.

¹⁴⁹ So jetzt auch Neils 19. Zu den Negeralabastra und den Alabastra des Malers v. New York 21.131: S. 117 f. II u. IV. 129 ff.

¹⁵⁰ Zur Technik: S. 19.

¹⁵¹ Zur frühklassischen Lekythenbemalung: S. 20 ff.

¹⁵² Zum Töpfer: Bloesch, FAS 103 ff.

¹⁵³ Die Zunahme weißgrundiger Keramik in der Frühklassik ist allgemein und auch bei anderen Gefäßformen zu beobachten.

¹⁵⁴ MuZ II 543.

¹⁵⁵ Langlotz, Zeitbestimmung 103 f.; Pfuhl, MuZ II 529 f.; Rumpf, MuZ 88 f.

¹⁵⁶ ARV 1580 ff.; s.a. Kap. 4 Anm. 40.

¹⁵⁷ s.a. Diepolder, Penthesilea-Maler 10; ders. Pistoxenos-Maler 6 ff.

¹⁵⁸ Langlotz, Zeitbestimmung 100. 102; Rumpf, MuZ 88; s.a. W. Schwabacher, Das Demareteion, Opus Nobile 7, 1958, 22.

¹⁵⁹ s.o. Anm. 115.

¹⁶⁰ z.B. ARV 382,185; Boardman, ARFH Abb. 257 oder ARV 880,5; Diepolder, Penthesilea-Maler Taf. 20.

¹⁶¹ Robertson, GP 114.

¹⁶² s. Bibl. im Katalog.

¹⁶³ z.B. ARV 861,15; vgl. besonders die Außenseiten (Diepolder, Pistoxenos-Maler Taf. 6).

- 164 Vgl. die Darstellung der Aphrodite mit Taube auf der Schale des Oltos in Tarquinia (ARV 60,66; Simon, Vasen Taf. 94).
- 165 ARV 879,1; Par 428; Simon, Vasen Taf. XLII u. 183. Man beachte auch die in Ton aufgehöhten Armreifen der Männer. Allgemein zum Penthesileamaler: ARV 879 ff.; Par 428 f.; Diepolder, Penthesilea-Maler; W.G. Moon in Greek Vase-Painting in Midwestern Collections, The Art Institute of Chicago (1979) zu Nr. 110; W. Hornbostel in Aus Gräbern u. Heiligtümern, Katalog der Antikenslg. Kropatschek (1980) zu Nr. 76.
- 166 ARV 882,35; Par 428; Simon, Vasen Taf. 184–188.
- 167 Zuschreibung an den Penthesileamaler bereits von M.H. Swindler, AJA 19, 1915, 409 ff.; G. Gullini, ArchCl 3, 1951, 6 f.; dagegen: J.D. Beazley, Attic Red-Figured Vases in American Museums (1918) 130.
- 168 Zu Phaon-Darstellungen auf Vasen: Beazley, AJA 54, 1950, 320 f.
- 169 Die gleiche Maltechnik ist auch auf der Pyxis in New York (S. 141 f. Nr. 16), dem „Jo-Jo“ im Kerameikos und teilweise auch beim „Jo-Jo“ in New York (S. 156 f. Nr. 4 u. 6 Taf. 53,1.3) zu beobachten.
- 170 Vgl. bes. den Pferdekopf mit dem bewimperten Auge auf der Schale Hamburg 1900.164 (ARV 880,4; Par 428; Diepolder, Penthesilea-Maler Taf. 10).
- 171 s.o. Anm. 52.
- 172 Beazley, Gnomon 13, 1937, 291.
- 173 Zum Maler: ARV 866 ff.; Par 426 f.
- 174 Zur Deutung des Innenbildes und zum Namen Anesidora: Philippart, Coupes 44 f.; E. Simon, LIMC I 790 f. s.v. Anesidora.
- 175 Zum Maler: ARV 837 ff.; Par 423 f.; Felten, Thanatosmaler 32 ff.; Kurtz, AWL 34 ff.; s.a. S. 27 f.
- 176 Zu den Bildern der Außenseiten: Kron, Phylenheroen 185 f. 278, H 15.; dort auch S. 186 zum Triptolemos des Sophokles. Das gleiche Thema befindet sich auch noch auf den Außenseiten zweier weiterer Schalen des Sabouroffmalers (ARV 838,11 u. 12).
- 177 Zum Maler: ARV 821 ff.; Par 421; Boardman, ARFH 196 Abb. 382. Vom Kleophradesmaler sind keine weißgrundigen Werke bekannt.
- 178 Rumpf, MuZ 98, sah eine Verwandtschaft zum Stil des Altamuramalers.
- 179 Etwa wie auf der wgr. Schale in Gotha (Kat. Nr. 20) oder der rf. Schale des Triptolemosmalers in Berlin (ARV 364,52; Boardman ARFH Abb. 305).
- 180 Gnomon 13, 1937, 291.
- 181 Beim Dipylon lag das Iakcheion (Paus. I 2,4; W. Judeich, Topographie von Athen [1931] 364), in dem Iakchos zusammen mit Demeter und Kore verehrt wurde. Das Heiligtum ist zwar erst für eine spätere Zeit nachweisbar, aber es ist anzunehmen, daß bereits in der Entstehungszeit der Schale an diesem Ort die eleusinischen Gottheiten verehrt wurden.
- 182 Schon Martin Robertson, JHS 56, 1936, 252, hat Beziehungen zwischen der Schale des Lyandrosmalers und der Dipylon-Schale angedeutet, war im übrigen aber der Meinung, daß letztere an Makron erinnere.
- 183 Zum Maler: ARV 835; Par 422.
- 184 Nach brieflicher Auskunft von Prof. Eberhard Paul, Leipzig.
- 185 Zum Panmaler allgemein: ARV 550 ff.; Par 386 ff.; A.-B. Follmann, Der Pan-Maler (1968); Boardman, ARFH 180 ff.; zu den Lekythen des Panmalers: Kap. 2 Anm. 57 u. S. 20 f. 24 f.
- 186 Zum Thema: Kron, Phylenheroen 152 ff. bes. 154; dies. LIMC I 426 ff. s.v. Aithra durch Akamas u. Demophon befreit.
- 187 Zum Ornament: Jacobsthal, Ornamente 126 Taf. 85 c; danach handelt es sich um die Weiterführung eines von Duris geschaffenen Ornamentschemas. Auch die Zeichnung der Himatien auf den Außenbildern und die schlanken, ein wenig steifen Gestalten erinnern an den späten Duris.
- 188 Vgl. etwa die weißgrundigen Pyxiden aus der Penthesilea-Werkstatt: S. 137 ff. Nr. 2. 3–5. 8. 10. 15. 17. 20 Taf. 48 f.
- Doch von diesen Äußerlichkeiten abgesehen sehe ich keine Beziehungen zu den Malern dieser Werkstatt.
- 189 Es gibt jedoch keinen Grund, hier die Zusammenarbeit zweier Maler anzunehmen (so Mertens, AWG 187). Das Beispiel der Hera-Schale des Sabouroffmalers lehrt, wie verschieden der gleiche Maler die beiden Seiten einer Schale bemalen konnte.
- 190 s. Bibl. zur Schale im Katalog.
- 191 Zum Maler: ARV 406 ff.; Par 371 f.; Boardman, ARFH 137.
- 192 Bloesch, FAS 89 Nr. 4 oben.
- 193 Vgl. auch die Schale des Briseismalers in Tarquinia: Mus. Naz. 703, ARV 408,32; CVA (1) Taf. 8 (1160).
- 194 s.S. 91; zur Darstellung: E. Simon, LIMC I 742 ff. s.v. Amymone.
- 195 Zum Maler: ARV 807. 827 ff.
- 196 Zur Charakteristik des Malers: Beazley, RM 27, 1912, 286 ff.; allgemein zum Maler: ARV 618 ff. Par 398 f.; s.a. S. 39 ff.

¹⁹⁷ Wgr. Lekythen: ARV 624,86–87; Par 398; wgr. Alabastra: S. 124, IX. 132.

¹⁹⁸ M. Vickers, JHS 94, 1974, 179.

¹⁹⁹ S. 34 f. Nr. 3 u. 4.

²⁰⁰ s.o. Anm. 58.

²⁰¹ Der kleine rote Farbfleck am Rand des Fragments spricht noch nicht für Vierfarb Bemalung und Flügel wurden immer in Umriß gegeben.

²⁰² Die Pferdeköpfe auf Oxford G 544 (Kat. Nr. 81) sind wohl Teil eines Viergespanns, ein für ein Schaleninnenbild recht ungewöhnliches Motiv, das von den Vasenmalern m.W. für runde Bildfelder nur im Zusammenhang mit der Darstellung von Gestirnsgottheiten bzw. der Göttin Eos gewählt wurde. Der Hades auf der rotfigurigen Außenseite läßt an ein Thema mit kultischem Bezug denken.

²⁰³ Zum Töpfer Sotades: ARV 772 f.; Par 416; zum Sotadesmaler: ARV 763 ff.; Par 415.

²⁰⁴ s. hierzu Pfuhl, MuZ II 547; Robertson, GP 133; ders. Greek Art 264 f.

²⁰⁵ Pfuhl, MuZ II 545 ff.; im übrigen s. Bibl. im Katalog.

²⁰⁶ Lediglich der Sothebymaler hat auf die ihm von Beazley zugeschriebenen Werke (S. 138 ff. Nr. 6. 18 Taf. IV. 45. 46,2–3: Pyxiden; S. 156 Nr. 1 Taf. 52: „Jo-Jo“) reichlich Pflanzen und Bäume gemalt, aber im Gegensatz zum Sotadesmaler nur als dekoratives oder ortsbezeichnendes Beiwerk und nicht als wichtigen Bestandteil der Bildkomposition. Häufiger finden sich Pflanzenmotive auf weißgrundigen Gefäßen dann erst wieder im Reichen Stil, vor allem auf den Lekythen des Schilf- und des Triglyphenmalers.

²⁰⁷ ARV 175 unten, s.a. S. 100 f.

²⁰⁸ B. Cohen, „Observations on Coral-Red“ in Marsyas XV, 1970/71, 1 ff.

²⁰⁹ ARV 771,1 u. 772 oben; Mertens, AWG 172 Nr. 37 u. 41.

²¹⁰ E. Pottier, MonPiot 2, 1895, 39 ff.; Mertens, AWG 176.

²¹¹ Wie beim „Jo-Jo“ des Sothebymalers, s. S. 156 Nr. 1, 160 Taf. 52.

²¹² s.S. 139 f. Nr. 9.

²¹³ Deutungsvorschlag von Erika Simon.

²¹⁴ Wohl kaum von einer Geschlossenen Schale, wie Mertens vermutet (AWG XV), da die Oberseite der Geschlossenen Schalen im 5. Jahrhundert immer leicht nach außen gewölbt ist.

²¹⁵ So a. Beazley, Gnomon 13, 1937, 291.

²¹⁶ Beazley, a.O. 292; zum Bosanquetmaler: ARV 1226 f.; Par 466; Felten, Thanatosmaler 22 ff.; Kurtz, AWL 37 f. Taf. 30.

²¹⁷ Auf Unterschiede in der Konturzeichnung hat bereits Mertens bei ihrer Publikation einer Lekythos im J. Paul Getty Museum hingewiesen (s. Bibl. im Katalog), dort S. 36 f.

²¹⁸ S. 168 ff.

²¹⁹ Auch die Außenseite einer Duris zugeschriebenen Schale (Agora P 10271) mit rotfigurigem Innenbild, die nach Bloesch aus der Töpferwerkstatt des Brygos stammt, ist tongrundig und poliert. Sie wird zu den Frühwerken des Duris gezählt (ARV 442,213; Bloesch, FAS 83 Nr. 12; Buitron, Duris 24 Nr. 8, 25 f.). Zur Vermutung, daß die Außenseite ursprünglich mit „Intentional Red“ bedeckt war oder bedeckt werden sollte: ARV 442,213 u. B. Cohen, Marsyas 15, 1970/71, 9.

²²⁰ Mertens, AWG 188 f.

²²¹ s. Bibliographie in Philippart, Coupes 47.

ANMERKUNGEN ZUM KAPITEL TASSEN

¹ Kurze Besprechung von Form, Funktion und Benennung mit gesamter Literatur bei: J.R. Green, University of London, Institute of Classical Studies, Bulletin Nr. 19, 1972, 8 und R. Hampe, „Neuerwerbungen griech. Vasen in Heidelberg u. Würzburg“, Pantheon 36/2, 1978, 107.

Zusammenfassung der Darstellungen (Vasenbilder, ein Relief der melischen Gattung, eine Bronze-statue) bei Green, a.O. 8 Anm. 69 u. 70; ferner auch W. Schiering, Olymp. Forschungen V (1964) 172. 173 Abb. 48 f. 178 Abb. 52. Es scheint sich dabei stets um den Typus B zu handeln und zwar

häufig um ein sogenanntes Riefelkännchen, auch Pheidias-Kännchen genannt, hierzu Schiering, a.O. 169 ff.; s.a. unten Anm. 7. Bei keiner der Darstellungen ist die Tasse in der Hand einer Frau zu sehen und unter 92 in ARV und Par aufgeführten Tassen sind nur zwei darunter, die das Bild einer Frau zeigen (ARV 768,32 u. 815,4).

Ein schönes Beispiel für die Verbindung von Funktion und Bild eines Gefäßes zeigt eine Tasse vom Typus B im Fogg Museum, Harvard University 60.352, CVA Robinson (2) Taf. 38,3; Schiering, a.O. 178 Abb. 52. Auf ihr ist eine Tasse gleicher

Form dargestellt, die am Bündel eines sich ausruhenden Wanderers hängt.

² Im Gebiet der Pheidias-Werkstatt in Olympia kamen Bruchstücke von etwa 40 Tassen bzw. Riefelkännchen ans Licht (so Schiering, a.O. 172), die sicher nicht, wie Schiering meint, alles Spendegefäße waren (S. 174 ff.), zumal er erwähnt, daß einige der Tassen noch Reste roter Farbe enthielten und somit als Farbtöpfe benutzt worden waren (S. 173).

³ Die verschiedenen Versuche einer Identifizierung des aus der antiken Literatur bekannten Begriffes Kothon mit einer bestimmten Vasenform sind von I. Scheibler, AA 1968, 389 ff. besprochen, die literarischen Quellen von P. Mingazzini, AA 1967, 354 ff. gesammelt; zur Diskussion auch Sparkes/Talcott, Athenian Agora XII 70 f.; M.L. Lazzarini, ArchCl 25/26, 1973/74, 365 ff.

⁴ ARV L; s.a. S. 44.

⁵ s.o. Anm. 1 und u. Anm. 11.

⁶ Sparkes/Talcott, Athenian Agora XII 70 ff. Taf. 11 Nr. 190–222.

⁷ Ein Teil der Keramikassen stellt mit ihrem gerippten Körper ganz offensichtlich eine Imitation von Metallgefäßen dar; dazu u. zu Beispielen in Metall: Schiering, a.O. 170. 172 Abb. 46 f.; s. a. oben Anm. 1 und Sparkes/Talcott, Athenian Agora XII 73; ferner D.E. Strong, Greek and Roman Gold and Silver Plate (1966) Taf. 17 B u. 18.

⁸ Zwei der rotfigurig bemalten Tassen des Typus A wurden im Kabirion von Theben gefunden: ARV 156,65 u. 779,1 (Mitte).

⁹ Nach Beazley kommen die meisten Tassen aus einer Werkstatt und wurden vom Maler von Berlin 2268 bemalt: ARV 156 ff.

¹⁰ z.B. bei ARV 157,80 u. 84.

¹¹ In ARV u. Par sind 52 Tassen vom Typus A, 19 vom Typus B und 15 vom Typus C aufgeführt, daneben noch einige Exemplare einer Spezialform und Fragmente, deren Form nicht mehr genau zu bestimmen ist.

¹² s.o. Anm. 1 und 7 und Sparkes/Talcott, Athenian Agora XII 72 ff. Taf. 11 Nr. 201–222.

¹³ Zur Form: Führer Würzburg 135; F. Hölscher in CVA Würzburg (2) 37.

¹⁴ s.o. Anm. 9.

¹⁵ Die Tasse Palermo 2132 hat nach Beazley die gleiche Unterseite wie eine unpublizierte Tasse in Orvieto vom Maler Epiktetos (ARV 77,89). Die Unterseite der Tasse Palermo 2139 ist nicht erhalten. Beide Tassen sind in ihren Proportionen gedrungenener und von etwas geringerer Höhe als die meisten Tassen des Malers von Berlin 2268 (zwischen 9 und 11 cm hoch).

¹⁶ ARV 156,64 u. 65; allgemein zum Maler: ARV 153 ff.; Par 336; s.a. M. Ohly-Dumm, MüJb XXVI, 1975, 212 (mit nicht ganz überzeugender Gleichsetzung des Malers mit Euergidesmaler, Gruppe der Paidikos-Alabastra, Maler von New York 21.131 und Pasiades); ferner B. Cohen in Greek Vase-Painting in Midwestern Collections (1979) zu Nr. 89.

¹⁷ Zum Epeleiosmaler: ARV 146 ff.; Par 335 f.; R. Lullies in Antike Kunstwerke aus der Slg. Ludwig I (1979) zu Nr. 35; W. Hornbostel in Aus Gräbern und Heiligtümern, Katalog der Antikenslg. Kropatscheck (1980) zu Nr. 69.

¹⁸ Das ausgeprägte, fast einer Karikatur nahekommende Gesicht der rechten Figur mit dem offenen Mund und den Zähnen bringt den Antaios auf dem Pariser Kelchkrater des Euphronios (ARV 14,2; Simon, Vasen Taf. 104 ff.) ins Gedächtnis. Dort finden sich auch die mit Querstrichen versehenen Rippenbögen. Spitze, durch einen Bogen abgesetzte Ellenbogen sieht man beim Sarpedon des New Yorker Kraters (Simon, Vasen Taf. 102 f.), das Dreieck, das die Wölbung der Fußsohle bezeichnet u.a. beim Herakles der Leagros-Schale in München (ARV 16,17; Simon, Vasen Taf. 108 f.). Die schwungvollen Brustbögen und Haken der Schlüsselbeine scheinen dagegen mehr an der Zeichenweise des Euthymides orientiert.

¹⁹ New York, Metr. Mus. 07.286.47, ARV 175 (unten); Par 339; beste Abb. bei Richter/Hall Taf. 9 f. Die Verwendung von „Intentional Red“ auf der Innenseite der Schale spricht für die Experimentierfreudigkeit des Töpfers.

²⁰ Athen, Nat. Mus. Akr. 538, ARV 175 unten; Langlotz, Akropolisvasen II 48 Taf. 41.

²¹ Das Akropolisfragment (Anm. 20) bietet keine über die New Yorker Schale hinausgehenden Vergleichsmöglichkeiten.

²² Über das Heiligtum der Athena Lindia auf der Akropolis von Gela: P. Orlandini, RIA 15/16, 1968, 20 ff.

²³ ARV 982 ff.; Par 437; ferner auf Lekythen, z.B. des Ikarosmalers (ARV 699,58–61) und des Bowdoinmalers (ARV 685, 179–180).

²⁴ ARV 983, 10–12.

²⁵ Capua, Mus. Camp. 222; CVA (2) Taf. 19,10 u. 14 (1094).

²⁶ Vgl. etwa die Abbildungen von Eulenskyphoi bei F.P. Johnson, AJA 59, 1955, Taf. 35 f.

²⁷ Johnson, a.O. 124; zu den frühen Eulenskyphoi und der Eulenschale: 119 f. u. Taf. 37 Abb. 30 ff. Johnson stellt die Überlegung an, daß die Tasse in Capua vom Maler von Berlin 2268 bemalt sein könnte.

²⁸ Dagegen Datierung von Orlandini (RIA, a.O. 26) ohne Begründung: 480/470.

²⁹ Es ist das einzige mir bekannte Beispiel für die Darstellung einer mythischen Begebenheit auf einer Tasse.

³⁰ E. Simon in Führer Würzburg 135; vgl. die Le-

kythenbilder aus der Diosphos-Werkstatt in „Semi-outline“: Abb. bei Kurtz, AWL Taf. 58 f.; dagegen sind auf den „Semi-outline“-Bildern der Athena/Bowdoin-Werkstatt die Körper stets als schwarze Silhouetten wiedergegeben, üppige Ornamentmotive fehlen; s. a. S. 12 f.

ANMERKUNGEN ZUM KAPITEL BAUCHLEKYTHEN

¹ Zur Formgeschichte der Bauchlekythos: Wolf W. Rudolph, Die Bauchlekythos (1971); dort auch zu Vorformen (S. 3 ff.) und zu früheren Bezeichnungen der Form (S. 1).

² s.a. Rudolph, a.O. 114.

³ s.u. Anm. 14. Ausnahmen sind vor allem einige frühe Gefäße: die Bauchlekythen des Paseas (ARV 1630), des Syriskosmalers (ARV 264, 55–56) und des Brygosmalers (ARV 385,224); ferner eine Gruppe von vier frühklassischen Bauchlekythen (ARV 777,1–2 Mitte u. darunter), von denen zwei von einer Hand bemalt sind (Maler von Oxford 1920), die beiden anderen vergleichbar; dem Maler von Oxford 1920 sind keine weiteren Gefäße zugeschrieben; auffällig ist hier das auf Bauchlekythen des 2. u. 3. Viertels des 5. Jahrhunderts nicht übliche Henkelornament.

⁴ s.u. Anm. 10.

⁵ Mir ist nur eine Bauchlekythos mit einer Grabscene bekannt, zugleich auch das einzige Beispiel für reine Mattfarbenbemalung bei einer Bauchlekythos: S. 107 Nr. 13, dort auch Anm. 44 zur Möglichkeit einer Übermalung.

⁶ Die Kapitel „Late-Fifth-Century-Painters“ in ARV (1312 ff.) enthalten noch 30 rotfigurig bemalte Lekythen der Haupt- und Nebenform gegenüber 313 weißgrundig bemalten. Auch wenn nicht alle erhaltenen Lekythen des letzten Jahrhundertviertels in ARV aufgenommen sind, so dürfte das Verhältnis doch stimmen. Teilweise zeigen auch die rotfigurig bemalten Lekythen der 2. Jahrhunderthälfte Grabscenen, etwa die Lekythen des Achilleusmalers ARV 994,97–98 oder die Lekythen Louvre CA 613 u. 1825 (ARV 1197,1–2 Mitte).

⁷ Joan R. Mertens hat die Bauchlekythen nur zusammen mit den Schulterlekythen in Kapitel V ihrer Arbeit behandelt (AWG 195 ff.).

⁸ s.S. 113 u. 136.

⁹ Dies wird auch im Darstellungsregister bei Rudolph, a.O. 106 ff. deutlich, obwohl dort die Herauslösung der Personen aus dem Szenenzu-

sammenhang verfälschend wirkt und die Auswahl der Gefäße nicht unbedingt repräsentativ ist. So stehen z.B. in seinem Register bei Aphrodite nur fünf Gefäße, während allein in ARV mindestens zehn Aphroditedarstellungen auf Bauchlekythen aufgeführt sind; dagegen sind die Themen Peleus/Thetis und Tod des Orpheus auch in ARV nur je einmal vertreten.

¹⁰ Tübingen, Univ. 1575, ARV 806,91; C. Watzinger, Griechische Vasen in Tübingen (1924) Taf. 35, E 154. New York, Metr. Mus. 23. 160.38, ARV 1227,5; Kurtz, AWL Taf. 30,1.

¹¹ ARV 1335,31; Clara Rhodos VI–VII (1932/33) 214 Abb. 260.

¹² Rudolph, a.O. Erläuterungen zur Anatomie (1).

¹³ z.B. die dem Meidiasmaler zugeschriebene Bauchlekythos in Ruvo, Mus. Jatta 1538, ARV 1314,16; A. Lezzi-Hafter, Der Schuwalow-Maler (1976) Taf. 166 c (36 cm) oder die Streifenlekythos des Eretriamalers in New York, s. Kat. Nr. 15 (49,5 cm).

¹⁴ Bowdoinmaler: ARV 687,224–241; Ikarosmaler: ARV 699,78–81; Karlsruher Maler: ARV 735, 104–106; Tymbosmaler: ARV 758,97–98; ferner gibt es Bauchlekythen vom Maler der Yale Lekythos: ARV 660,75–76; Aischinesmaler: ARV 717, 220–221. Zur Gruppe von Kopenhagen 6442 (ARV 706 f.) gehören nach Beazley nur Bauchlekythen.

¹⁵ Zu Ausnahmen s.o. Anm. 3.

¹⁶ New York, Metr. Mus. 17.230.13, ARV 994, 105. Göttingen, Univ. ZV 65/1, Par 438 (104ter); Rudolph, a.O. 22. Nikosia, Cyp. Mus. C 6294, ARV 1677 (104bis); Par 438; Rudolph, a.O. 22.

¹⁷ z.B. Kansas City 3180, Kat. Nr. 12 (Eretriamaler); Neapel, Mus. Naz. RC 239 u. Paris, Louvre MNB 2109 (Aison, ARV 1174,6 u. 1175,7; Simon, Vasen Taf. 220).

¹⁸ Vgl. die bei Lezzi-Hafter, Der Schuwalow-Maler, abgebildeten Henkelornamente von Kannen und Bauchlekythen, bes. Taf. 162–168 u. 170.

Die Bauchlekythos des Eretriamalers in Boston (Mus. of Fine Arts 95.48, ARV 1248,2) hat das exakt gleiche Henkelornament wie eine Oinochoe in Bologna (Genio Civile, Leihgabe aus Ferrara, 10585, ARV 1175,13; Par 460; Lezzi-Hafter, a.O. Taf. 152 a) und ein Oinochoenfragment in Ferrara (Mus. Naz. T 618,23692, ARV 1175,14; Lezzi-Hafter, a.O. Taf. 153 b), beide dem Aison zugeschrieben; s.a. Lezzi-Hafter, a.O. 44.

¹⁹ Henkelornamente bei Schulterlekythen sind höchst selten; die wenigen Beispiele dafür gehören in die 1. Hälfte des 5. Jahrh.; s. Kurtz, AWL 95 f.; ferner rf. Lekythos, Genf, Mus. d'art et d'hist. 21132, Genava XXV, 1977, 207 Abb. 1. Gleichfalls selten sind Ornamentbänder und Darstellungen, die den gesamten Gefäßkörper umziehen, so etwa bei den Lekythen des Duris (Kurtz, AWL 29 ff. Taf. 10 f. u. J. Dörig, „Art Antique [1975] Nr. 205; s.a. Kap. 2 Anm. 57) und einigen großen Lekythen des letzten Jahrhundertviertels, z.B. Athen, Nat. Mus. 1954 (ARV 1240,61; spätes Werk des Quadratmalers).

²⁰ Etwa auf Lekythen des Quadrat-, Frauen- und Triglyphenmalers, z.B. Kurtz, AWL Taf. 44; Riezler, Lekythen Taf. 68–78. 84–87. 92. 94.

²¹ Frauenbadmaler: ARV 1126 ff.; Par 453 f. Bauchlekythen: ARV 1132, 182–195.

„Well-Painter“: ARV 1220 f. Bauchlekythen: ARV 1220,1–9.

Eretriamaler: ARV 1247 ff.; Par 469 f. Bauchlekythen: ARV 1247,1–1248,9; Par 469.

²² Frauenbadmaler: ARV 1132,183 u. 189; s. hierzu C. Isler-Kerényi, „Chronologie und Synchronologie attischer Vasenmaler der Parthenonzeit“, AntK. 9. Beiheft (1973) 29.

Eretriamaler: ARV 1247,1 u. 1248,2. 8. 9; s.a. Kat. Nr. 12 u. 15, ferner Isler-Kerényi, a.O. 31.

²³ s.o. Anm. 17.

²⁴ Kat. Nr. 15 u. ARV 1247,1.

²⁵ s.o. Anm. 13.

²⁶ „Tallboys“: ARV 1173,2 (Heimarmenemaler). 1175,9–10 (Aison). 1317,2–3 (Maler der Frankfurter Eichellekythos). 1326,67–68 u. 1690 (Art des Meidiasmalers; s.a. Lezzi-Hafter, Der Schuwallow-Maler Taf. 140), ferner in Schweizer Privatbesitz: Schefold, Meisterwerke Nr. 287.

„Tallboys“ bei Rudolph, Bauchlekythos 36 f. 91 f. (VII.B: Schlanke Sonderformen).

²⁷ s.a. Rudolph, a.O. 92;

Eichellekythen: ARV 1175,11 (Aison). 1317,1 (Maler der Frankfurter Eichellekythos). 1319,5 (Aristophanes). 1326,69–71 (Art des Meidiasmalers), dazu einige von Beazley nicht zugeschriebene Gefäße in einer Zusammenstellung bei

E. Langlotz, Aphrodite in den Gärten (1954) Anm. 7, dort auch zur Bedeutung der Gefäße.

²⁸ Aus der 1. Jahrhunderthälfte handelt es sich vor allem um die Bauchlekythen des „Seireniske“-Malers (ARV 704,68–78; Par 408 [73bis]), des Malers v. London E 673 (ARV 705,5–6), der Gruppe von Karlsruhe 237 (ARV 708,1–4) und des Malers v. Agora P 7561 (ARV 742,1–9; Par 413 [8 bis]); ferner auch einige Lekythen des Bowdoinmalers (so ARV 688,238); s.a. Rudolph, a.O. 13 Nr. 3–4, 16 Nr. 1–3, 18 Nr. 5–6, 20 Nr. 5 u. 20 f. Nr. 1–3.

Zu den Malern kleinerer Bauchlekythen im späten 5. Jahrh.: ARV 1362 ff.; Par 484 f.; Rudolph, a.O. bes. die Klassen XIII D–N. Eine Durchsicht der CVA-Bände zeigt, daß schätzungsweise nur etwa ein Viertel der erhaltenen kleinen Bauchlekythen des späten 5. und des frühen 4. Jahrhunderts in ARV enthalten ist. Trotz größerer Qualität sind zur dritten Gruppe der Bauchlekythen auch einige kleinere Bauchlekythen des Achilleusmalers mit Büstendarstellungen (ARV 994,106–114. 1677; Par 438 f.) zu rechnen. Sie unterscheiden sich in Bildmotiv und Dekorationssystem deutlich von seinen großen Bauchlekythen. Die meisten kleinen Bauchlekythen sind aber von wesentlich geringerer Qualität als die Gefäße des Achilleusmalers und der „White-Line“-Klasse (ARV 1009 f. 1677), die aus derselben Werkstatt kommen, aber von anderen Händen bemalt sind.

²⁹ Es könnte sich aber um eine produktionsbedingte, zeitweilige Beschränkung von Malern auf diese Gefäßform handeln. Zur Problematik von Zuschreibungen besonders im ausgehenden 5. Jahrhundert: W. Real, Studien zur Entwicklung der Vasenmalerei im ausgehenden 5. Jahrhundert v. Chr. (1973) 1 ff.

³⁰ Sparkes/Talcott, Athenian Agora XII, 153 ff. Taf. 38.

³¹ B. Schlörb-Vierneisel, AM 81, 1966, 25.

³² Schlörb-Vierneisel, a.O. 25; Rudolph, a.O. 113.

³³ Bei den zahlreichen Einfällen der Spartaner in Attika wurden sicher die Ölbaumkulturen in Mitleidenschaft gezogen, auch wenn dies von Thukydides nicht ausdrücklich erwähnt wird (Thuk. II, 18 ff. 47. 55. 57; III,1. 26; IV,2).

³⁴ Von einer Bauchlekythos aus der späteren zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts könnte auch ein kleines Fragment im Magazin des Agora-Museums stammen (P 10508), das auf kalkig-weißem Überzug eine gestürzte Amazone in orangebraunen Glanztonumrissen und die Verwendung von roter Deckfarbe erkennen läßt. Und ein Fragment

im Museum von Chios mit Hinterbein eines Raubtieres, Lotosblüte und Eierstab darunter, alles in gelbbraunen Glanztonumrissen, könnte Teil einer Bauchlekythos mit Schulterbild ähnlich den wgr. Bauchlekythen Kat. Nr. 12 u. 14 sein.

³⁵ Von Boulter (s. Bibl. im Katalog) als Mänade bezeichnet. Mythos und Kult lassen sich in Szenen aus dem dionysischen Bereich zwar häufig nicht trennen (E. Simon, AntK 6, 1963, bes. 8. 11 f. 19 ff.; E. Zwierlein-Diehl in Heidelberger Neuerwerbungen 1957–1970 [1971] 61 ff. Nr. 95 mit umfangreicher Literatur), aber in diesem Fall scheint mir eindeutig die Teilnehmerin einer Kult-handlung für Dionysos und keine mythische Mänade dargestellt.

³⁶ Beschreibung von Überzug und Technik nach CVA Kopenhagen (4) 136.

³⁷ Zur Möglichkeit, daß noch weitere Mattfarben bei der Bemalung verwendet waren, s. S. 109.

³⁸ Relieflinien sind nach den Abbildungen in BCH (85, 1961, 299 Abb. 50) u. RA (1974, 214 Abb. 19) und meiner Beobachtung der Zeichenweise auf anderen weißgrundigen Gefäßen des Malers der Yale-Lekythos mit ziemlicher Sicherheit anzunehmen, s. a. Kap. Aryballoi Anm. 11.

³⁹ Das Fehlen von Faltenangaben an den Gewändern, die jedoch in der Vorzeichnung noch erhalten sind, sowie von Blättern oder Blüten am Kranz in den Händen der Frau, läßt vermuten, daß ähnlich wie bei Kopenhagen 3882 (s. Anm. 37) unbeständige Mattfarben verwendet worden waren, die heute verschwunden sind. Dafür spricht auch die dunkle Verfärbung des Überzugs an der unteren Partie des Chitons. Zum Problem der Verwendung unbeständiger Mattfarben allgemein: S. 21 ff.

⁴⁰ Das Gefäß ist unpubliziert. Bei meinem Besuch des Neapler Museums (1976) konnte ich es nicht sehen; ein Photo war nicht zu erhalten. Nach anderen weißgrundig bemalten Gefäßen des Ikarosmalers sind Relieflinientechnik und reine Umrißzeichnung anzunehmen (ARV 699, 62. 69. 71–73; 700,82 u. 84; 1667 [61 bis] nach eigener Beobachtung); s.a. S. 46 Nr. 6 (Oinochoe) u. S. 122, VIIIa (Alabastron).

⁴¹ Beschreibung nach Jacopi.

⁴² Beschreibung nach einem Photo im Beazley-Archiv. Nach der Beschaffenheit der Linien zu urteilen, ist die Zeichnung nicht mit Relieflinien ausgeführt.

⁴³ Die Mäntel sind nicht schwarz grundiert, wie von Ines Jucker (AntK 9. Beiheft [1973] 64) behauptet, sondern die schwarze „Farbe“ liegt eindeutig, wie eine mikroskopische Untersuchung ergeben hat, über der roten Farbe, d.h. entweder hat

sich die rote Farbe an der Oberfläche durch einen chemischen Prozeß verfärbt oder – was wahrscheinlicher ist – das Rot der Mäntel ist übermalt worden (mit Blau oder Grün, das sich verfärbt hat? Siehe hierzu Kap. 4 Anm. 18). Sicher ist jedenfalls, daß zur Bemalung der Lekythos keine haltbaren Deckfarben, sondern unbeständige Mattfarben wie auf den Grablekythen verwendet worden waren.

⁴⁴ Beschreibung nach CVA Kopenhagen (4) 136. Das Gefäß soll aus einer Privatsammlung in Chalkis stammen. Nach den mir vom Museum zur Verfügung gestellten Aufnahmen und der Beschreibung sowie der Abbildung im CVA Kopenhagen stellt sich die Frage, ob die Bemalung tatsächlich in allen Teilen antik ist, nicht nur weil Grabdarstellung und reine Mattfarbenbemalung für eine Bauchlekythos ungewöhnlich sind. Die Frau links der Grabstele trägt einen Peplos, der mit seinem steif wie ein Plissé-Röckchen abstehenden Überfall, dem runden Halsausschnitt und dem breit über die Schultern geführten Stoff den Eindruck erweckt, daß sich der Zeichner über Machart und Fall eines Peplogewandes nicht im klaren war (vgl. dagegen etwa die ähnliche Peplosfigur auf einer Lekythos in Winterthur: ARV 1243,2; Par 468; Buschor, Vasen Abb. 236, Maler von Berlin 2451). Von der Frau rechts der Stele ist leider nur wenig erhalten. Sie bewegt sich zurückblickend von der Stele weg und hält eine Tānie in den Händen. Dieses Motiv und der Stil, soweit er sich beurteilen läßt, weisen auf eine Entstehungszeit zwischen 460 und 440, während die Form der Grabstele sowie Haltung und Frisur der Frau links eindeutig später sind. Da das Gefäß selbst wohl antik ist, eventuelle moderne Übermalungen nur vor dem Original bestimmt werden können und die Bearbeiter des CVA offensichtlich keinerlei Verdacht schöpften, wurde das Gefäß in den Katalog aufgenommen, ohne daß jedoch über Stil und Datierung etwas Verbindliches ausgesagt werden könnte.

⁴⁵ Die Fragmente wurden bisher nicht richtig publiziert. Sie sind mir nur durch Abbildungen und Photos bekannt. Zwei auffällig breite Streifen im Rücken der Frau auf einem der Fragmente könnten Deck- bzw. Mattfarbe sein. S. Nachtrag.

⁴⁶ Dieses Gefäß ist nach der S. 2 gegebenen Definition weißgrundig bemalter Keramik ein Grenzfall. Die rotfigurig bemalten Flächen überwiegen im Erscheinungsbild des Gefäßes, andererseits ist der weißgrundig bemalte Mittelstreifen aufgrund der Darstellung und der Bedeutung für das Gesamtbild kein bloßes Schmuckband; s.a. S. 110.

⁴⁷ s.S. 168 ff.

⁴⁸ Klasse des Sirenenmalers: 16 f. 79 ff. Schalkragen-Klasse: 17 ff. 80 ff.

Klasse v. München 2500: 19 f. 80 ff.

⁴⁹ Mit Sirenenmaler meint Rudolph offensichtlich Beazleys „Seireniske“-Maler. Rudolphs Bezeichnung ist keine korrekte Übersetzung von Seireniske (= kleine Sirene) und zudem mißverständlich, da es bereits einen Sirenenmaler in ARV gibt (289,1–3; Par 355).

⁵⁰ Zum Tymbosmaler und seiner Werkstatt: ARV 753 ff.; Par 414 f.; Kurtz, AWL 82 f.; Felten, Kerameikoslekythen 78 ff.

⁵¹ Rudolph, Bauchlekythos 82; früher könnte die bei Rudolph nicht aufgeführte Bauchlekythos in Limassol (Kat. Nr. 3) sein, deren Schalkragen noch nicht so deutlich ausgebildet zu sein scheint wie bei London D 18.

⁵² Zum Aischinesmaler: ARV 709 ff.; Par 408 f.; Kurtz, AWL 82; gelblicher oder leicht ockerfarbener Überzug nach eigener Beobachtung bei: ARV 715,181–182. 185–187. 190. 192; 716,201–202. 206. 208–210. 214.

⁵³ Kurtz, AWL 82 f.; Felten, Kerameikoslekythen 82 ff.

⁵⁴ Zu den Seitenpalmetten-Lekythen: ARV 301 ff.; Par 356 f.; Kurtz, AWL 91 ff.; s.a. S. 12 f.

⁵⁵ Vgl. etwa die Schulterdekoration bei: 1. London, Brit. Mus. D 47, Kurtz, AWL Taf. 27,3. 2. New York, Metr. Mus. 06.1021.134, Kurtz, AWL Taf. 27,4. 3. London, Brit. Mus. 1928. 2–13.1 (Maler v. Athen 1826) u. 4. New York, Metr. Mus. 35.11.5 (Vounimaler), Kurtz, AWL Taf. 26,1–2; bei Nr. 2–4 sind nur die Blüten, nicht aber die Palmettenblätter in Umriss gezeichnet.

⁵⁶ s.o. Anm. 39.

⁵⁷ s.a. S. 134.

⁵⁸ Zum Ikarosmaler: Kap. Oinochoen Anm. 30.

⁵⁹ Zum Maler von Athen: S. 22 ff.

⁶⁰ P. Jacobsthal, Die melischen Reliefs (1931) 74. 165. 192 ff. mit Abb.

Auf einem Skyphos des Penelopemalers in Oxford (Ashm. Mus. 288, ARV 1301,14; Par 475) sitzt Nike in ähnlicher Haltung auf einem Pfeiler und blickt nachdenklich abwägend auf zwei nackte Ringer. Auf dem Brüsseler Gefäß fehlen dagegen die Bezugspersonen. Es mag sein, daß es sich, wie Jacobsthal annahm (a.O. 197), dabei einfach um ein Exzerpt aus einer Darstellung handelt, wie sie der Oxford Skyphos zeigt. Doch darüber hinaus scheint mir bei einem Vergleich mit dem Bild einer gleichfalls allein auf einem Felsen sitzenden Nike auf einer etwa 20 bis 30 Jahre älteren Lekythos in Athen (Nat. Mus. 2025, ARV 722,1; Kurtz, AWL Taf. 21,3), das Bild der Brüsseler Nike doch Ausdruck eines veränderten Bewußtseins zu sein,

das sich nicht im künstlerisch-formalen Bereich erschöpft, sondern im Zusammenhang mit den historischen Ereignissen zu sehen ist. Beide Werke sind gut vergleichbar, weil sie in der Qualität der Ausführung auf gleichem Niveau stehen. Die Nike der Athener Lekythos ist mit Diadem und Kranz, in aufrechter Haltung, sprunghaft auf dem Felsen sitzend, noch ganz die strahlende Göttin des Sieges, bei der der Sieg im Vordergrund steht und nicht die Frage nach dem Sieger.

⁶¹ Zu diesen lila-violetten Farbtönen: S. 29.

⁶² s.a. W. Real, Studien zur Entwicklung der Vasenmalerei im ausgehenden 5. Jahrhundert v.Chr. (1973) 50.

⁶³ v. Bothmer, Amazons 173 f.; V.M. Strocka, Piräusreliefs und Parthenosschild (1967) 115 f.

⁶⁴ H. Kenner, ÖJh 33, 1941, 18; B. Döhle, Klio 49, 1967, 125 ff.; zu den „Nereiden“ des Aischylos, s.a. A. Kossatz-Deissmann, Dramen des Aischylos auf westgriechischen Vasen (1978) 13 ff.

⁶⁵ So auch in Richter/Hall erklärt; zum Eretrialer: o. Anm. 21 u. 22; ferner Real, a.O. 40 ff.

⁶⁶ S. 168 ff.

⁶⁷ P. Mingazzini, Le rappresentazioni vascolari del mito dell'apoteosi di Herakles, MemAccLinc 1, 1925, 438 ff. Typus IV–V, Taf. 3,1; H. Metzger, Les représentations dans la céramique attique du IV^e siècle (1951) 210 ff. Taf. 28 u. 29,1; Brommer, Vasenlisten³ 165. Die Mehrzahl der aufgeführten Gefäße ist allerdings bereits ins 4. Jahrhundert zu datieren.

⁶⁸ Die Verbindung von Wagenfahrt und Empfang durch die Götter im Olymp ist aus der Vasenmalerei sonst nicht bekannt. Auf den Bildern, die Herakles Ankunft im Olymp zeigen, ist er zu Fuß dargestellt, z.B. auf der Sosiasschale (ARV 21,1; Par 323; Simon, Vasen Taf. 118 f.) oder einem Glockenkrater in der Villa Giulia (Nr. 2382, ARV 1339,4 unten; Par 481; nahe Talosmaler).

⁶⁹ C. Isler-Kerényi, AntK 9. Beiheft (1973) 31. 33.

⁷⁰ Thuk. V,43; Plutarch, Alk. 14.

⁷¹ Athen, Nat. Mus. 1629, ARV 1250,34; Par 469; Simon, Vasen Taf. 216.

⁷² Jucker, AntK 9. Beiheft (1973) 68.

⁷³ Die Darstellung eines attischen Heros widerspricht dem nicht, da ja auch Gefäße mit so attischen Mythenbildern wie der Geburt des Erichthonios oder dem Raub der Oreithyia durch Boreas ihren Weg nach Etrurien fanden, z.B. die beiden in Vulci gefundenen Gefäße mit der Geburt des Erichthonios: München, Antikenslg. 2413 u. London, Brit. Mus. E 182 (ARV 495,1 u. 580,2 oben);

Simon, Vasen Taf. 175 ff.) oder die in Cerveteri gefundene Pelike des Hermonax mit Boreas und Oreithyia (ARV 485, 33; Simon, Vasen Taf. 178 f.).

⁷⁴ Zur Mehrdeutigkeit der Aphroditebilder des ausgehenden 5. Jahrhunderts s. D. Metzler in *Hephaistos* 2, 1980, 73 ff.

ANMERKUNGEN ZUM KAPITEL ALABAISTRA

¹ Allgemein zu Alabastra: Richter/Milne, *Shapes and Names* 17 Abb. 109 ff.; H.E. Angermeier, *Das Alabastron* (1936); D.A. Amyx, *Hesp.* 27, 1958, 213 ff.; K. Schauenburg, *JdI* 87, 1972, 259 ff.; B. Heldring, *MededRome* 40, 1978, 43 ff.; zu Parfümnschriften auf Alabastra: Haspels, *ABL* 125 f.; Gericke, *Gefäßdarstellungen* 73; zu Darstellungen auf Vasenbildern: Gericke, a.O. 72 ff. u. Tabelle 1 f.

² Zur Herkunft der Gefäßform: s. vor allem H. Payne, *Necrocorinthia* (1931) 269 f.; Amyx, a.O. 214 f.; a. übrige Literatur von Anm. 1; ferner W. Hornbostel in *Aus Gräbern und Heiligtümern*, *Katalog der Antikenslg. Kropatschek* (1980) zu Nr. 30 mit der Vermutung, daß sich die Form des Alabastron wie des Aryballos von einem Beutel aus Leder oder Darm ableitet; s.a. H. Hommel, *Bocksbeutel und Aryballos* (1978) 21 Anm. 53 u. 35 Anm. 103.

³ Zu Alabastra aus Alabaster: F.W. v. Bissing, *StEtr.* 13, 1939, 135 ff.; Amyx, a.O. 214; Ph. Zaphiropoulou, *BCH, Suppl.* 1 (1973) 614 ff. Abb. 18 f., 633 f.; CVA Kassel (2) Taf. 57,6–9; vgl. a. die beiden assyrischen Alabastra im Katalog zur Ausstellung „Der Garten in Eden“ (1978) Nr. 145 u. 146; zu Alabastra aus Marmor: R. Lullies, *Eine Sammlung griech. Kleinkunst* (1955) 82 zu Nr. 264 Taf. 87; zu Alabastra aus Glas: P. Fossing, *Glass Vessels before Glass-Blowing* (1940) 42 ff.; Amyx, a.O. 214; I. Jucker, *Aus der Antikenslg. des Bernischen Hist. Museums* (1970) 95 zu Nr. 180 u. 181; K. Schauenburg, a.O. 259 Anm. 10; B. Freyer-Schauenburg, *Anatolia* 17, 1973, 141 ff. Taf. 1 ff.; zu Alabastra aus Fayence: V. Karageorghis/E.J. Peltenberg, *Archeology* 23, 1970, 217 ff.; Schauenburg, a.O. 259 Anm. 10; D. Kent Hill, *AJA* 80, 1976, 420 ff.; s.a. die Alabastra aus Alabaster und Glas aus den Gräbern von Kameiros: *Clara Rhodos III* (1924–1928) u. *IV* (1929–1930) *passim*; zu Gold- u. Silberalabastra: Amyx, a.O. 217; D.E. Strong, *Greek and Roman Gold and Silver Plate* (1966) 118 Taf. 32 A; A. Oliver, *Silver for the Gods* (Ausstellungskatalog Toledo 1977) Nr. 34; *Treasures of Ancient Macedonia*,

Arch. Mus. of Thessalonike (o. Jahresangabe) Nr. 21 Taf. 4.

⁴ Haspels, *ABL* 101; Angermeier, a.O. 10 f.; Amyx, a.O. 216; Gericke, a.O. 73 f.

⁵ Zum korinth. Alabastron: H. Payne, *Necrocorinthia* (1931) 269 ff. 274 ff. 281 ff. 303. 319; zu böotischen Imitationen: R. Hampe u. Mitarbeiter, *Heidelberger Neuerwerbungen 1957–1970* (1971) Nr. 43–45 Taf. 24; Schauenburg, a.O. 259; zu etruskischen Imitationen: u.a. J. Sieveking/R. Hackl, *Die königl. Vasenslg. zu München* (1912) Taf. 28 f.; J.Gy. Szilágyi, *ArchCl* 20, 1968 Taf. I f. VII. XI ff.; ders. *StEtr.* 40, 1972 Taf. Ia; G. Bartoloni, *Le tombe da Poggio Buco* (1972) *passim*.

Vereinzelt wurden in Korinth in Anlehnung an ionische Vorbilder (s.u. Anm. 6) auch röhrenförmige Alabastra hergestellt: Payne, a.O. 286; Oxford, *Ashm. Mus.* 1977. 264 (AA 1981, 543 f. Abb. 3).

⁶ Walter-Karydi, *Samos VI,1* 18 f. Taf. 35; CVA Kassel (2) Taf. 54; zu etruskischen Imitationen: R. Hampe u. Mitarbeiter, a.O. Nr. 66; R. Lullies in *Antike Kunstwerke in der Slg. Ludwig I* (1979) Nr. 67 u. 68.

⁷ CVA Oxford (2) Taf. I,27 (392); R. Hampe u. Mitarbeiter, a.O. Nr. 67; CVA Kassel (2) Taf. 55,9; s.a. Boardman, *Greeks Overseas* 142 f. Abb. 168. Auch die Steinalabastra des 6. u. 5. Jahrhunderts haben im Gegensatz zu den Glasalabastra nur noch bossenförmige Vorsprünge ohne Durchbohrung; vgl. dagegen die beiden in Anm. 3 erwähnten assyrischen Alabaster-Alabastra.

⁸ In ARV und Par sind insgesamt 211 Alabastra mit rotfiguriger Bemalung und weißgrundiger mit Umrißzeichnung enthalten, dazu kommen 92 in ABL, ABV und Par aufgeführte schwarzfigurig bemalte Alabastra. Soweit die Fundorte bekannt sind, stammen die meisten der rotfigurig bemalten Alabastra aus Griechenland. Die Negeralabastra und die schwarzfigurig bemalten Alabastra haben dagegen eine weiter gestreute Verbreitung gefunden. Wenig Interesse an den attischen Alabastra hatten offensichtlich die Etrusker.

⁹ Athen, Agora P 12628, ABV 155,64; Par 64; S. Karousou, *The Amasis Painter* (1956) Taf. 11; Boardman, *ABFH* 54 Abb. 79; ders. *Greeks Overseas* Abb. 194.

¹⁰ Alabastra des Psiax bzw. Menomalers (s.a. S. 8): ARV 7,4–5; Par 321 (rf.); ABV 293, 12–13; Mertens, *AWG* 35 Nr. 2–3 Taf. III,2 (wgr.-sf.); ARV 8,13; Mertens, *AWG* 35 Nr. 4 Taf. III,3 (Six-Technik u. wgr.). Alabastra der Paidikos-Gruppe: s. unten S. 114 ff. I.

¹¹ Alabastra des Psiax und der Paidikos-Gruppe, s. oben Anm. 10.

¹² s. etwa die Alabastra des Malers von Würzburg 557 oder des Malers von Kopenhagen 3830: S. 120 f. V u. VI.

¹³ Nach ARV und Par: 114 wgr. Alabastra (einschl. Negeralabastra) und 97 rf. Alabastra; nach ABL, ABV und Par: 62 wgr.-sf. Alabastra und 30 tongr.-sf. Alabastra.

¹⁴ Aus der Zeit nach 450 sind mir nur noch zwei rotfigurig bemalte Alabastra bekannt, beide heute im Metr. Mus. in New York: 06.1021.150 (Zwei Frauen; ca. 440/430) u. 08.258.27 (ARV 1013,18; Persephonemaler; zwei Frauen; um 440). Ornamental verzierte Alabastra, die allerdings oft schwer zu datieren sind, scheinen dagegen noch längere Zeit hergestellt worden zu sein. Sie tauchen neben einfachen weiß grundierten Tonalabastra (eindeutigen Steinimitationen als billige Grabbeigaben) auch noch zu Beginn des 4. Jahrhunderts in Gräbern auf, s. Richter/Milne, *Shapes and Names* Abb. 111; B. Schlörb-Vierneisel, *AM* 81, 1966, 59. 70 Beil. 47, 3. Zahlenmäßig spielen sie keine große Rolle.

Im 4. Jahrhundert wird das Alabastron in etwas abgewandelter Form dann zu einer wichtigen Gefäßform in der westgriechischen Keramik, hierzu K. Schauenburg, *JdI* 87, 1972, 269 ff., jedoch mit eindeutig sepulkraler Bedeutung (H. Lohmann, *Grabmäler auf unteritalischen Vasen* [1979] 159 ff.).

¹⁵ Auf zahlreichen Lekythenbildern tragen Frauen am Grab Alabastra in ihren Händen oder in Körben, z.B. Riezler, *Lekythen* Taf. 25. 32. 72. 83. 89. Auf den Gefäßen selbst sind jedoch im allgemeinen keine sepulkralen Themen dargestellt worden. Die einzige mir bekannte Ausnahme ist ein dem Theseusmaler zugeschriebenes Alabastron mit Prothesisdarstellung: ABV 518,5; Kurtz, *AWL* 133; Mertens, *AWG* 96 Nr. 16 Taf. XIV,3. Der gleiche Maler hat aber nicht nur Lutrophoren, sondern auch Skyphoi mit sepulkralen Bildern geschmückt: Par 258; Kurtz, *AWL* 133.

¹⁶ Hans Angermeier hatte die Meinung vertreten, daß die attischen Tonalabastra zu groß für Ge-

brauchsgefäße gewesen seien (Das Alabastron 36). Dies muß aber nicht unbedingt ein Grund sein, da es auch ähnlich große Alabastra aus Alabaster und Glas gibt, z.B. *BCH Suppl.* 1 (1973) 614 Nr. 2127 u. 144: 18,8 bzw. 22,5 cm und Bern, *Hist. Mus.* 37589, Aus der *Antikenslg.* des Bern. *Hist. Mus.* (1970) Nr. 181: 17,7 cm. Wohl aber dürften die Luftdurchlässigkeit von Tongefäßen und der Umstand, daß ölige Substanzen auf nicht von Glanzton geschützten Flächen dunkle Flecken hinterlassen gegen die Verwendung der meisten Tonalabastra als Gebrauchsgefäße sprechen. Ganz mit schwarzem Glanzton überzogene Alabastra sind auffälligerweise selten: z.B. *CVA Oxford* (1) Taf. XLVIII,27; *CVA Genf* (1) Taf. 24,14; R.G. Hood, *Greek Vases in the University of Tasmania* (1964) Taf. XXIII,49; s.a. Schauenburg, a.O. 263. In der Agora-Publikation der schwarzen Glanzton-Keramik sind keine Alabastra enthalten. Die Alabastra auf den frühklassischen Lekythenbildern sind mit Deckweiß als Steingefäße wiedergegeben (s. Riezler, *Lekythen* Taf. 4; *CVA Athen* [1] Taf. 2,7 u. 3,4 [34 f.]), die Alabastra auf der Pyxis des Malers von London D 14 (S. 144 Nr. 23 Taf. 46,1), zweier Gefäße des Eretriamalers (ARV 1248,10 u. 1250,32; Par 469; s. hierzu a. Beazley in *CVA Oxford* [1] 31), einer Lekythos des Kalliopemalers (ARV 1263,82; B. Freyer-Schauenburg, *Anatolia* 17, 1973, 162 ff. Taf. VII–VIII) und auf einer frühen Pyxis im Athener Nationalmuseum aus dem 1. Viertel des 5. Jahrh. (Nr. 1584, *CVA Athen* [1] Taf. 6,3 [28]) sind mit Zickzack-Muster als Glasalabastra gekennzeichnet.

¹⁷ Bei schwarzfigurigen Gefäßen ist ganz allgemein auch im 5. Jahrh. keine besondere Angleichung der Bildthematik an den Verwendungsbereich der jeweiligen Gefäßform zu beobachten.

¹⁸ Götte, *Frauengemachbilder* 18, dort auch allgemein zur Thematik der Alabastra-Bilder: 18 ff.; ferner U. Knigge, *AM* 79, 1964, 105 ff.

¹⁹ Knigge, a.O. 109; s.a. das sf. Alabastron *Cab. Méd.* 312 des Emporionmalers (Haspels, *ABL* 263 Nr. 4; *CVA Paris, Bibl. Nat.* [2] Taf. 81,3–5), auf dem ein Ephebe einem Mädchen ein Alabastron überreicht.

²⁰ R. Hampe, *Kretische Löwenschale* des 7. Jahrh. v.Chr. (1969) 29 f.; Simon, *Götter* 238 f.; dies. „Aphrodite Pandemos auf attischen Münzen“, *Schweiz. Numismat. Rundschau* 49, 1970, 17.

²¹ Haspels, *ABL* 101 ff. (H. unterscheidet drei Entwicklungsstufen, verkörpert durch die Alabastraformen der Paidikos-Gruppe, des Diosphomalers und des Emporionmalers.); S. Karousou, *BCH* 86, 1962, 439 ff.; U. Knigge, *AM* 79, 1964, 110 f.

²² D.A. Amyx, Hesp. 27, 1958, 215; K. Schauenburg, JdI 87, 1972, 267 f.; B. Heldring, Meded-Rome 40, 1978, 43 ff. mit Katalog.

²³ s.S. 117 ff. II–IV.

²⁴ Alabastra des „Two-Row-Painter“: S. 122, VII, des Beth Pelet-Malers: ARV 729,23, des Haimonmalers: Haspels, ABL 245, 82–83; Mertens, AWG 96 Nr. 17 u. 18.

Zur Paidikos-Gruppe: S. 114 ff. I.

²⁵ Kurtz, AWL Taf. 71,4 u. 72,2–8; Alabastra der Paidikos-Gruppe: S. 115, Ib; Alabastra des Diosphomalers: Haspels, ABL 237, 116–117 bis; Alabastra des Emporionmalers: Haspels, ABL 263, 18–25; ABV 584,4–14; s.a. Mertens, AWG 95 f. Nr. 9–10. 19. 22. 28. VII u. VIII Taf. XIV,2.

²⁶ Nicht in den Katalog aufgenommen wurden zwei Alabastra, deren Bemalung nach stilistischen und technischen Kriterien wohl kaum antik sein dürfte und ein drittes, dessen Bemalung zu einem großen Teil modern ist:

1. Nauplia, Mus. 136 (früher Slg. Glymenopoulos), Herakles und Hesperiden; F. Brommer, JdI 57, 1942, 112 ff. Abb. 8 ff.; ders. Herakles (1953) 49 Taf. 29; ders. Vasenlisten ³72 Nr. 2; s.a. Ch. Picard in RA 48, 1956, 97.

2. Athen, Slg. Kanellopoulos 562. H: 16,9 cm. Unpubliziert. Einschließlich der Mündungsscheibe weiß überzogen; Mattfarbenbemalung; nur einfigurig bemalt (Jüngling auf Stock gestützt); keine umlaufenden Ornamentbänder, sogar die Begrenzungslinien des unteren Ornamentbandes sind nicht umlaufend, Linien, die selbst bei Lekythen, bei denen das Ornamentband üblicherweise auf die Bildseite beschränkt bleibt, um das ganze Gefäß gehen, da sie auf der Töpferscheibe ausgeführt wurden; unsichere Linienführung. Hier scheint mir auch die Form verdächtig (extrem flacher Gefäßboden!).

3. Paris, Louvre CA 2979. H: 13,3 cm. Zungenband am Halsansatz; zwei Satyrn, die zum großen Teil modern sind, so daß sich nicht mehr mit Sicherheit sagen läßt, ob auch ursprünglich zwei Satyrn dargestellt waren.

Unpubliziert; erwähnt in Mertens, AWG XIII.

Im DAI in Athen und in der Photothek des Münchner Archäologischen Instituts gibt es ferner alte Aufnahmen von wgr. Alabastra mit Frauenszenen aus der Zeit der Frühklassik, über deren Verbleib nichts bekannt ist, ebenso wie im Falle eines von C. Smith im Auktionskatalog der Forman Collection (1899) Nr. 367 beschriebenen, aber nicht abgebildeten Alabastron mit Umrißzeichnung auf weißem Grund. Diese Alabastra wurden gleichfalls nicht aufgenommen.

²⁷ Das Tübinger Alabastron (Nr. 1) zeigt einen rötlich ockerfarbenen Überzug, der sich kaum noch von der eigentlichen Tonfarbe unterscheidet, so daß das Gefäß strenggenommen nicht mehr zur weißgrundig bemalten Keramik gezählt werden dürfte. Da es jedoch üblicherweise unter den weißgrundigen Alabastra aufgeführt wird und die gleiche Art der Umrißzeichnung wie diese aufweist, wurde es auch hier in den Katalog aufgenommen.

²⁸ Nach dem Kopf mit der langen Schnauze und den spitzen Ohren und der nach oben gerichteten Kopfhaltung möchte ich in dem Tier trotz des gefleckten Felles eher einen Hund als eine Katze sehen (so a. im Führer von 1968 bezeichnet); vgl. dagegen die Katzendarstellung auf der Ballspielerbasis, Athen, Nat. Mus. 3476, Lullies/Hirmer, Griechische Plastik (1979) Taf. 56 f.; zu gefleckten Hunden: D.A. Amyx, Latomus LVIII, Homages à Albert Grenier (1962) 133.

²⁹ Die Beschreibung des Alabastron erfolgte nach Collignon/Couve. Da dort die Beschreibungen der Gefäße zum Teil unvollständig sind (etwa bei Athen, Nat. Mus. 2190, hier S. 126 Nr. 2), ist es gut möglich, daß auch dieses Alabastron eine in Collignon/Couve nicht erwähnte Bodenverzierung hat. Die Abbildung zeigt den Boden nicht.

³⁰ D. v. Bothmer hat dieses Alabastron dem Maler von New York 21.131 zugeschrieben, doch scheint es mir nach Gefäßform, Dekorationssystem, Stil und Inschriften näher den späten Alabastra der Paidikos-Gruppe zu stehen. Zur Haltung der Amazone vgl. den frontal stehenden Jüngling auf dem wgr. Alabastron Berlin-Charlottenburg 31390 (hier Taf. 40,5). Gegen v. Bothmers Zuschreibung jetzt a. Neils 18 Anm. 27.

³¹ Nach brieflicher Auskunft von Frau Dr. Schneider-Herrmann. Nach ihrer Beschreibung des Alabastron in BABesch, Suppl. 1 sind die Füße des nackten Mannes auf B schwarz, möglicherweise handelt es sich dabei um Schuhe oder Sandalen. Ein Photo war leider nicht zu erhalten. Form und Dekorationssystem sprechen für eine Zugehörigkeit zur Paidikos-Gruppe.

³² Nr. 32 und 33 in ARV zeigen nicht die bei den Negeralabastra übliche Maltechnik bzw. Ausführung und Nr. 32 hat auch ein anderes Dekorationssystem. Beide Alabastra werden deshalb hier gesondert im Anschluß an die Gruppe der Negeralabastra aufgeführt.

Im Falle der Negeralabastra wurde ebenso wie später bei den Alabastra des „Two-Row Painter“ wegen der großen Zahl der erhaltenen Gefäße auf die Angabe der Aufbewahrungsorte verzichtet, s. hierzu ARV.

³³ s. hierzu A.D. Fraser, *AJA* 39, 1935, 44.

³⁴ Die roten Querstreifen am Wams des Negers auf dem Alabastron Athen, *Nat. Mus.* 412 (ARV 268,30; Neils Taf. 3,6) – in Spuren noch erkennbar – sind ebenso eine Ausnahme wie die Verwendung von verdünntem Glanzton für die Zeichnung der Chitonfalten auf dem Alabastron Athen, *Nat. Mus.* 13887 (ARV 268,31; Neils Taf. 3,9) und dem Teller Tarent, *Mus. Naz.* 61, s.S. 152 Nr. 9.

³⁵ Vgl. den Jüngling mit den Jünglingen auf dem New Yorker und dem Basler Alabastron des Malers von New York 21.131 (Nr. 1 u. 2), ferner die Zeichnung des Reihers (Kerameikos/Basel). Auch findet sich das Gittermuster der Haube des Mädchens auf den Hosen der New Yorker Amazone wieder. Aufgrund der nur fragmentarisch erhaltenen Bemalung des Kerameikos-Alabastron kann die Zuschreibung jedoch nur unter Vorbehalt erfolgen. Das Alabastron wird noch von Klaus Vierniseil zusammen mit weiterer Keramik in einem Band der Kerameikos-Publikation behandelt.

³⁶ Beschreibung nach *Kunst der klass. Antike*. Die dort angegebene Datierung (460/450) erscheint mir zu spät, da das Alabastron nach Form, Dekorationssystem und Maltechnik nicht von den Alabastra der Gruppen III u. IV zu trennen ist, die um 480/470 entstanden sein dürften.

³⁷ Beschreibung nach H. Winnefeld, *AM* 14, 1889, 44.

³⁸ Beschreibung des Würzburger Alabastron nach Langlotz, *Vasen in Würzburg* 113 Nr. 557.

³⁹ Die Ritzungen auf Heidelberg Z 40 sind modern, s. hierzu a. Beazley in ARV 724,4.

⁴⁰ Wie mir von der Direktion der Staatl. Ermitage in Leningrad mitgeteilt wurde, befindet sich zur Zeit ein nachgelassener Aufsatz von Xenia Gorbunowa in Druck, in dem sie das Alabastron um 480 datiert und in die Nähe des Bowdoinmalers gerückt hat.

⁴¹ Beschreibung nach CVA Goluchów und Kunisch, *Slg. Funcke*.

⁴² Das Alabastron wird von Jean-Jacques Maffre, Paris, publiziert.

⁴³ Es muß sich nicht um eine Szene aus der Ilias handeln (Hephaistos schmiedet die Waffen Achills im Beisein von Athena, so in CB II 36 erklärt). Hephaistos und Athena hatten in Athen einen gemeinsamen Kult und Tempel (Paus I 14,6) und waren beide Schutzgötter der Handwerker. Das Thema ist freilich für ein Alabastron ungewöhnlich.

⁴⁴ In ARV als Jüngling mit Frau bezeichnet; die Kleidung (langer Chiton und Himation) der Ge-

stalt links vom Wollkorb spricht jedoch für eine Deutung als Frau.

⁴⁵ Die Oberfläche dieses Alabastron ist zwar stark beschädigt und durch Brandeinwirkung verfärbt, aber die ursprünglich farbige Wiedergabe der Mäntel und Chitonsäume ist noch einwandfrei zu erkennen.

⁴⁶ Das Alabastron scheint mir auch im Stil dem Villa-Giulia-Maler nahe zu kommen, jedoch ist aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes eine sichere Malerbestimmung wohl kaum mehr möglich.

⁴⁷ Beschreibung nach MuM 40.

⁴⁸ Der eine der beiden Satyrn trägt das Satyrkind auf seinen ausgestreckten Armen ähnlich wie Chiron den kleinen Achilleus auf einer Amphora des Oltos in Paris (Louvre G 3, ARV 53,1; Boardman, ARFH Abb. 56).

⁴⁹ Es gibt keinerlei Spuren für eine ehemals rote Faltenzeichnung auf dem Himation der Frau, wie von Furtwängler angegeben.

⁵⁰ Ich kenne das Alabastron nur aus der Publikation von Xenia Gorbunowa. Die Maltechnik ist dort nicht näher beschrieben. S. Nachtrag.

⁵¹ Es könnte sich um eine ähnliche Deckfarbe handeln wie auf Boston 00.356 (Peplos des Mädchens): S. 162 Nr. 2 Taf. III. Da jedoch die Oberfläche des Alabastron durch Brandeinwirkung verfärbt und verändert ist, läßt sich dies ohne eine genaue Analyse des Malstoffes, nur nach dem Erscheinungsbild, nicht mehr sagen.

⁵² Die von Martha Ohly-Dumm in *MüJb* XXVI, 1975, 212 vorgeschlagene Gleichsetzung von Euergidesmaler, Maler von Berlin 2268, Pasiadesmaler, Maler der Paidikos-Gruppe, Maler von New York 21.131 (als Spätwerk) mit dem Maler Pasiades (Signatur auf einer wgr. Lekythos von der Agora, ARV 102,1 oben), erscheint mir nicht überzeugend. Dazu sind die stilistischen Unterschiede wohl zu groß, abgesehen von den beträchtlichen Qualitätsschwankungen.

⁵³ Boston, *Mus. of Fine Arts* 98.928, s.S. 166 Nr. 1.

⁵⁴ Vgl. etwa die Alabastra des Syriskosmalers in Brüssel, Barcelona und Dunedin: ARV 264,60. 62 u. 63 mit den Negeralabastra in Kopenhagen und Paris: ARV 268,16. 24 u. 25. Hier Taf. 41, 4–6.

⁵⁵ Zu den verschiedenen Untergruppen: T.B.L. Webster, *Memoirs and Proceedings of the Manchester Society* 89, 1947/48, Nr. 1, 11 und jetzt vor allem Neils 15 ff.

⁵⁶ Warschau, *Nat. Mus.* 199240, ARV 264,66; Par 351.

⁵⁷ Beazley hat im Zusammenhang mit den plastischen Negerkopf-Vasen bemerkt (JHS 49, 1929, 39): „... it seemed a crime not to make negroes when you had that magnificent black glaze“; dem möchte ich hinzufügen: und die Möglichkeit, sie auf einen kontrastreichen weißen Untergrund zu setzen.

⁵⁸ Zu der in ARV angeführten Literatur: Götte, Frauengemachbilder 18 f.; F.M. Snowden, Jr., Blacks in Antiquity (1970) 124; J. Thimme, JbKuSammlBadWürt 7, 1970, 7 ff.; Neils 13 ff. mit Diskussion der bisherigen Interpretationsversuche. Jennifer Neils betont die Abhängigkeit der Negeralabastra von den Alabastra mit Amazonendarstellungen, sieht eine Umwandlung der Szene „Amazone flieht vom Schlachtfeld in Heiligtum“ in eine Rüstungsszene sowie die durch die trojanische Sage gegebene Verbindung von Amazonen und Negern. Neuerdings zum Problem der Negerdarstellungen: W. Raeck, Zum Barbarenbild in der Kunst Athens im 6. u. 5. Jahrh. v.Chr. (1981) 188 ff., ebenfalls mit Diskussion der einzelnen Interpretationsversuche sowie ausführlicher Besprechung der von Jürgen Thimme vorgebrachten Deutung (s.a. u. Anm. 65) und der von D. Metzler und H. Hoffmann vertretenen Ansicht, die Bemalung der Negeralabastra sei bewußt schlecht gehalten, um auf primitive Negerkunst hinzuweisen, eine allzu modernistische Sicht, die Raeck überzeugend widerlegt (D. Metzler/H. Hoffmann, Kritische Berichte 5, 1977, 12 Anm. 25).

⁵⁹ E. Buschor, „Das Krokodil des Sotades“, MüJb XI, 1919, 37 f.; T.B.L. Webster, a.O. 13 f. u.a.

⁶⁰ A.D. Fraser, AJA 39, 1935, 44; Snowdon, a.O. 124 f. 292 f. Anm. 15.

⁶¹ H. Winnefeld, AM 14, 1889, 49; E. Pfuhl, MuZ I 306.

⁶² s.o. Anm. 53, ferner S. 58 Nr. 28 (Schale), 152 Nr. 9 (Teller).

⁶³ Zur Herkunft der wohlriechenden Salben und zu den in Libyen beheimateten Amazonen: Thimme, a.O. 7. 12.

⁶⁴ Homer, Ilias 1, 423 f. 23, 205 ff.; Odyssee 1, 22 ff.; s.a. S. 154.

⁶⁵ Thimme, a.O. 7. 12; dagegen jetzt auch Raeck (s.o. Anm. 58) mit Hinweis auf vereinzelte Darstellung orientalischer Krieger, auf die vorhandenen kriegerischen Elemente, die sich mit Paradiesvorstellungen schwer vereinbaren lassen, und die vom Alltag geprägte Vorstellung der Negerklaven, die die „mythische“ Sicht des Negers verdrängt habe. Das letzte Argument scheint mir nicht ganz stichhaltig, da die Neger auf den Alabastra eindeutig von den einzeln auf attischen Vasenbildern dargestellten Negerklaven unterschieden sind; zu diesen Negerklaven s. Raeck 179 ff.

⁶⁶ Haspels, ABL 228, 51–52. 237, 102–117 bis; ABV 509, 112–117. 510, 21–24; Mertens, AWG 95 Nr. 2–14.

⁶⁷ Zu den Lekythen des Tymbosmalers: s.S. 108 f.

⁶⁸ ARV 624,86–87; Par 398 und ARV 625,89; vgl. auch die Eos auf der neu erworbenen Schale im Metr. Mus. New York: S. 71 Nr. 79.

Zum Maler ferner S. 39 ff. 94.

⁶⁹ s.S. 48. 85 f.

⁷⁰ s.S. 134.

⁷¹ Ferner die Alabastra des „Two-Row-Painter“: ARV 726,2 und 727, 20 (Eos und Tithonos, Parisurteil) und das Kolumbusalabastron Louvre CA 2515 (S. 128 Nr. 9: Eos und Tithonos).

⁷² z.B. Haspels, ABL Taf. 37,1 u. 4. 38,1.

⁷³ s.S. 114 ff. 134 f.

⁷⁴ Mir ist nur noch ein Beispiel in der attischen Keramik für das Übereinanderliegen zweier Ornamentmotive bekannt: Lekythos Athen, Nat. Mus. 19358 aus Anavyssos mit Gittermuster über dem Mäanderband.

⁷⁵ Zu den Seitenpalmetten-Lekythen: S. 12.

⁷⁶ O. Keller, Die antike Tierwelt I (1909) 86 f.

⁷⁷ Der Stil dieser Alabastronbilder – bleibt man bei der Zuschreibung an den Triptolemosmaler – widerspricht der von Beazley in Charites, Festschrift für E. Langlotz (1957) 139 geäußerten Ansicht, der Triptolemosmaler habe völlig unbeeindruckt vom herrschenden Zeitstil bis in die Frühklassik hinein einen rein spätarchaisch geprägten Stil gepflegt.

Allgemein zum Maler und zur Dauer seiner Schaffenszeit: ARV 360 ff.; Par 364 f.; E.R. Knauer, 125. BWPr (1973); Boardman, ARFH 139 f.

ANMERKUNGEN ZUM KAPITEL ARYBALLOI

¹ Ausführliche Behandlung des Aryballos (Name, Formgeschichte, Wiedergabe auf Vasenbildern und

Grabreliefs, Liste der attischen Aryballoi): J.D. Beazley „Aryballos“, BSA 29, 1927/28, 187 ff.;

kurze Behandlung von G. Beckel in AA 1968, 139 f.; zum Namen auch: C. Robert, RE II (1896) 1495 s. v. Aryballos; Richter/Milne, Shapes and Names 16; s. ferner: H. Hommel, Bocksbeutel und Aryballos (1978); zur Art des Tragens und Aufhängens von Aryballoi: C.H.E. Haspels, BSA 29, 1927/28, 216 ff.

² Beazley, a.O. 197. Gericke, Gefäßdarstellungen 75 ff.

³ Paris, Louvre F 203, ARV 4,13 (Amphora des Andokidesmalers), s.a. S. 6. Rom, Villa Giulia, Par 146 (8 ter); Helbig III⁴ Nr. 2609 (Greifenhagen); Tainia, Festschrift für Roland Hampe (1980) Taf. 55,1.

⁴ Auf den weißgrundigen Grablekythen sind Aryballoi nicht unter den Gaben, die von den Frauen ans Grab gebracht werden. Sie können aber von am Grabe stehenden Jünglingen getragen werden (z.B. New York, Metr. Mus. 23.160.38, ARV 1227,5; Kurtz, AWL Taf. 30,1), ebenso wie sie auf den Grabstelen selbst als typischer Besitz junger Männer dargestellt sind.

In dem Gegenstand, den die Frau in einer Charonsszene auf einer wgr. Lekythos des Schilfmalers in Providence trägt, möchte ich eher einen Geldbeutel als einen Aryballos sehen: ARV 1376,5; D. Buitron, Attic Vase Painting in New England Collections (Ausstellung Fogg Art Museum 1972) Nr. 78.

⁵ Liste der Aryballoi attischer Form: Beazley, a.O. 204 ff. (19 Exemplare: rf., wgr., Glanzton-Keramik), dazu: ARV 118,15. 661,77. 814,98. 1326,76; Par 376 (273 bis); ferner Athen, Nat. Mus. 17539 (rf., Schulszene, 2. Hälfte 5. Jahrh.); Aryballoi der Glanzton-Keramik: AA 1968, 139 f. Abb. 23 f.; R. Hampe u. Mitarbeiter, Heidelberger Neuerwerbungen 1957–1970 (1971) Nr. 87; Sparkes/Talcott, Athenian Agora XII 152 Anm. 10; muschelförmige Aryballoi: ARV 25 f.; Aryballoi in Kopfform: J.D. Beazley, JHS 49, 1929, 41 ff.; ARV 1530 ff.; att. Aryballoi der korinthischen Form: Beazley, BSA 29, 1927/28, 200 ff.

⁶ Zu Metallaryballoi: Beazley, a.O. 198 Anm. 1, 212 f.; F. Brommer in Opus Nobile, Festschrift Ulf Jantzen (1969) 17 ff.; zur Herstellung der Aryballoi aus gegerbtem Leder: Hommel, a.O. 18 ff.

⁷ Beazley, a.O. 210.

⁸ Nur dem Klinikmaler haben sich bis jetzt drei Aryballoi bzw. Fragmente davon zuschreiben lassen: ARV 813,96. 814,97–98.

⁹ s. die wgr. Aryballoi: Kat. Nr. 1 u. 2; der Duris zugeschriebene Aryballos in Athen (Nat. Mus. T.E. 556) zeigt frei schwebende Palmetten wie die Seitenpalmetten-Lekythen: Par 376 (273 bis); Boardman, ARFH Abb. 282; Kurtz, AWL Taf. 9,3.

¹⁰ Wgr. Aryballos in Tarent, s. Kat. Nr. 1 und Boston, Mus. of Fine Arts 98.879, ARV 1646.

¹¹ Der Aryballos ist unpubliziert und z.Zt. nicht zugänglich. Die wenigen Angaben stammen aus ARV und von einer Zeichnung im Beazley-Archiv. Es ist anzunehmen, daß die Zeichnung wie bei anderen weißgrundigen Gefäßen des gleichen Malers mit Relieflinien ausgeführt ist (ARV 660, 71–73 nach eigener Beobachtung, ARV 660,76 u. 1664 [73 bis] nach guten Photographien mit hoher Wahrscheinlichkeit anzunehmen; ARV 660, 70 u. 74 sind meines Wissens nicht publiziert). Der Überzug bei den Lekythen ARV 660,71–73 ist gelblich.

¹² Zum Maler der Yale-Lekythos allgemein: ARV 657 ff.; Par 403; wgr. Schulterlekythen: ARV 660, 70–74; Par 403; wgr. Bauchlekythos: S. 105 Nr. 3.

¹³ s.S. 122 ff. 131.

¹⁴ ARV 658,23 (Oinochoe).

¹⁵ Vgl. etwa Orvieto, Mus. Duomo 1045, ARV 261,21; CVA Musei Comunali Umbri (1) Taf. 4, 3–4 (761). Brüssel, Mus. Royaux A 11, ARV 266,86; CVA (2) Taf. 18,2 (71). Frankfurt, Mus. VFG VFß 411, Par 352; CVA (2) Taf. 72,1–2.

¹⁶ ARV 264,66; Par. 351; vollständig abgebildet nur bei R. Lullies, Antike Kleinkunst in Königsberg/Pr. (o. Jahresangabe) Taf. 13 Nr. 78.

ANMERKUNGEN ZUM KAPITEL PYXIDEN

¹ Zum Namen: M.J. Milne, AJA 43, 1939, 247 ff.; zur Pyxis allgemein: Richter/Milne, Shapes and Names 20 f.; Sparkes/Talcott, Athenian Agora XII 173 f.; Roberts, Pyxis 2 ff.

Eine Pyxis in New York (Metr. Mus. 06.1021.119, Richter/Milne, a.O. Abb. 140; Roberts, Pyxis 133) mit einem Deckelknopf in Form eines Astragals

und der Darstellung spielender Frauen läßt vermuten, daß Pyxiden auch zur Aufbewahrung von Spielsachen benutzt wurden.

² Milne, a.O. 249; Roberts, Pyxis 2.

³ Zu einer Alabasterpyxis aus einem Frauengrab des 4. Jahrh., die zwei goldene Spulen und eine Gemme enthielt: Milne, a.O. 249.

⁴ Gericke, Gefäßdarstellungen 86 f. u. Tabelle 70; dazu an Vasenbildern: Oinochoe des Eucharidesmalers (ARV 229,46); rf. Schale London E 88 (Milne, a.O. 250 Abb. 1); rf. Lebes Gamikos Hannover, Kestner Mus. 1966, 116 (CVA [1] Taf. 41); rf. Pyxisdeckel Athen 1190 (Titelblatt in Roberts, Pyxis); Lebes Gamikos des Marsyasmalers (ARV 1475,1; Simon, Vasen Taf. 236 ff.), rf. Schale (ADelt 1969 II,1 Taf. 51); ferner: Ludovisischer Thron (Rom, Mus. Naz. 8670, Simon, Götter Abb. 238); Stele Giustiniani (Berlin-Ost, Staatl. Mus. K 19, Boardman/Dörig/Fuchs/Hirmer, Die griech. Kunst [1966] Taf. 169 rechts) und auf einem Grabrelief im Athener Nationalmuseum (H. Diepolder, Die attischen Grabreliefs des 5. u. 4. Jahrh. v.Chr. [1931] 9 Abb. 1).

⁵ Zu den Kästchen: Richter, Furniture 72 ff. Abb. 392 ff.

Zu den Exaleiptra: Richter/Milne, Shapes and Names 21 f. (unter Plemochoe); I. Scheibler, Jdl 79, 1964, 72 ff.; dies. AA 1968, 394 ff.; Gericke, Gefäßdarstellungen 82 ff. (unter Plemochoe); Sparkes/Talcott, Athenian Agora XII 180 f. (unter Kothon).

⁶ In ARV sind enthalten: 114 Pyxiden des Typus A, 23 des Typus B, 35 des Typus C, 14 des Typus D und 12 Pyxiden anderer Formen.

⁷ Soweit die Fundorte bekannt sind, stammen die meisten Pyxiden, gleichgültig ob rotfigurig oder weißgrundig bemalt, aus Griechenland; zu den Ausnahmen: Roberts, Pyxis 4 Anm. 29.

⁸ Roberts, Pyxis 2 f. u. 144; zu Marmorpyxiden: L.D. Caskey, BMusFA 37 Nr. 223, 1939 74 ff.; Ph. Zaphiropoulou, BCH Suppl. I (1973) 601 ff. Abb. 1 ff.; Abbildungen der Marmorpyxiden in Brauron: Ergon 1962,32 Abb. 41 u. P.G. Themelis, Brauron, Führer (o. Jahresangabe) 64 f. mit Abb.; zu Alabasterpyxiden: A.K. Andreiomenou, AEphem 1974, 239 f. Taf. 76.

Die meisten der auf Vasenbildern und Reliefs dargestellten Pyxiden sind nach ihrer Form Marmorpyxiden. Dies läßt auch den Schluß zu, daß Tonpyxiden im allgemeinen nur zu besonderen Geschenken (wie auf dem Lebes Gamikos des Marsyasmalers, s. Anm. 4) oder Opfergaben bestimmt waren. Auch ist gerade die häufigste Pyxisform der rotfigurigen Keramik (Typus A) mit ihrem hohen, dreigeteilten Fuß, dem konkaven Gefäßkörper und dem überkragenden Deckelrand eine so unhandliche Form, daß sie als Gebrauchsgefäß und besonders als Salb- und Schminkgefäß völlig ungeeignet ist. Geeignet für diesen Zweck erscheinen mir nur die kleinen Pyxiden des Typus D, eine Form, die bezeichnenderweise vor allem in der

Glanzton-Keramik von Bedeutung ist. Die Tonpyxiden der übrigen Formen dürften, falls sie nicht ausschließlich Grab- oder Weihgaben waren, nur zur Aufbewahrung von Toilettenutensilien, Spielsachen und Schmuck gedient haben.

⁹ Zur Ikonographie der schwarzfigurigen Pyxidenbilder: Roberts, Pyxis 177 f.; zu den wgr.-sf. Pyxiden: Mertens, AWG 100 ff.

¹⁰ Beazley, CB I 35; zur Ikonographie: s.a. Roberts, Pyxis 177 f.

¹¹ Auch schwarzfigurig bemalte Pyxiden sind, abgesehen von den Miniaturpyxiden der Schwangruppe nicht häufig; s. Roberts, Pyxis, Kapitel I u. II u. 177 f.

Zur Penthesilea-Werkstatt: ARV 877 ff.; Par 428 ff.; Roberts, Pyxis 45 ff.

¹² Richter/Milne, Shapes and Names 21 (Typus III); Sparkes/Talcott, Athenian Agora XII 174; Roberts, Pyxis 9 ff.

¹³ Richter/Milne, a.O. 21 (Typus II); Sparkes/Talcott, a.O. 176; Roberts, Pyxis 143 ff.

¹⁴ Sparkes/Talcott, a.O. 174 f.

¹⁵ Ausnahme: New York 09.221.40 (ARV 1328, 99: Art des Meidiasmalers).

Zu Typus D: Richter/Milne, a.O. 21 (Typus IV); Sparkes/Talcott, a.O. 177 f.

¹⁶ s.o. Anm. 8.

¹⁷ Nicht im Katalog enthalten sind ein kleines weißgrundiges Fragment im Museum von Chios mit Kopf und Oberkörper einer Frau in gelbbrauner Umrißzeichnung (Glanzton) aus der 2. Hälfte des 5. Jahrh., das zu einer Pyxis des Typus A gehören könnte sowie einige Fragmente im Museum von Brauron, deren Zugehörigkeit zu Pyxiden für mich nicht zu klären war, da ich sie nur in den Vitrinen betrachten konnte.

¹⁸ s. Mertens, AWG 137 Nr. 6; Roberts, Pyxis 91 Anm. 1.

¹⁹ Beschreibung nach H. Fuhrmann, AA 1941, 450 f.

²⁰ Beschreibung nach dem Ausstellungskatalog der Goulandris-Slg.

²¹ Die Pyxis ist nicht zugänglich; eine Beschreibung existiert nicht; nach den vorhandenen Aufnahmen (Beazley-Archiv u. DAI) ist jedoch die Verwendung von Relieflinien für einen Teil der Zeichnung und von Deckfarben für die Mäntel, ihre Falten und Säume wahrscheinlich.

²² Ob die auf den unpublizierten Brauron-Fragmenten sichtbaren Nummern die endgültigen Inventarnummern sind, ist mir nicht bekannt.

²³ So auch von Roberts zugeschrieben.

²⁴ s.S. 168 ff.

²⁵ Roberts, Pyxis 52 f.; dort 45 ff. allgemein zu den frühen Pyxiden der Penthesilea-Werkstatt.

- ²⁶ AA, 1941, 450.
- ²⁷ s. Roberts, Pyxis 53 f. 56. Bei manchen Pyxiden befindet sich an dieser Stelle dann ein Ornamentband, z.B. Roberts, Pyxis Taf. 29. 31,2.
- ²⁸ Pyxiden des Veji-Malers: ARV 906,109–116. Pyxiden des Malers von London D 12: ARV 963, 87–99; 1675 (94 bis u. ter); Par 434.
- ²⁹ Vgl. a. die rotfigurigen Pyxiden des Veji-Malers: Roberts, Pyxis 49 Nr. 13–14, 51 Nr. 22 Taf. 25,1. 28. 31,1. Für eine sichere Zuschreibung an den Veji-Maler reichen die festgestellten Gemeinsamkeiten nicht aus. Sicher aber dürfte sein, daß diese Pyxis aus der Penthesilea-Werkstatt kommt.
- ³⁰ Roberts, Pyxis 53 ff.
- ³¹ Roberts, Pyxis 78 ff.
- ³² Roberts, Pyxis 60 f.; die Pyxis der Sammlung Goulandris ist zwar schon länger bekannt, wurde aber erst vor kurzem im Katalog für die Ausstellung der Sammlung im Benaki-Museum publiziert.
- ³³ Allgemein zum Veji-Maler: ARV 900 ff.; Par 429 f.; zum Maler von London D 12: ARV 959 ff.; Par 434.
- ³⁴ Roberts, Pyxis 53 ff. Die Pyxis im Louvre würde von Beazley in vorsichtiger Weise nur als „perhaps connected“ mit den Werken des Sothebymalers eingeordnet. Gut vergleichbar sind die Köpfe der Medusa und der tanzenden Mänade mit Nebris auf der Pyxis in Baltimore, ferner der Peplos mit farbigen Säumen einer weiteren Mänade der gleichen Pyxis mit dem Peplos der Athena und die Zeichnung landschaftlicher Elemente. Auffälligster Unterschied sind m.E. die Körperproportionen. Die Gestalten auf der Pariser Pyxis erscheinen überschlang mit einem im Verhältnis zum Körper zu kleinen Kopf und zeigen außerdem eine Steifheit, die in dieser Weise bei den Gestalten des Sothebymalers nicht zu beobachten ist. Es ist jedoch zu bedenken, daß dem Sothebymaler nur drei Gefäße zugeschrieben sind und somit wenig Vergleichsmaterial vorhanden ist.
- ³⁵ Zum Sotadesmaler: S. 95 f.; zum Sothebymaler: S. 159 f.
- ³⁶ Die Pyxis Harvard 1927, 152 (Mertens, AWG 138 Nr. 21, 141) ist nur an der Gefäßwandung und der Oberseite des unteren Randes weiß grundiert ohne figürliche oder ornamentale Verzierung. Das Deckelbild ist rotfigurig bemalt.
- ³⁷ Zum Lasso: D.M. Robinson, AJA 34, 1930, 179 f.
- ³⁸ Zu Marmorpyxiden dieser Form: L.D. Caskey, BMusFA 37 Nr. 223, 1939, 80 Abb. 12 f.; Ph. Zaphiropoulou, BCH Suppl I (1973) 628 f. Abb. 36 ff.; s.a. Roberts, Pyxis 145. Auch die Marmorpyxiden waren bunt mit Ornamenten, seltener mit figürlichen Darstellungen be-
- malt: z.B. Athen, Nat. Mus. 11363. 11370–11372. 12904. Boston, Mus. of Fine Arts 86.54 a u. b. 81.354 a u. b. New York, Metr. Mus. 1972. 118. 118.
- ³⁹ Roberts, Pyxis 51 f.
- ⁴⁰ Roberts, Pyxis 95 ff.
- ⁴¹ Zur frühklassischen Lekythenbemalung: S. 20 ff.
- ⁴² z.B. Maler der Yale Lekythos (ARV 659), Bowdoinmaler (ARV 678 ff. 685 ff.), Ikarosmaler (ARV 697. 699 f.), Aischinesmaler (ARV 709 f.), Karlsruher Maler (ARV 731. 734).
- ⁴³ Vgl. etwa die weißgrundigen Lekythen Cambridge G 138 (ARV 735,98; Kurtz, AWL Taf. 64,1; bes. Profil des Kopfes u. Maltechnik) und Cambridge 4.17 (ARV 734,89).
- ⁴⁴ Roberts, Pyxis 60.
- ⁴⁵ CB I 36.
- ⁴⁶ s. hierzu E. Zwierlein-Diehl, AM 83, 1968, 186 ff.
- ⁴⁷ Chicago, The Art Institute 1892.125, ARV 798,147; Roberts, Pyxis 130 f. Taf. 77,3; Greek Vase-Painting in Midwestern Collections, The Art Institute of Chicago (1979) Nr. 112. Das Fragment könnte aber auch zu einer Darstellung der Peleus/Thetis-Verfolgung gehören, vgl. die Pyxis München, Antikenslg., ehem. Slg. Schoen, ARV 806,93; Par 420; Robert, Pyxis 97 Nr. 8 Taf. 66,2.
- ⁴⁸ s.S. 47 Nr. 8 Taf. 13; S. 49 allgemein zum Maler.
- ⁴⁹ Roberts, Pyxis 132.
- ⁵⁰ G.M.A. Richter, AJA 44, 1940, 430.
- ⁵¹ London E 774, ARV 1250,32; Par 469; Roberts, Pyxis 131 Nr. 2 Taf. 79.
- ⁵² Roberts, Pyxis 47 Nr. 6 und 78 Nr. 1 (ARV 963,87 u. 92).
- ⁵³ Zu den Askoi: K. Schauenburg, RM 83, 1976, 261 ff. Taf. 80 ff.; H. Hoffmann, Sexual and Asexual Pursuit (1977); L. Massei, Gli Askoi a Figure Rosse nei Corredi Funerari delle Necropoli di Spina (1978).
- ⁵⁴ AWG 141 u. XIII; s. hierzu die von Mertens zum Vergleich angeführte Bauchlekythos in Leningrad: S. 107 Nr. 14 Taf. 38.
- ⁵⁵ Hesperia 20, 1951, 255 Taf. 80,2.
- ⁵⁶ Roberts, Pyxis 64 Nr. 8, 69. 128 f. Taf. 46,2 u. 49,1 (Louvre G 605 und London 1920. 12–21.1).
- ⁵⁷ Zur Zickzack-Linie am Peplos der Frau von Gruppe a vgl. den Peplos einer Frau auf der Hydria des Orpheusmalers in New York (ARV 1104,16; Richter/Hall Taf. 140).

ANMERKUNGEN ZUM KAPITEL TELLER

¹ Zu möglichen antiken Bezeichnungen: Callipolitis-Feytmans, Plats 19 f. (ausführliche Publikation der attisch-schwarzfigurigen Teller mit zahlreichen Profilzeichnungen und Abbildungen). Das Wort *κανον* scheidet aber wohl aus; zur Bedeutung des Kanoun: J. Schelp, *Das Kanoun – Der griechische Opferkorb* (1975).

² Sparkes/Talcott, *Athenian Agora XII* 144; Callipolitis-Feytmans 20. Die im Heraion auf Samos gefundenen Fragmente tellerartiger Gegenstände aus Holz lassen sich mit den Formen der Keramik-teller nicht vergleichen und dürften auch kaum gewöhnliches Gebrauchsgeschirr gewesen sein; s. hierzu G. Kopcke, *AM* 82, 1967, 118 ff. Beil 60 ff. Zu Bronzeteller: U. Jantzen, *AM* 63/64, 1938/39, 140 ff. Taf. 25 ff.; Callipolitis-Feytmans, Plats 20.

³ Callipolitis-Feytmans, Plats 18 Anm. 7. Es handelt sich dabei um Darstellungen auf korinthischen oder korinthisch beeinflussten attischen Gefäßen. Ein Teller mit Speisen ist ferner auf einem apulischen Krater in Tarent zu sehen: Richter, *Furniture*, Abb. 344.

⁴ Die Etrusker scheinen zeitweise eine Vorliebe für attische Teller gehabt zu haben; vor allem aus der Zeit des frührotfigurigen Stils wurden Teller in etruskischen Städten gefunden (z.B. 7 Teller des Epiktetos in Vulci, 5 des Paseas in Chiusi nach ARV). Dagegen sind aus Unteritalien und Sizilien nur wenige Teller bekannt geworden, z.B. der wgr. Teller Kat. Nr. 9.

⁵ Langlotz, *Akropolisvasen I* 56 f. Nr. 514 ff. Taf. 19 f. 23; II 1 ff. Nr. 1 ff.; 38 Nr. 425 ff. Taf. 1 f. 32; Ch. Dugas, *Délos X* (1928) 185 f. Nr. 630 ff., 190 Nr. 658 Taf. 51 f. 54; L. Ghali-Kahil, „*Quelques vases du sanctuaire d'Artémis à Brauron*“, *AntK* 1. Beiheft (1963) 19 ff. Nr. 40 ff. Taf. 11 f.; s.a. die Herkunftsangaben im Katalog von Callipolitis-Feytmans, Plats.

⁶ Zum Aufhängen der Votivtäfelchen: J. Boardman, *BSA* 49, 1954, 192.

⁷ s.o. Anm. 1.

⁸ Callipolitis-Feytmans, Plats 211 f.

⁹ Ausnahmen sind einige Teller, deren Rand mit einem schwarzweißen Schachbrettmuster verziert ist (ARV 28,18 u. 30 oben; Mertens, *AWG* 119 Nr. 1–3, 120) sowie ein Teller des Epiktetos von der Akropolis (ARV 78,102).

¹⁰ Callipolitis-Feytmans, Plats 222 f.

¹¹ ARV 1305 ff.

¹² Sparkes/Talcott, *Athenian Agora XII* 144 ff.; Callipolitis-Feytmans, Plats 20.

¹³ Nicht in den Katalog aufgenommen: die beiden weißgrundigen Teller mit moderner Bemalung (Amsterdam, Allard Pierson Mus. 4558 u. New York, Metr. Mus. 41.162.148, Callipolitis-Feytmans, Plats 222; Mertens, *AWG* 119 Nr. 10–11, 121), da ihre ursprüngliche Bemalung nicht bekannt ist; die rotfigurig bemalten Teller mit schwarzweißem Schachbrettmuster am Tellerrand (s. Anm. 9), da sie nach der in der Einleitung S. 2 gegebenen Definition weißgrundig bemalter Keramik nicht dazu gehören. Zwei Randfragmente eines Tellers im Museum von Brauron zeigen Efeublätter in Glanzton auf weißem Grund, von der Innenfläche des Tellers ist jedoch nichts erhalten. Es besteht die Möglichkeit, daß sich unter den zahlreichen weißgrundigen Keramikfragmenten im Museum von Brauron noch weitere Tellerfragmente befinden. Hier muß die Publikation der Brauron-Keramik von Lilly Kahil abgewartet werden.

¹⁴ Nach Auskunft von Joan R. Mertens: „some relief line on the kalathos and the figure's foot; dilute glaze for the tassels of the flutecase“.

¹⁵ Kenntnis und Beschreibung der Tellerfragmente verdanke ich Herrn Dr. Hamdorf, Antikenslg. München, der mir freundlicherweise auch zwei Arbeitsphotos überließ. Die Fragmente werden von ihm publiziert.

¹⁶ Nach Hamdorf wahrscheinlich keine Relieflinien.

¹⁷ Zu den Tellern mit sf.-wgr. Bemalung: S. 8.

¹⁸ Basel, *Antikenm.* 421, s.S. 8 mit Anm. 65.

¹⁹ Möglicherweise war der antike Teller mit moderner Bemalung in Amsterdam (s.o. Anm. 13), der seiner Form nach in die Frühklassik zu datieren ist (s. Callipolitis-Feytmans, Plats 222), auch ursprünglich mit weißgrundiger Umrißzeichnung verziert gewesen.

²⁰ s.S. 10.

²¹ s.S. 17.

²² S. 56 Nr. 21.

²³ S. 117, II. 130; s.a. S. 21.

²⁴ Akr. 428 wurde von Beazley – vielleicht aufgrund des geringen Bildrestes – nicht ganz so eindeutig dem Berliner Maler zugeschrieben wie Akr. 427. Die Relieflinien auf Akr. 428 sind etwas gröber und dicker als auf Akr. 427. Das muß aber nicht gegen eine Zuschreibung an den gleichen Maler sprechen, da die Feinheit der Linien wohl auch durch die Beschaffenheit des Malschlickers beeinflusst werden konnte, die sicher nicht immer ganz gleich war; s. a. S. 160.

²⁵ Zum Berliner Maler: ARV 196 ff.; Par 341 ff.; Robertson, GP 102 f.; ders. Greek Art 236 ff.; ders. MüJb XXXI, 1980, 7 ff.; Boardman, ARFH 91 f. 94 ff.; G.F. Pinney, AJA 85, 1981, 145 ff. (mit nicht überzeugendem Versuch im „Carpenter Painter“ den jungen Berliner Maler zu sehen). Zu den „Pioneers“: ARV 13 ff.; Par 321 ff.; M. Ohly-Dumm, MüJb XXV, 1974, 7 ff.; Boardman, ARFH 29 ff.; Robertson, Greek Art 214 ff.

²⁶ S. 117, II. 130.

²⁷ Es besteht allerdings auch die Möglichkeit, daß trotz der erkennbaren Unterschiede beide Teller vom gleichen Mann, aber zu verschiedenen Zeiten bemalt wurden. Der Teller aus Olympia wäre dann früher – vielleicht als Erstlingswerk auf weißem Grund – und der Akropolisteller später entstanden,

als die Bemalung weißgrundiger Gefäße schon zur Routine geworden war.

²⁸ S. 118, IV Taf. 41,4; s.a. S. 13 f.

²⁹ E. Bethe, AM 15, 1890, 244.

³⁰ E. Simon, AntK 3, 1960, 5. 8; F.M. Snowden Jr., Blacks in Antiquity (1970) 125 Anm. 16.

³¹ Zu den Erklärungen der Negerdarstellungen auf den Alabastra: S. 130 f. mit Literatur.

³² G.H. Beardsley, The Negro in Greek and Roman Civilisation (1929) XII; Snowden, a.O. VII.

³³ Homer, Ilias 1, 423 f. 23, 205 ff.; Odyssee 1, 22 ff.

³⁴ Gesammelt bei Snowden, a.O. 145 ff.

³⁵ Herodot 3, 20.

³⁶ T.B.L. Webster, Memoirs and Proceedings of the Manchester Society 89, 1947/48 Nr. 1, 11.

ANMERKUNGEN ZUM KAPITEL „JO-JO“

¹ Kurze Besprechung und Erörterung ihrer Verwendung mit Literaturangaben bei: G.M.A. Richter, BMetrMus 23, 1928, 305 f.; O. Brendel, Gnomon 8, 1932, 308 f.; Diepolder, Penthesilea-Maler 16; Richter/Hall 104 f.; J. Dörig, EAA III (1960) 908 s. v. Giocattolo-Rocchetti.

Gegen eine Garnspule spricht: 1. die Form des Gegenstandes (vgl. etwa die Tonspulen aus Olynthos: D.M. Robinson, Olynthus II [1930] 128 u. Abb. 296); 2. die Thematik der Darstellungen (keine Frauengemachsszenen, wie sie in der Frühklassik auf den für Frauen bestimmten Gegenständen, etwa Pyxiden oder Alabastra, typisch sind).

² Zum „Jo-Jo“-Spiel in der Antike: L. Deubner, Die Antike 6, 1930, 167 f.; E. Schmidt, Spielzeug und Spiele der Kinder im klassischen Altertum (1971) 53; R. Schmidt, Die Darstellung von Kinderspielzeug und Kinderspiel in der griechischen Kunst (1977) 81 ff.

³ Athen, Nat. Mus. 1887, ARV 748,1 (wgr. Lekythos, 460/450). Berlin-Charlottenb., Staatl. Mus. F 2549, CVA (2) Taf. 94 (rf. Schale, 450/440). Erlangen, Univ. I 276, W. Grünhagen, Antike Originalarbeiten der Kunstsammlung des Instituts (1948) 47 Taf. 18 (rf. Oinochoe, um 400). Schweiz, Privatslg., rf. Schale des „Splanchnopt“-Malers; J. Dörig, Art Antiquae (1975) Abb. 222 b. Vielleicht auch: Ferrara, Mus. Naz. T 422, ARV 1310,14; S. Aurigemma, La necropoli di Spina in Valle Trebbia I (1960) Taf. 178 b (rf. Teller). Wohl kaum um ein „Jo-Jo“, wie von Kaempf-Dimitria-

dou angenommen, handelt es sich dagegen bei dem Gegenstand, den der Hyakinthos auf dem Wiener Skyphos des Zephyromalers in der Hand hält (Kunsthist. Mus. 191, ARV 976,2; Par 436; S. Kaempf-Dimitriadou, AntK 11. Beiheft [1979] 81 Nr. 49 Taf. 6,1–2).

⁴ Diepolder, a.O. 16. Gegen alltägliches Spielzeug a. Kaempf-Dimitriadou, a.O. 60 Anm. 28.

⁵ Die beiden weißgrundigen Fragmente aus dem Kerameikosgebiet (Kat. Nr. 4 u. 5) haben vielleicht zu einem einzigen „Jo-Jo“ gehört (s. hierzu S. 159). Da sich dies jedoch aufgrund des nicht bekannten Fundortes von Nr. 5 und des fragmentierten Zustandes beider Stücke nicht mehr eindeutig klären läßt, werden sie im folgenden getrennt gezählt.

⁶ Weißgrundig bemalte „Jo-Jo“: s. Katalog. Rf. „Jo-Jo“: 1. Athen, Nat. Mus. 2192, aus Athen (Grab?), ARV 863,32; Par 425 (Pistoxenosmaler; A: Herakles/Nereus, B: Peleus/Thetis). 2. Athen, Nat. Mus. 10459, aus Theben (Kabirion), Fragmente, ergänzt, P. Wolters/G. Bruns, Das Kabirenheiligtum bei Theben I (1940) 84 f. Taf. 24,1–3 (A: Perseus, B: Medusa; böotische Imitation?). 3. Athen, Fragment aus Vari (Grab), Par 428; ADelt 20, 1965 B1,116 Taf. 85 a (Penthesileamaler; A: Jüngling mit Lyra an Altar). 4. Athen, Agora P 5492, von der Agora (Brunnen), Fragment (A: Jüngling mit Lyra). 5. Athen, Agora P 29670, von der Agora (Heiligtum), Fragmente, Hesperia 42, 1973, 367 f. Taf. 67 a (Penthesilea-Werkstatt;

A: Hermes/Ganymed, B: vielleicht ähnliche Szene). 6. München, Antikenslg. 8956, Fragment, ARV 798,152 (Euaionmaler; A: Hermes, Frau u. Jüngling; ungedeutet). 7. Mykonos, Mus., Fragment aus Rheneia, Délos XXI,28 Taf. 44 Nr. 114 (Raubszene?). 8. Paris, Louvre CA 1798, aus Attika, ARV 964,107 (Maler von London D 12; A u. B, Eros).

Bei dem von Diepolder, a.O. 16 Anm. 39, angeführten Kerameikosfragment Nr. 4950 (Häschen, die um die Kreismitte laufen) handelt es sich nicht um zwei miteinander verbundene Scheiben, sondern nur um eine einzige beidseitig bemalte Scheibe von etwa 6 cm Durchmesser mit einem kleinen Loch in der Scheibenmitte und einer ca. 4 mm tiefen Rille in der Schmalseite und damit wohl um kein „Jo-Jo“, sondern ein Spielzeugrädchen (zu Spielzeugrädchen in der Antike: L. Deubner, Die Antike 6, 1930, 167).

⁷ Nr. 3 u. 7 von Anm. 6.

⁸ Nr. 2 u. 5 von Anm. 6.

⁹ Nr. 4 von Anm. 6 u. die wgr. „Jo-Jo“ Kat. Nr. 2. 3 u. 4.

¹⁰ Nr. 8 von Anm. 6 u. das wgr. „Jo-Jo“ Kat. Nr. 6.

¹¹ Nr. 1. 5 u. 7 (?) von Anm. 6 u. die wgr. „Jo-Jo“ Kat. Nr. 1. 4. 5 (?).

¹² O. Brendel, Gnomon 8, 1932, 309.

¹³ Brendel, a.O. 308.

¹⁴ W.H.D. Rouse, Greek Votive Offerings (1902) 249 f.; Hug, RE III A (1929) 1774 s.v. Spielzeug; E. Schmidt, a.O. 53. In diesem Zusammenhang sei darauf hingewiesen, daß eines der „Jo-Jo“ im Heiligtum der Kabiren gefunden wurde, s.o. Anm. 6.

¹⁵ Nr. 3. 5 u. 8 von Anm. 6 u. die wgr. „Jo-Jo“ Kat. Nr. 4–6.

¹⁶ s.o. Anm. 3.

¹⁷ Da ein „Jo-Jo“ keine Standfläche besitzt, war eine besondere Vorrichtung nötig, um es ohne Beschädigung der Bemalung im Töpferofen zu brennen. Die Herstellung von tönernen „Jo-Jo“ war also mit gewissen Schwierigkeiten verbunden. „Jo-Jo“ aus Holz waren sicher einfacher herzustellen und billiger.

¹⁸ Kat. Nr. 1 u. Anm. 6 Nr. 2.

¹⁹ Anm. 6 Nr. 7.

²⁰ Aufgrund des Erhaltungszustandes nicht mehr eindeutig zu klären; Deutung auf Helios: u.a. K. Schauenburg, Helios (1955) 58 Anm. 168; H. Walter, MüJb XI, 1960, 8; auf Eos: D. v. Bothmer nach Angabe von Beazley in ARV 775,3; s.a. Collignon/Couve 275.

²¹ Zu den verschiedenen, allesamt nicht überzeugenden Interpretationsversuchen: Walter, a.O. 8 ff.

(Raub der Persephone, nochmals Raub der Leukipiden, Peleus u. Thetis?)

Gegen Walters Deutung auf Peleus und Thetis: s.a. X. Krieger, Der Kampf zwischen Peleus und Thetis in der griechischen Vasenmalerei (1975) 127 f.

²² s.o. Anm. 5 u. S. 159.

²³ Die von Gisela Richter in BMetrMus 23, 1928, 303 vorgebrachte Deutung der Darstellung der Seite B auf Eos und Kephalos wurde von ihr selbst in Attic Red-figured Vases (1946) 98 fallengelassen; dagegen auch Diepolder, Penthesileamaler 16 Anm. 40; ihre Deutung der Darstellung der Seite A auf Zephyros und Hyakinthos wurde von Helmut Sichtermann in „Hyakinthos“, JdI 71, 1956, 119 f. überzeugend widerlegt; s. ferner dazu: Diepolder, a.O. 16 Anm. 40; H.R.W. Smith, AJA 41, 1937, 343; Rumpf, MuZ 101; A. Greifenhagen, Griechische Eroten (1957) 64 ff.; S. Kaempfdimitriadou, AntK 11. Beiheft (1979) 15 f.; E.B. Harrison, Studies in Classical Art and Archaeology, Festschrift Blanckenhagen (1979) 92 und jüngst H. Reinhardt, AntK 23, 1980, 44 mit wenig überzeugender Deutung auf Thanatos.

²⁴ Die Bezeichnung „yellow“ in der Beschreibung bei Richter/Hall 105 ist irreführend, da es sich weder um verdünnten Glanzton noch um eine gelbe Mattfarbe (Ocker) handelt, wie sie etwa zur Bemalung weißgrundiger Lekythen der Klassik verwendet wurde.

²⁵ S. 168 ff.

²⁶ Berlin-Charlottenb., Staatl. Mus. F 2293, ARV 370,10; Par 365; L. Talcott, Hesperia 5, 1936, 333 ff.; derselbe Vergleich findet sich auch bei Robertson, GP 111 mit Herausarbeitung der Unterschiede, aber meines Erachtens ebenfalls zu früher Datierung (1. Viertel des 5. Jahrh.).

Zum Bildschema des frontal aufsteigenden Sonnenwagens: Schauenburg, a.O. 36 u. Anm. 320; ders. AntK 5, 1962, 51.

²⁷ Vgl. das dem Pistoxenosmaler zugeschriebene rf. „Jo-Jo“, Anm. 6 Nr. 1 mit fast gleichem Scheibendurchmesser (11,5 cm); s. a. die S. 155 ausgesprochene Vermutung, daß die „Jo-Jo“ alle aus einer Werkstatt kommen.

²⁸ New York, Metr. Mus. 07.286.36; s. S. 141 f. Nr. 16.

²⁹ München, Antikenslg. 2688, ARV 879,1; Par 428; Simon, Vasen Taf. XLII u. 183.

³⁰ Eine ähnlich malerische Haarwiedergabe mit Verwendung von Schwarz, Rot und Weiß für einzelne Strähnen hat der Achilleusmaler auf seiner späten, in reiner Mattfarbentechnik bemalten Lekythos in New York versucht, interessanterweise im Zusammenhang mit der Verwendung von

braunroter Farbe für das Inkarnat des Mannes (Met. Mus. 07.286.42, ARV 1001,209).

³¹ K. Gebauer, AA 1940, 328.335 Abb. 15.

³² Soweit beide Scheiben eines „Jo-Jo“ erhalten sind, läßt sich feststellen, daß sie immer entweder beide einfigurig oder beide zweifigurig (in Ausnahmefällen auch beide mehrfigurig) bemalt sind.

³³ ARV 877 ff.

³⁴ Pyxis London D 11, s. S. 141 Nr. 14.

³⁵ Zu Hermes bei der Verfolgung Ganymeds: H. Sichtermann, Ganymed (1948) 26 f.; s. a. das rf. „Jo-Jo“, Anm. 6 Nr. 5.

³⁶ Vgl. die Abbildungen auf den Taf. 6 ff. bei H. Sichtermann, „Zeus und Ganymed in frühklass.

Zeit“, AntK 2, 1959 und auf den Taf. 1 ff. bei S. Kaempf-Dimitriadou, AntK 11. Beiheft (1979).

³⁷ Etwa auf dem Fragment Berlin 3376, s. S. 54 Nr. 12.

³⁸ s.o. Anm. 20 u. 21.

³⁹ ARV 774 f.; S. 138 ff. Nr. 6 u. 18 Taf. IV. 45. 46,2–3.

⁴⁰ Vgl. die wgr. Schalen des Sotadesmalers: London D 5. 6 u. 7, S. 68 f. Nr. 69–71 Taf. 32.

⁴¹ S. 138 Nr. 6, 147.

⁴² ARV 882,35 (Penthesileamaler). 912,88 (Maler v. Bologna 417). 934,66 sowie Par 432,66 bis u. MuM Sonderliste R (1977) Nr. 57 (Curtiusmaler) und ARV 940,6–8. 22 (Maler v. London E 777).

ANMERKUNGEN ZUM KAPITEL GESCHLOSSENE SCHALEN

¹ Pfuhl, MuZ II 531. 532; Bloesch, FAS 115 Nr. 3; Neumann, Gesten u. Gebärden 120; I. Raab, Zu den Darstellungen des Parisurteils in der griech. Kunst (1972) 173 Nr. 17.

² CB I 33.

³ Kat. Nr. 2 u. 3.

⁴ Philippart, Coupes 81.

⁵ Allerdings spricht die Verwendung der Schalenform für diese Gefäße mehr für eine Wein- als eine Wasserspende. Auf den wgr. Lekythen des Bosanquetmalers in New York (Met. Mus. 23.160.38, ARV 1227,5; Kurtz, AWL Taf. 30,1) und München (Kunsthandel, ehem. Slg. Brummer, New York, ARV 1227,8; The Ernest Brummer Collection II [1979] Nr. 709) steht jeweils eine Schale auf der untersten Stufe zur Grabstele, ob eine geschlossene oder offene, ist nach den Darstellungen aber kaum zu klären. Gegen die Möglichkeit einer rein sepulkralen Verwendung der Geschlossenen Schalen ist anzuführen, daß wenigstens zwei der Gefäße nicht aus Gräbern stammen (Kat. Nr. 1 u. 3).

⁶ Collignon/Couve 277 zu Nr. 854; J.V. Noble, „Some Trick Greek Vases“, Proceedings of the American Philosophical Society 112 Nr. 6, 1968, 372 f.

⁷ G.A.S. Snijder, „Eine Zaubervase im Allard Pierson Museum zu Amsterdam“, Mnemosyne 5, 1937, 40 ff.; Noble, a.O. 373 f.

⁸ So bei Noble, a.O. 373 erklärt.

⁹ Vgl. die Beispiele bei Snijder, a.O.

¹⁰ Zu den „Jo-Jo“: S. 154 ff.

¹¹ Beazley, Cypr. 44 f. Ferner befindet sich im Athener Nationalmuseum ein ganz ähnliches böotisch-sf. Gefäß (Inv. Nr. 12679), das noch aus der 1. Hälfte des 6. Jahrhunderts stammen dürfte. In Form und Bemalung erinnert es an die Schalen der „Komastengruppe“. Statt einer halbrunden Öffnung an der Oberseite hat es interessanterweise einen röhrenförmigen Ausguß (G. Nicole, Catalogue des vases peints du Musée National d'Athènes, Supplément [1911] 158 Nr. 871; dort als „pyxis à surprise“ bezeichnet).

¹² P.N. Ure, JHS 52, 1932, 68 Abb. 9 f. 69 Nr. 124.

Weitere Sonderformen: ARV 126,26 (Geschlossener Skyphos, Nikosthenesmaler, Boardman, ARFH 98); ARV 1281 (Geschlossener Kantharos).

¹³ Nr. 1–3 bei Beazley, a.O.

¹⁴ Der Vogel läßt sich mit keinem der Tiere eindeutig identifizieren, die den Göttinnen – Hera, Athena und Aphrodite – heilig sind. Ein Zepter können sowohl Hera als auch Aphrodite tragen, doch handelt es sich hier wahrscheinlich eher um Hera als Aphrodite, da sie häufiger den ersten Platz hinter Hermes im Zug einnimmt als Aphrodite, so auch auf der wgr. Pyxis des Penthesileamalers (S. 141 f. Nr. 16). Allgemein zur Benennung der Göttinnen: I. Raab, Zu den Darstellungen des Parisurteils in der griechischen Kunst (1972) 69ff.

¹⁵ s.S. 77. 87.

¹⁶ Nach Beazley, Cypr. 45 gehören alle „outline cups“ dieser Form in die Zeit zwischen 460 und 450, somit auch das unveröffentlichte Fragment

in der Villa Giulia. Das rotfigurig bemalte Exemplar ist dem Pistoxenosmaler zugeschrieben (ARV 862,26).

¹⁷ Ernst Langlotz in *Akropolisvasen II* 54 vermutete einen figürlichen Griff, da er das Fragment für den Teil eines Pyxisdeckels hielt.

¹⁸ Vierfarbenbemalung mit Relieflinientechnik kombiniert, vgl. die wgr. Pyxiden des „Splanchnopt“-Malers, Athen, Slg. Serpieri und London D 11: S. 138 ff. Nr. 5 u. 14 Taf. 50.

¹⁹ Zum „Splanchnopt“-Maler: ARV 891 ff.; Par 429; J. Dörig, *Art Antique* (1975) zu Nr. 222.

²⁰ Zu Äpfeln in Gelageszenen: Raab, a.O. 56 Anm. 63; dort auch allgemein zur Bedeutung von Äpfeln in der griechischen Kunst: 52 ff.

²¹ Robertson, GP 134; ders. *Greek Art* 261.

²² P. Jacobsthal, *Die melischen Reliefs* (1931) 164 f. 192 ff.; Robertson, GP 134 f.; ders. *Greek Art* 261 f.

²³ U.a. von Philippart, *Coupes* 78; CB I 34; K.A. Pfeiff, *Apollon* (1943) 96; Rumpf, *MuZ* 102; Neumann, *Gesten u. Gebärden* 120; so auch in ARV und jüngst von E.B. Harrison, *Studies in Classical Art and Archaeology*, Festschrift Blanckenhagen (1979) 91.

²⁴ Robertson, GP 134.

²⁵ Robertson, *Greek Art* 261.

²⁶ Apollon mit einer oder mehreren Musen war ein beliebtes Thema der klassischen Vasenmalerei, vgl. die etwa zeitgleichen Darstellungen des Villa-Giulia-Malers (ARV 618,6; CVA Schwerin [1] Taf. 35 u. 37. ARV 620,30. 623,70), den etwas späteren Glockenkrater des Kliomalers (ARV 1080,1) und die zahlreichen Darstellungen des Schuwalowmalers (A. Lezzi-Hafter, *Der Schuwalow-Maler* [1976] 80 f. Taf. 86–88. 93. 95. 128). Allen diesen Bildern fehlt die erotische Note des Bostoner Bildes.

²⁷ Zum Karlsruher Maler allgemein: ARV 730 ff.; Par 411 f.; zum Lekythenmaler: Haspels, *ABL* 180 f.; Kurtz, *AWL* 103 f. 111 f. u. passim Taf. 64,1. Nach Beazley gehört keine der Lekythen des Karlsruher Malers zu dessen Spätwerken. Der Maler scheint in seinen späteren Jahren in die Sotades-Werkstatt gewechselt zu sein, worauf nicht nur die Verbindung von plastischen Gefäßen und niedrigen Schalen in seinem Spätwerk weist. Herbert Hoffmann konnte einige dem Karlsruher Maler zugeschriebene plastische Gefäße aufgrund ihrer Form dem Töpfer Sotades zuordnen: H. Hoffmann, *Attic Red-Figured Rhyta* (1962) 19 Nr. 33, 21 Nr. 52, 24 f.

²⁸ Vgl. dagegen die zarten Blütenranken bei London E 127 u. 128, ARV 737,130 u. 137 (1668)

oder Warschau (Nat. Mus.?), ARV 737, 136; Par 412 oder das nur aus einer umschriebenen Palmette bestehende Henkelornament bei Florenz PD 422, ARV 738,148. Das ausladende Henkelornament bei der Bostoner Schale hängt sicher mit dem Umstand zusammen, daß nur eine Figur auf jeder Seite dargestellt ist. Die von Beazley dem Karlsruher Maler zugeschriebenen Schalen zeigen jedoch alle mindestens zwei Figuren auf jeder Seite.

²⁹ So auch Philippart, *Coupes* 81. Weißgrundige Lekythen des Karlsruher Malers: ARV 734,88–735,103; Par 412; Kurtz, *AWL* Taf. 64,1.

³⁰ s. dazu a. S. 16 f. 90 f.

³¹ z.B. vom Sabouroffmaler auf der Hera-Schale in München: S. 70 Nr. 76 Taf. I.

³² Vgl. bes. die Manteldrapierung des Ganymed auf dem „Jo-Jo“ vom Kerameikos: S. 156 f. Nr. 4 Taf. 53,3.

Allgemein zum Penthesileamaler: Diepolder, *Penthesilea-Maler mit zahlreichen Abb.*; ARV 879 ff.; Par 428 f.; Simon, *Vasen zu Taf. 183–189*; W.G. Moon in *Greek Vase-Painting in Midwestern Collections*, The Art Institute of Chicago (1979) zu Nr. 110; W. Hornbostel in *Aus Gräbern u. Heiligtümern*, Katalog der Antikenslg. Kropatschek (1980) zu Nr. 76.

³³ Vgl. die New Yorker Pyxis und die beiden „Jo-Jo“: S. 141 f. Nr. 16 u. 156 f. Nr. 4 u. 6 Taf. 53,1 u. 3.

³⁴ Mertens, *Cups* 103.

³⁵ München, *Antikenslg.* 2689, ARV 879,2; Par 428.

³⁶ S. 35 Nr. 5.

³⁷ S. 69 Nr. 72.

³⁸ So Philippart, *Coupes* 81.

³⁹ Diepolders Studie über den Penthesileamaler zeigt zwar die Entwicklung des Malers, erfaßt seine künstlerische Persönlichkeit und die Wesenszüge seiner Zeichenkunst, aber ersetzt keine systematische Untersuchung sämtlicher Werke dieses Malers. Zudem sind seit Erscheinen der Arbeit neue bedeutende Werke des Malers zum Vorschein gekommen (s. hierzu Vorwort von E. Simon zum Reprint von 1976 u. o. Anm. 32).

⁴⁰ Wie der Besprechung der weißgrundigen Schale des Villa-Giulia-Malers im Metropolitan Museum in *Notable Acquisitions*, *Metr. Mus. of Art* (1979/80) zu entnehmen ist, hat J. Robert Guy kürzlich die Bostoner Schale dem Töpfer Brygos und dem Villa-Giulia-Maler, und zwar dessen Frühwerk, zugeordnet. Man darf auf seine Beweisführung gespannt sein. Es fällt schwer, Ähnlichkeiten gerade zwischen den frühen Stücken dieses Malers, zu

denen ja auch das weißgrundige Alabastron in Tarent (S. 124, IX. 132 Taf. 43,3) gehört, und dem Bostoner Bild zu entdecken. Auch der Vergleich mit den doch recht akademisch wirkenden Apollon/Musen-Darstellungen des Villa-Giulia-Malers fällt eher negativ aus (s.o. Anm. 26). Auf eine

Kalpis in der Villa Giulia (Inv. Nr. 64606, ARV 623, 70 bis) hat der Villa-Giulia-Maler eine Muse in ganz ähnlicher Haltung gemalt, die sich sowohl im Ausdruck als auch in der Detailzeichnung von der Bostoner Darstellung erheblich unterscheidet.

ANMERKUNGEN ZU DEN SCHLUSSFOLGERUNGEN

¹ s.S. 36 Nr. 9 (Krater), 47 Nr. 8 (Oinochoe), 107 Nr. 14 (Bauchlekythos), 143 Nr. 21–23 (Pyxiden).

Auch die schwarzfigurige Technik auf weißem Grund lebte in reduzierter Form in den ornamental verzierten Gefäßen weiter.

² Das heißt, man hat weißgrundige Bemalung in erster Linie für diese Gefäße gewählt, weil sie keine Gebrauchsgefäße sein sollten. Die Möglichkeit, bei weißer Grundierung auch eine Angleichung an das Erscheinungsbild von Stein- oder Metallgefäßen zu erreichen, dürfte demgegenüber von zweitrangiger Bedeutung gewesen sein. Sie trifft auch nicht für alle Gefäßformen zu, die weißgrundig verziert wurden.

³ Weißgrundige Tontäfelchen (schwarzfigurig oder mit Umrißzeichnung): Mertens, AWG 105 ff. X; dazu kommen: Athen, Nat. Mus. Ak. 1039 und 1040, Langlotz, Akropolisvasen II 94 Taf. 81; Boardman, ARFH Abb. 18.

⁴ Die Funktion kostbarer Gefäße als Zierstücke in den Häusern reicher Athener nehmen Robert Flacelière (Griechenland – Leben und Kultur in klassischer Zeit [1977] 37 und Eos A. Zervoudaki (AM 83, 1968, 80) an. Die von Zervoudaki angeführte Stelle bei Athenaios (Athen. XI 495 b) ist jedoch kein Beweis für die Existenz solcher Ziergefäße.

⁵ Phiale mit Vierfarbenbemalung: Boston, Mus. of Fine Arts 65.908 (Frauenreigen an Altar), P. Truitt, BMusFA 67, 1969 Nr. 348,88 f. Abb. 19 f. (Maler von London D 12); Mertens, AWG 143 Nr. 4, 144 Taf. XXI,4.

Siehe a. die Phialen des Sotades mit weißgrundiger Innenseite ohne Bemalung: Boston, Mus. of Fine Arts 98.886 (mit plastischer Zikade) und London, Brit. Mus. D 8, ARV 772 δ u. ε; Mertens, AWG 145 Nr. 1 u. 2 Taf. XXII,1. Dem gleichen Töpfer sind auch zwei Mastoi mit weiß grundierter Innenseite zugeschrieben: ARV 773,1–2 Mitte; Mertens, AWG 145 Nr. 3 u. 4.

⁶ s. Anhang S. 166 f.

⁷ s.o. Anm. 3.

⁸ Lutrophoros, Paris, Louvre CA 4194. H: 77,5 cm.

Hauptbild: Drei Frauen, Krieger und Mann an Grabmal, auf dessen Stufen der Tote sitzt; unter dem linken Henkel ein Tymbos. Schulterbilder: je zwei einander zugekehrte Tiere, wohl Panther. Halsbilder: je eine Frau.

Überzug: Bildfelder, weiß.

Technik: Konturzeichnung größtenteils mit braunem Glanzton (Ausnahme: am Tymbos rote Konturlinien); Verwendung von Deckweiß (Tymbos, Stele, Schildrand) und roten und violetten Mattfarben. In den Schulterbildern, schwarze Silhouettenmalerei.

430/420. Die bisher in der Literatur gegebene Datierung: 420/410 halte ich nach der Bemalung für zu spät.

L. Kahil, AntK 4. Beiheft (1967) 146 ff. Taf. 51 f.; Mertens, AWG 143 Nr. 1 Taf. XXI,2.

Weißgrundige Lutrophoren wären bei der Bedeutung der Form im Grabkult eigentlich in größerer Zahl zu erwarten. Vielleicht hat Lilly Kahil mit ihrer Vermutung Recht, daß sich unter den zahlreichen weißgrundigen Lekythenfragmenten bei genauer Beobachtung noch Fragmente weiterer weißgrundiger Lutrophoren entdecken lassen (Kahil, a.O. 147). Bei einem von Paul Wolters publizierten Fragment in Den Haag (SB München 1913, Eine Darstellung des athenischen Staatsfriedhofs Abb. S. 4) kann es sich jedoch nicht um den Rest einer weißgrundigen Lutrophore handeln (Kahil, a.O. 147 Anm. 5), denn die dargestellten Grabstelen sind tongrundig gegeben. Das Deckweiß zwischen den Stelen bezeichnet also nur den Tymbos, vor dem die Stelen stehen.

Auffällig bei der Pariser Lutrophoros ist, daß zwar Thema und Motive der weißgrundigen Lekythenbemalung jener Zeit entsprechen, die Bemalung selbst aber Eigentümlichkeiten aufweist, die in der gleichzeitigen Lekythenbemalung nicht auftreten: Verwendung von Deckweiß für Stelen und

Tymboi, Konturzeichnung nur der weiß gedeckten Teile mit roter Mattfarbe, sonst mit Glanzton, schwarzfigurige Nebenfriese. Deshalb glaube ich, daß die Bemalung dieser Lutrophoros keinem Lekythenspezialisten, sondern einem rotfigurig arbeitenden Maler zuzuschreiben ist.

⁹ Bei den farbig mit Komödienszenen bemalten Krügen aus der Zeit um 400, die auf der Agora gefunden wurden, ist bezeichnenderweise auf eine weiße Grundierung verzichtet worden. Die Mattfarben sind direkt auf den schmutzig-braunen Tongrund gesetzt, obwohl sie dadurch weniger zum Leuchten kommen. Zu den Krügen: M. Crosby, *Hesperia* 24, 1955, 76 ff. Taf. 34 ff.; T.B.L. Webster, *Hesperia* 29, 1960, 261 ff. Taf. 65.

¹⁰ Grablekythen wurden in größerer Zahl noch in Eretria gefunden, einige auch in Korinth, ferner in Oropos und in Rheneia; s. hierzu auch Kurtz, *AWL* 136 ff.

In Eretria entstanden in der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts auch lokale Nachbildungen attisch weißgrundiger Lekythen. Sie sind von Kristine Morgenthaler, Bern, in einer noch ungedruckten Diplomarbeit untersucht worden (Hinweis von Karl Schefold und Ingrid Metzger).

¹¹ s.S. 43, dort a. zur Vermutung, daß sie Erinnerungsstücke an berühmte Aufführungen gewesen sein könnten.

¹² s.S. 7 ff.

¹³ Kurtz, *AWL* 133.

¹⁴ Kurtz, *AWL* 136.

¹⁵ Zum spätarchaischen Grabluxusverbot und seinen Auswirkungen: R. Stupperich, *Staatsbegräbnis und Privatgrabmal im klassischen Athen* (1977) 71 ff. mit älterer Literatur.

¹⁶ Kurtz, *AWL* 136; zum Wiedereinsetzen privater Grabreliefs siehe a. Stupperich a.O. 86 ff.

Nachtrag

Im Sommer 1982 hatte ich Gelegenheit, die weißgrundigen Gefäße in der Ermitage zu studieren:

1. Bauchlekythos TG 19, neun Fragmente (S. 107 Nr. 14).

Zur Darstellung: Hauptfries, sitzende Frau, Eros mit Kette und zwei bis drei weitere Figuren, wohl weiblich, wobei die blauen, mit Goldpünktchen versehenen Streifen im Rücken einer weiblichen Figur Teile von Flügelfedern sein könnten.

Schulterfries, zwei einander zugewandte Panther.

Auf den Aufnahmen nicht zu erkennen: Rest eines Kopfes mit plastischem Haarkranz auf dem Wandungsstück unterhalb des linken Schulterfragments mit Pantherschweif. Hand des Eros auf dem Wandungsstück unterhalb des rechten Pantherkopfes.

Zur Technik: Weißer Überzug, z.T. grau verbrannt. Zeichnung mit verdünntem Glanzton (hellbraun bis orangerot). Verwendung von blauer Mattfarbe. Reste von Vergoldung auf dem plastisch gegebenen Schmuck. Vorzeichnung.

2. Alabastron 2975 (S. 121). Zusammengesetzt und Bemalung teilweise ergänzt (Nase und Mund der Frau mit Tänie, Partien des linken Armes und des Mantels der Frau mit Exaleiptron). Gelblicher Überzug.

Keine Faltenzeichnung auf den schwarzen Mänteln.

3. Alabastron 1912.10 (S. 127 Nr. 7). Zusammengesetzt und Brüche verschmiert.

Zur Technik: Gelblicher Überzug. Umrißzeichnung mit Relieflinien. Verwendung von verdünntem Glanzton (gelbbraun) für die Innenzeichnung eines Wollkorbs. Vorzeichnung.

Gehört zur Gruppe VI, nahe dem Maler von Kopenhagen 3830.

Zu Freiburg, Univ. S 212 (S. 55 f. Nr. 19):

Technik: Leicht gelblicher Überzug. Umrißzeichnung mit Relieflinien. Vorzeichnung.

Datierung: Um 500.

Ausführliche Publikation folgt in einem eigenen Aufsatz.

Verzeichnis der Gefäße nach Museen und Sammlungen

Sofern nicht anders vermerkt, handelt es sich um Gefäße mit weißgrundiger Umrißzeichnung. Nicht aufgeführt sind die Negeralabastra und die Alabastra des „Two-Row-Painter“, s. hierzu ARV und Ergänzungen S. 118 u. 122.

AGRIGENT, Museo Civico		Lekythen 2025	210 Anm. 60
Kelchkrater	35 Nr. 5; 38 f.	19358	215 Anm. 74
AMSTERDAM, Allard Pierson Museum		Alabastra 480	126 Nr. 1; 133
Schale 8200, Fr.	58 f. Nr. 30	1147	116 Nr. 1
Alabastron 2193, Fr.	117, III Nr. 8	2190, Fr.	126 Nr. 2; 132 f.
Teller 4558	219 Anm. 13 u. 19	2207, wgr. sf.	115, Ib) Nr. 2
		15002	114, Ia) Nr. 2
		17202, Fr.	122 f. VIIIb)
ANCONA, Museo Nazionale		18570	125, Xa) Nr. 2
Volutenkrater 20514,	37 Nr. 10; 42. 193	T.E.	117, II Nr. 6
rf. u. wgr.	Anm. 48	Slg. Stathatos	117, III Nr. 4
Schale 20515, Frr.	59 Nr. 31; 88	Pyxiden 2188	137 Nr. 2; 146
Pyxis 3130	137 Nr. 1; 146	Akr. 571, Fr.	144 Nr. 24; 148 f.
		Teller Akr. 425, Frr.	151 Nr. 1; 153
ATHEN, Nationalmuseum		Akr. 426, Frr.	151 Nr. 2; 154
Oinochoen 2186	45 f. Nr. 3; 47 f.	Akr. 427, Frr.	151 Nr. 3; 153
Akr. 701	45 Nr. 1; 48	Akr. 428, Fr.	151 Nr. 4; 153
Schalen 2187, Frr.	60 f. Nr. 39; 91 f.	„Jo-Jo“ 2350	156 Nr. 1; 159 f.
aus dem argiv.		Geschlossene Schalen	
Heraion, Frr.	61 Nr. 40; 93	Akr. 589, Fr.	161 f. Nr. 1; 163
Akr. 176, Frr. rf.	17 Anm. 16	12679, böot. sf.	222 Anm. 11
Akr. 429, Fr.	51 Nr. 1; 81	Kantharos Akr. 611, sf.	6 Anm. 39
Akr. 430, Fr.	51 Nr. 2; 85	Skyphos 639, wgr. sf.	177 Anm. 69
Akr. 431, Frr.	51 f. Nr. 3; 86	Votivtafeln Akr. 1037	10. 14. 183 f.
Akr. 432, Frr.	16. 52 Nr. 4; 81 f.		Anm. 29
Akr. 433, Frr.	16 f. 52 Nr. 5; 79	Akr. 1040, Fr.	182 Anm. 53
Akr. 434, Frr.	16 f. 52 f. Nr. 6; 83 f.	Akr. 2590, Fr. sf. 10	
Akr. 435, Fr.	53 Nr. 7; 84	-----	
Akr. 436, Fr.	74 f. Nr. 94	Fragmente offener Gefäße	
Akr. 437, Fr.	53 Nr. 8; 86	Akr. 538, rf.	101 Anm. 20
Akr. 438, Fr.	75 Nr. 95	Akr. 543	179 Anm. 4
Akr. 439, Frr.	59 Nr. 32; 88		
Akr. 440, Fr.	59 Nr. 33; 90	ATHEN, Akropolismuseum	
Akr. 441, Fr.	53 Nr. 9; 84	Alabastron 5034, Fr.	117, II Nr. 7
Akr. 442, Fr.	59 f. Nr. 34; 90		
Akr. 443, Fr.	60 Nr. 35; 94	ATHEN, 3. Ephorie (Magazin)	
Akr. 444, Frr.	60 Nr. 36; 91	Alabastron	126 Nr. 3; 133
Akr. 445, Fr.	74 Nr. 93; 97		
Akr. 446, Frr.	60 Nr. 37	ATHEN, Agora	
Akr. 447, Fr.	60 Nr. 38; 91	Schalen P 43, Frr.	53 f. Nr. 10; 84 f.
Akr. 448, Fr.	74 Nr. 92; 97	P 285, Fr.	51 Nr. 3; 86

P 638, Fr.	51 Nr. 1	3376, Fr.	54 Nr. 12; 83
P 10357, Fr.	61 Nr. 41; 90	3408	62 f. Nr. 46; 96 f.
P 10411, Fr.	54 Nr. 11; 85	F 4059, Frr.	74 Nr. 93; 97
P 22326, Fr.	75 Nr. 96; 98	481 x, Fr.	63 Nr. 47; 91
P 29667	61 Nr. 42; 97	Alabastra F 2257	127 Nr. 5; 133
Bauchlekythen P 10372	104 Nr. 1; 108	F 2258	125, Xb)
? P 10508, Fr.	208 Anm. 34	3382	119 Nr. 3; 130
Alabastron P 5233, Fr.	124, IX Nr. 4; 132	31390	115
Teller P 6500, Fr.	152 Nr. 5; 154	Pyxiden F 2261	139 Nr. 8; 146
„Jo-Jo“ P 5113, Fr.	156 Nr. 2; 158	3396	143 Nr. 21; 149
P 25017, Frr.	156 Nr. 3; 159	Spitzamphoriskos 30036, rf.	40
ATHEN, Kerameikos		BERLIN (OST), Staatl. Museen,	
Alabastra Rb 10	116 Nr. 2	Vorderasiatisches Museum	
HS 107	119 Nr. 2; 130	Schale VA Bab. 4095, Fr.	63 Nr. 48; 89
Pyxis 5014	137 f. Nr. 3; 146	BERLIN, Slg. Goethert	
„Jo-Jo“ 1961	156 f. Nr. 4; 158 f.	Schale, rf. u. wgr.?	76 Nr. 1
1962	157 Nr. 5; 159	BLOOMINGTON, Indiana University	
ATHEN, Slg. Kanellopoulos		Art Museum	
Alabastra 889 oder 688	123 Nr. 1	Mastos, wgr. sf.	8 Anm. 65
562	213 Anm. 26 Nr. 2	BOLOGNA, Museo Civico	
ATHEN, Slg. Goulandris		Volutenkrater 284	34 Nr. 2; 42 f.
Pyxis 51	138 Nr. 4; 146 f.	BONN, Akademisches Kunstmuseum	
ATHEN, Slg. Serpieri		Volutenkrater 62 f, Fr.	178 Anm. 75
Pyxis	138 Nr. 5; 145 f.	wgr. sf.	
ATHEN, Slg. Vlastos		BOSTON, Museum of Fine Arts	
Alabastra –	117, III Nr. 1	Pelike 63.2663, rf.	181 Anm. 40
Fr.	124 Nr. 1	Schalen 03.847, Frr.	63 Nr. 49; 89
Aryballos	135 Nr. 1	13.4503	63 Nr. 50
BALTIMORE, Walters Art Gallery		Lekythos 99.528	181 Anm. 42
Pyxis 48.2019	138 Nr. 6; 147	Alabastron 00.358	115, Ic) Nr. 3
BARCELONA, Museo Arqueológico		Pyxiden 65.1166	140 Nr. 10; 146
Schale 488 y 4.351, Fr.	62 Nr. 43	98.887	96. 139 Nr. 9; 148
BASEL, Antikenmuseum		Geschlossene Schale 00.356	162 Nr. 2; 163 ff.
Kelchkrater BS 403, rf.	39 Anm. 55		223 f. Anm. 40
Alabastron 403	117, II Nr. 2; 130	Kopfkantharos 98.928	129. 166 Nr. 1; 167
Pyxis	139 Nr. 7; 147	Phialen 65.908	224 Anm. 5
Teller 421, wgr. sf.	8 Anm. 65;	98.886	224 Anm. 5
	153 Anm. 18	Skyphos 01.8097, rf.	40 Anm. 70
BASEL, Slg. Cahn		BRAURON, Museum	
Kelchkrater 421, Frr.	35 f. Nr. 6; 41 f.	Schalen A 36, Frr.	54 Nr. 13; 85 f.
Schale 591, Fr.	62 Nr. 44; 91	A 37, Frr.	64 Nr. 51; 93 f.
Alabastron 542, Frr.	127 Nr. 4; 133	A 38, Fr.	64 Nr. 52; 91
BERLIN-CHARLOTTENBURG,		A 39, Fr.	64 Nr. 53; 94
Staatl. Museen Preußischer Kulturbesitz		44, Frr.	64 Nr. 54
Schalen F 2282, Frr.	62 Nr. 45; 87 f.	47, Fr.	64 Nr. 55
F 2293, rf.	158 Anm. 26	50, Fr.	65 Nr. 56
		53, Fr.	54 Nr. 14; 85
		61, Frr.	65 Nr. 57

A 62, Frr.	65 Nr. 58	ELEUSIS, Museum	
76, Fr.	75 Nr. 97	Schalen 618, Frr.	55 Nr. 17; 80 f.
689, Fr.	65 Nr. 59; 94	619, Frr.	55 Nr. 18; 80 f.
Fr.	65 Nr. 60; 91. 93 f.	Alabastra 2401, Fr.	115, Ic) Nr. 4
Fr.	66 Nr. 61	2402 u. 2403, Frr.	116 Nr. 4
Alabastron 631, Fr.	116 Nr. 3	2404? Fr.	116 Nr. 5
Pyxiden A 53, Frr.	144 Nr. 22; 149	Pyxis, Fr.	145 Nr. 27
56, Fr.	144 Nr. 25	FERRARA, Museo Nazionale Archeologico	
57, Fr.	140 Nr. 12; 147	Schale T.18C VP, rf.	89
58, Fr.	140 f. Nr. 13; 146	FLORENZ, Museo Archeologico	
aus Myrrhinous	140 Nr. 11; 147 f.	Schale 75409	66 Nr. 63; 92
Fr.	145 Nr. 26	FREIBURG, Universität	
Teller, Fr.	152 Nr. 6	Schale S 212, Fr.	55 f. Nr. 19; 86
Fr., wgr. sf.	219 Anm. 13	GELA, Museo Civico	
BRÜSSEL, Musées Royaux d'Art et d'Histoire		Tasse	99 Nr. 1; 101
Schale A 891	66 Nr. 62; 95 f.	Lekythos 61	182 Anm. 57; 185 Anm. 1
Lekythos A 1020	22	GENF, Musée d'Art et d'Histoire	
Bauchlekythos A 1021	106 Nr. 11; 109 f.	Oinochoe 20300.1965	46 Nr. 4; 47 f.
Alabastra R 397	117, III Nr. 3	Alabastron 20851	121, VIa) Nr. 3
A 1922, rf.	132 Anm. 68	GERONA, Museo Arqueológico Provincial	
A 2314	123 Nr. 2	Alabastron 5.337	117, III Nr. 5
CAMBRIDGE, Museum of Classical Archaeology		GIESSEN, Universität	
Schale UP 129, Fr.	54 f. Nr. 15; 86	Alabastron	124, IX Nr. 3
CAPUA, Museo Provinciale Campano		GÖTTINGEN, Universität	
Tasse 222, rf.	101	Bauchlekythos ZV 65/1, rf.	103
CENTRE ISLAND, N.Y., Slg. v. Bothmer		GOTHA, Schloßmuseum	
Teller	152 Nr. 7	Schale AVa 93	11.56 Nr. 20; 79 f.
CHICAGO, The Art Institute		DEN HAAG, Privatslg.	
Pyxis 1892.125, rf.	149 Anm. 47	Alabastron 88	116 Nr. 6
CHIOS, Museum		HEIDELBERG, Universität	
Bauchlekythos, Fr.	208 f. Anm. 34	Alabastron Z 40	121, VIa) Nr. 4
Pyxis, Fr.	217 Anm. 17	ISTANBUL, Archäologisches Museum	
CINCINNATI, Art Museum		Schale A6-3440, Fr.	66 Nr. 64; 91
Kelchkrater 1962. 386–388, 19. 36 Nr. 7; 41. 42		? Kopfkantharos, Frr.	166 Nr. 2
Fr.		KANSAS CITY, William Rockhill Nelson	
CLEVELAND, Museum of Art		Gallery of Art, Atkins Museum of Fine Arts	
Lekythos 66.114	182 Anm. 57; 186 Anm. 10	Bauchlekythos 31.80	107 Nr. 12; 111
DELPHI, Museum		DUNEDIN, Otago-Museum	
Schale 8410	55 Nr. 16; 82 f.	Alabastron F 54.80	117, III Nr. 6
Alabastron 8713	124 f.		
Geschlossene Schale, Frr.	162 f. Nr. 3; 163 f.		

KARLSRUHE, Badisches Landesmuseum			
Kolonettenkrater B 32,	9. 178 Anm. 76		
wgr. sf.			
Schale B 777, wgr. sf.	7		
Alabastron 69/34	119 Nr. 4		
KINGS POINT, N.Y., Slg. Schimmel			
Lekythos	25. 182 Anm. 57		
KOPENHAGEN, Nationalmuseet			
Bauchlekythen 3882	104 Nr. 2; 108 f.		
8565	107 Nr. 13		
Alabastron 3830	121, VIa) Nr. 1		
KRAKAU, Archäologisches Museum			
Alabastron 1292	118 Nr. 1; 130		
LAUSANNE, Musée Cantonal d'Archéologie et d'Histoire			
Kelchkrater 3700, Fr.	34 f. Nr. 3; 39 ff.		
LEIPZIG, Universität			
Schale T 3365	67 Nr. 65; 92		
LENINGRAD, Ermitage			
Lekythos 2363	20 f.		
Bauchlekythos TG 19, Frr.	107 Nr. 14; 110. 112		
Alabastra 2601	121, VIa) Nr. 6		
2975	121		
1912.10	127 Nr. 7; 133		
LIMASSOL, Slg. Kakoyannis			
Bauchlekythos	105 Nr. 3; 108		
LONDON, British Museum			
Oinochoen D 13	45 Nr. 2; 47 f.		
D 14	47 Nr. 8; 48 f.		
Schalen D 1, Frr.	21. 56 Nr. 21; 79. 81 f.		
D 2	67 Nr. 66; 87 f.		
D 3, Frr.	67 Nr. 67; 92		
D 4	67 f. Nr. 68; 90		
D 5	68 Nr. 69; 95 f.		
D 6, Frr.	68 Nr. 70; 95 f.		
D 7, Frr.	68 f. Nr. 71; 95 f.		
88.6–1.611, Fr.	69 Nr. 72; 94		
88.6–1.758, Fr.	69 Nr. 73; 90		
1907.12–1.798, Fr.	69 Nr. 74; 97		
Bauchlekythos D 18	105 Nr. 4; 108 f.		
Alabastra B 668	114, Ia) Nr. 2		
B 673	119 Nr. 5		
D 15	125, Xa) Nr. 1		
D 16	123 f. Nr. 3		
D 17	124 Nr. 4		
Pyxiden D 11	141 Nr. 14; 146		
D 12	141 Nr. 15		
E 774, rf.	149 Anm. 51		
Phialen B 678, wgr. sf.	7		
D 8	224 Anm. 5		
Skyphos B 681, wgr. sf.	8		
MALIBU, The J. Paul Getty Museum			
Kelchkrater 76 AE 102.6, Fr.	36 Nr. 8; 42		
MILET, Museum			
Schale, Fr.	69 Nr. 75; 89		
MÜNCHEN, Staatl. Antikensammlungen			
Stamnos 2415, rf.	41		
Psykter 2417, rf.	20		
Schalen 2044, sf.	18 Anm. 24; 32		
2645	56 f. Nr. 22; 85		
2685	70 Nr. 76; 90 f.		
2686	70 Nr. 77; 91		
2687, Frr.	70 Nr. 78; 92 f.		
2688, rf.	89. 158		
2689, rf.	165 Anm. 35		
Lekythos 2797 u. 2798	39 Anm. 61 u. 63		
Slg. Schoen 74 u.	39 Anm. 64; 132 75		
Mastos 2003, wgr. sf.	9		
NAUPLIA, Archäologisches Museum			
Alabastron 136	213 Anm. 26 Nr. 1		
NEAPEL, Museo Nazionale			
Oinochoe 81266	46 Nr. 5; 47 f.		
Bauchlekythen 86380	105 Nr. 5; 109		
RC 239, rf.	103		
NEW YORK, Metropolitan Museum			
Bauchamphora 63.11.6,	6		
rf. u. wgr. sf.			
Schalen 07.286.47, rf.	100 f.		
1979.11.15	71 Nr. 79; 94		
L 1971.61	11. 12. 57 Nr. 23;		
(Slg. Bareiss)	79 ff.		
Lekythos 06.1070	13 Anm. 34; 181		
	Anm. 42		
07.286.42	182 Anm. 54;		
	221 Anm. 30		
08.258.28	13 Anm. 33		
23.160.38	102		
Bauchlekythos 31.11.13,	42. 103. 107 f. Nr.		
rf. u. wgr.	15; 110 f.		
Alabastra 21.80, wgr. sf.	115, Ib) Nr. 3		
21.131	117, II Nr. 1; 130		
57.12.17	115, Ic) Nr. 5		
22.139.27	127 Nr. 6; 133		

41.16.281	115, Ic) Nr. 2	Schalen F 133, wgr. sf.	7
06.1021.92,	115, Ib) Nr. 4	G 109, Frr.	16 f. 57 Nr. 24; 81f.
wgr. sf.		CA 482	72 Nr. 84; 96
L 1978.73	125 f. 132	CA 483	72 Nr. 85; 96
Pyxiden 40.11.2	144 Nr. 23; 149	Lekythos MNB 909	13 Anm. 35
07.286.36	141 f. Nr. 16; 145	Bauchlekythos MNB 2109,	103
Teller 41.162.148	219 Anm. 13	rf.	
„Jo-Jo“ 28.167	157 Nr. 6; 158	Alabastra C 10712	118 Nr. 2
NEW YORK, Slg. Mitchell		CA 1682	127 f. Nr. 8; 133
Schale, wgr. sf.	7	CA 1856	123
NIKOSIA, Cyprus Museum		CA 1920, wgr. sf.	115, Ib) Nr. 1
Schale V 414	71 Nr. 80; 91	CA 2515	128 Nr. 9; 133
Bauchlekythos C 69294, rf.	103	CA 2575	128 Nr. 10; 133 f.
OLYMPIA, Magazin		CA 2979	213 Anm. 26 Nr. 3
Teller	152 Nr. 8; 153	MNC 627	124, IX Nr. 1
OXFORD, Ashmolean Museum		Pyxis MNB 1286	142 f. Nr. 19; 147
Kelchkrater 1934.354,	42	Kantharos G 249, Frr.	166 f. Nr. 4
Fr. wgr. sf.		Rhyton SB 4138 u. 4151,	167 Nr. 5
Oinochoe 1927.4467	46 Nr. 6; 48	Frr.	
Schalen G 544, Fr.	71 Nr. 81	Lutrophoros CA 4194	169
1962.350, Fr.	71 f. Nr. 82; 94	PARIS, Cab. Méd.	
1973. 1, Frr.	72 Nr. 83; 94	Schalen 603, Frr.	57 Nr. 25; 86
Alabastra 1947.113	122, VIIIa)	608, Frr.	58 Nr. 26; 85
1928.27	121	Bauchlekythen 476	105 Nr. 6; 109
Pyxis 1929.754, Frr.	142 Nr. 17; 146 f.	477	106 Nr. 7; 108
Kantharos 1966.917, Frr.	166 Nr. 3	Alabastron 507	121, VIa) Nr. 2
Votivtafel 1927.4602,	10	PARIS, Petit Palais	
wgr. sf.		Hydria 310, wgr. sf.	8. 178 Anm. 76
Skyphos G 288, rf.	210 Anm. 60	PRAG, Privatslg.	
OXFORD, Mississippi, University Museums		Schale, Fr.	73 Nr. 86
Pyxis 1977.3.243	142 Nr. 18; 147	PROVIDENCE, Rhode Island School of Design,	
PALERMO, Museo Nazionale		Museum of Art	
Tassen 2132	14.99 Nr. 2; 100	Alabstron 25.088, rf.	40
2139	99 Nr. 3; 100 f.	REGGIO DI CALABRIA, Museo Nazionale	
Lekythos 1886	182 Anm. 57;	Kelchkrater 12939 A u. B,	35 Nr. 4; 39 ff.
Alabastra 2022	186 Anm. 10	Frr.	
2033	121, VIb)	Schalen 5784, Fr.	73 Nr. 87; 89
2068	120, V Nr. 2	Fr.	73 Nr. 88; 88
PALERMO, Slg. Mormino		Alabastron 5347	117, II Nr. 5
Alabastron 796	121, VIa) Nr. 5	RHODOS, Archäologisches Museum	
PARIS, Musée du Louvre		Hydria, rf.	102
Bauchamphora F 203,	6	Bauchlekythos 10787	106 Nr. 8; 108 f.
weißfigurig		RICHMOND, Virginia Museum	
Oinochoen F 116, wgr. sf.	5 f.	Alabastron 78-145	120 Nr. 6
F 117, wgr. sf.	5 f.	ROM, Villa Giulia	
F 118, wgr. sf.	8	Schale, Fr.	58 Nr. 27; 85
		Geschlossene Schale, Fr.	163 Nr. 4

RUVU, Museo Jatta		WARSCHAU, Nationalmuseum	
Schale 1539	73 Nr. 89; 93	Alabastron 142456	123, VIIIc) Nr. 1
Bauchlekythos 1538, rf.	103	199240, Fr. rf.	130 Anm. 56
SCHWERIN, Staatl. Museum		WUPPERTAL, Slg. Funke	
Skyphos 708, rf.	83 Anm. 115; 88	(jetzt BOCHUM, Ruhruniversität)	
SÈVRES, Musée Céramique		Alabastron	123, VIIIc) Nr. 2
Schale 2617.1–2, Fr. rf.	199 Anm. 33	WÜRZBURG, Martin-v.-Wagner-Museum	
STRASSBURG, Universität		Schale H 5237, Fr. wgr.?	76 Nr. 4
Schale 837, Fr. rf. u. wgr.?	76 Nr. 2	Tasse H 5356	99 f. Nr. 4; 101
SYRAKUS, Museo Archeologico Regionale		Alabastron L 557 (verloren)	120, V Nr. 1
Lekythos 19900	25.182 Anm. 57	AUFBEWAHRUNGSORT UNBEKANNT	
TARENT, Museo Nazionale		oder VERSCHOLLEN	
Kelchkrater 22868/22869/	34 Nr. 1; 42	Ehem. Agrigent, Slg. Giudice	
o.N., Fr.		2 Bauchlekythen	106 Nr. 9 u. 10; 108
Schale	74 Nr. 91; 88	Ehem. Arlesheim, Slg. Schweitzer	
Lekythos 4566	185 Anm. 1	Alabastron	126, Xc)
Alabastron 4536	124, IX Nr. 2; 132	Ehem. Athen, Privatslg.	
Aryballos 4553	135 Nr. 2	Alabastron	120 Nr. 7; 130
Teller 4424	152 Nr. 9; 153 f.	Ehem. Samos, Museum Vathy	
TOLEDO, Ohio, Museum of Art		Schale, Fr.	73 Nr. 90; 89
Pyxis 63.29	143 Nr. 20; 146	Schweiz, Privatslg.	
TÜBINGEN, Universität		Oinochoe	46 f. Nr. 7
Schalen 1536a, Fr. rf. u.	76 Nr. 3	Lekythos	182 Anm. 57; 186 Anm. 10
wgr.?		Alabastron	117, III Nr. 2
1717, Fr.	58 Nr. 28; 86	Ehem. Slg. Rhusopoulos	
Lekythos 1726, Fr.	187 Anm. 42	Schale, Fr.	75 Nr. 99; 98
Alabastra 1200	115, Ic) Nr. 1	Schale aus Nola	75 Nr. 100; 98
1201	124 Nr. 2	Schalenfr. Zeichnung	
Pyxis 1575, Fr. rf.	102	DAI Rom	76 Nr. 101
VATIKAN, Museo Etrusco Gregoriano			
Kelchkrater 16586	12. 36 f. Nr. 9; 38f.		
Schale 16560	58 Nr. 29; 85		

Vasenmaler, Töpfer und Werkstätten

- Achilleusmaler 22. 24 ff. 48. 103. 182 Anm. 54;
208 Anm. 28; 221 Anm. 30 Taf. 4
- Aischinesmaler 108 f. 122 f. VIIIb
- Aison 103
- Alexandremaler, Art des 106 Nr. 11; 109 Taf.
36,2
- Amasismaler 5 f. 8. 12. 112
- Andokides, Töpfer 6 ff.
- Andokidesmaler 6. 10
- Antimenesmaler 9
- Antiphonmaler 52 f. Nr. 6 Taf. 17
- Athena/Bowdoin-Werkstatt 12
- Athen 1826, Maler von 22. 24 f. 27. 48. 105
Nr. 6; 109 Taf. 37,2
- Athen 12789, Maler von 188 Anm. 51
- Beldammaler 188 Anm. 51
- Berliner Maler 25. 32. 82. 151 Nr. 3–4; 153
- Berlin 2268, Maler von 99 Nr. 2; 100 Taf. 34
- Berlin 3308, Klasse von 148
- Boreasmaler 34 Nr. 2; 43 Taf. 10–11, 1–2
- Bosanquetmaler 26 ff. 97
- Bowdoinmaler 25: 102. 181 Anm. 37
- Bowdoinmaler, Art des 106 Nr. 7
- Briseismaler 73 Nr. 89; 93
- Briseismaler, Art des 76 Nr. 3
- Brygos, Töpfer 56. 85 f. 93
- Brygosmaler 17. 24. 56 ff. Nr. 22 u. 29; 85 f.
158. 185 Anm. 1
- Brygosmaler, Umkreis 78. 125 f. X; 132
- Cab. Méd. 218, Klasse von 7
- Cambridge 28.2, Maler von 190 Anm. 25
- Dessyprimaler 25
- Diosphosmaler 8. 12 f. 132. 181 Anm. 42 Taf. 2,1
- Diosphos-Werkstatt 99 f. Nr. 4; 101. 131. 181
Anm. 37
- Duris 21. 24. 56 Nr. 21; 81 f. 84. 203 Anm. 142
Taf. 16
- Eleusismaler 55 Nr. 17–18; 80 f.
- Emporionmaler 8
- Epeleiosmaler 100
- Epiktetos 10
- Eretriamaler 103. 107 f. Nr. 12 u. 15; 110 f.
149 Taf. 35 u. 39
- Erzgießereimaler („Foundry Painter“) 45 Nr. 2;
48. 125 f. Xb; 132
- Euergidesmaler 10. 129
- Euphiletosmaler 177 Anm. 63
- Euphronios 10 f. 17 f. 32. 52 ff. Nr. 6. 20. 32.
45. 91; 79 ff. 83 f. 86. 88
- Euphronios-Werkstatt 17. 21. 79. 83. 85. 87
- Euphronios/Onesimos-Umkreis 48. 83 f. 86
- Euthymides 10
- Exekias 5 f. 18. 32
- Frauenmaler 28 f. 190 Anm. 34 Taf. 3,2
- Frauenbadmaler („Washing Painter“) 103
- Haimonmaler 8. 178 Anm. 70
- Harvard 1925. 30. 39, Klasse von 146
- Hegesibulos, Töpfer 66 Nr. 62; 96. 99 Nr. 3(?);
100
- Hegesibulosmaler 99 Nr. 3(?); 100 f. Taf. 33
- Hermonax 64 Nr. 53; 87. 94
- Hesiodmaler 72 Nr. 84–85; 96 f. 139 f. Nr. 9;
148 Taf. 27
- Hilinos, Töpfer 8
- Houstonmaler 190 Anm. 25
- „Huge Lekythoi“, Gruppe der 29. 190 Anm. 34
- Ikarosmaler 46 Nr. 6; 48. 102. 105 Nr. 5; 109.
122, VIIIa
- Inschriftenmaler 196 f. Anm. 29
- Karlsruher Maler 25. 50. 102. 148. 164 f.
- Kevorkian Oinochoe, Gruppe der 7
- Kleophonmaler 39. 187 Anm. 35
- Kleophradesmaler 32. 203 Anm. 142; 204 Anm.
177
- Klitias 184 Anm. 30
- Klügmannmaler 25
- Kopenhagen 3830, Maler von 121, VIa; 131 f.
181 Anm. 37 Taf. 42,4–5
- Krakauer Alabastron, Gruppe des 118 ff. Nr. 1 u.
5(?); 166 Nr. 3
- Leagros-Gruppe 9
- London B 620, Klasse u. Maler von 7 f.
- London B 632, Klasse von 7
- London D 12, Maler von 66 Nr. 61(?); 137 ff.
Nr. 2. 4. 10. 13. 15. 17. 20; 146 ff. Taf. 48
- London D 14, Maler von 47 Nr. 8; 49. 144 Nr. 23;
149 Taf. 13. 46,1
- London D 15, Maler von 54 Nr. 13(?); 86. 125,
Xa; 132
- Louvre F 117, Maler von 5 Taf. 1
- Louvre F 118, Maler von 7
- Lupolimaler 185 Anm. 1; 188 Anm. 51

- Lyandrosmaler 66 Nr. 63; 92
 Lydos 12
 Manieristen 31
 Meidiasmaler 103. 107 Nr. 14; 112. 185 Anm. 42
 Taf. 38
 Menon, Töpfer 8
 Methysemaler 36 f. Nr. 7(?) u. 10; 41 f.
 München 2335, Maler von 189 Anm. 10; 190
 Anm. 25
 München 2676, Maler von 126, Xc
 Myson 31. 54 f. Nr. 15(?); 86 Taf. 19,6
 Nearchos 6
 Negeralabastra, Gruppe der 13 f. 58 Nr. 28(?);
 86. 118, IV; 120 Nr. 7(?); 129 ff. 152 Nr. 9;
 153 f. 167 Taf. 41,4
 New York 21.131, Maler von 58 Nr. 28(?); 86.
 117, II; 119 f. Nr. 2(?). 3(?). 5(?); 129 f. 151
 Nr. 1(?); 153 Taf. 40,2–3. 41,1–3
 Nikosthenes, Töpfer 5 ff. 32
 Nikosthenes-Werkstatt 7 ff.
 Niobidenmaler 33
 Oltos 10
 Onesimos 16 f. 76 Nr. 1; 79. 81 ff. 201 Anm.
 102
 Onesimos, Art des 52 ff. Nr. 4. 9(?). 12; 81 ff.
 Taf. 18,1–2
 Oxford 1961.468, Klasse von 146
 Paidikos-Alabastra, Gruppe der 10. 112. 114 ff.
 I a, b, c; 128 ff. Taf. 40,1,4–6
 Palermo 1162, Maler von 121, VIb
 Pamphaios, Töpfer 7. 10
 Panaitiosmaler, Art des 52 Nr. 5(?)
 Panmaler 20 f. 24 f. 32. 42 f. 67 Nr. 65; 87. 92
 Pariser Gigantomachie, Maler der 17. 58 Nr. 26 u.
 27 (?); 85 Taf. 18,3–5
 Paseas 8. 10. 20
 Pasiades, Töpfer 10. 114 f. Ia u. b; 129
 Pasiadesmaler 114, Ia
 Penthesileamaler 63 Nr. 49; 87 ff. 141 f. Nr. 16;
 145. 156 f. Nr. 4 u. 6; 158 f. 165 Taf. 23,2.
 53,1 u. 3
 Penthesilea-Werkstatt 19 f. 93. 136. 145 ff. 155.
 159 f. 165
 Phialemler 28. 35 f. Nr. 5 u. 9; 38 f. Taf. 5 u. 9
 Phintias 10. 86
 „Pioneer Group“ 9.10. 34 Nr. 1; 42. 100 Taf. 8,3–5
 Pistias-Klasse M 8
 Pistoxenosmaler 59 ff. Nr. 31. 32. 45. 66. 75(?).
 88(?). 91; 76 f. 82 ff. 87 ff. Taf. 20 u. 21,1
 Providencemaler 24 f.
 Psiax 8 f. 10. 153
 Python, Töpfer 186 Anm. 10
 Quadratmaler 28 f.
- R-Gruppe 29. 190 Anm. 34
 Sabouroffmaler 26 ff. 70 ff. Nr. 76 u. 86; 90 f.
 Taf. I. 3,1. 25
 Sapphomaler 8. 9. 131
 Schilfmaler 28. 190 f. Anm. 33 u. 34; 205 Anm.
 206
 „Seireniske“-Maler 106 Nr. 9 u. 10; 108 f.
 Schuwalowmaler, Umkreis 106 Nr. 11; 109 Taf.
 36,2
 Sosiasmaler 80. 86
 Sotades, Töpfer 68 Nr. 69–70; 95 f. 167 Nr. 5
 Sotadesmaler 68 f. Nr. 69–71; 95 ff. 147 Taf. 32
 Sotadesmaler, Art des 66 Nr. 62; 167 Nr. 5 Taf.
 31
 Sotades-Werkstatt 50. 58 f. Nr. 30; 63 Nr. 50;
 68 Nr. 71; 79. 87. 95 ff.
 Sophilos 184 Anm. 30; 189 Anm. 15
 Sothebymaler 138 Nr. 6; 142 f. Nr. 18 u. 19(?);
 147. 156 Nr. 1; 159. 205 Anm. 206 Taf. IV.
 45. 46,2–3. 52
 „Spanchnopt“-Maler 137 f. Nr. 1 u. 5; 141 Nr.
 14; 145 f. 159. 161 f. Nr. 1; 163 Taf. 50 u.
 54,2
 Stiefelmaler („Boot Painter“) 71 Nr. 80; 91
 Stieglitzmaler 64 Nr. 51; 69 ff. Nr. 72 u. 82; 93 f.
 Syriskosmaler 21. 24. 117, III; 129 f. 135 f. Nr.2;
 166 Nr. 1; 167. 181 Anm. 36 u. 44 Taf. 41,5–6.
 44,3–4
 Tarent 2602, Maler von 123, VIIIc
 Tarquiniemaler 67 f. Nr. 68; 90 Taf. 22. 23,1
 Telephosmaler 76 Nr. 2 (?)
 Thanatosmaler 26 f. 187 Anm. 35; 190 Anm. 25
 Theseusmaler 212 Anm. 15
 Timokratesmaler 22. 24 f. 48 Taf. 2,2
 Triglyphenmaler 190 Anm. 33 u. 34; 205 Anm.
 206
 Triptolemosmaler 128 Nr. 10; 133 f. 203 Anm.
 142
 „Two-Row Painter“ 122, VII; 132 Taf. 42,3,6
 „Two-Row Painter“, nahe 104 f. Nr. 2 Taf. 37,1
 Tymbosmaler 102. 105 Nr. 4; 108 f. 132. 188
 Anm. 53 Taf. 36,1
 Tymbosmaler, Werkstatt 104 ff. Nr. 1. 2. 4. 8;
 108 f.
 Veji-Maler 137 ff. Nr. 3(?). 8; 146 f. Taf. 49
 Villa-Giulia-Maler 34 f. Nr. 3 u. 4; 39 ff. 60 Nr.
 35; 71 f. Nr. 79 u. 83; 87. 94. 124, IX; 132.
 223 Anm. 40 Taf. 7. 6,1–2. 43
 Vogelmaler 28. 189 Anm. 10
 Vounimaler 24 f.
 „Well Painter“ 103
 Würzburg 557, Maler von 120, V; 131
 _ Yale-Lekythos, Maler der 105 Nr. 3; 135 Nr. 1

Abbildungsverzeichnis

- Taf. I Schale. München, Staatl. Antikensammlungen und Glyptothek 2685 WAF. – Phot. C.H. Moessner.
- Taf. II Schale. Delphi, Museum 8410. – Phot. Hannibal-Verlag, Athen.
- Taf. III Geschlossene Schale. Boston, Museum of Fine Arts 00.356, H.L. Pierce Fund. – By Courtesy of the Museum of Fine Arts.
- Taf. IV Pyxis. Baltimore, Walters Art Gallery 48.2019. – Phot. des Museums.
- Taf. 1,1–2 Oinochoen. Paris, Louvre F 117 u. F 116. – Phot. M. Chuzeville.
- Taf. 2,1 Lekythos. New York, Metropolitan Museum of Art 06.1070, Rogers Fund, 1906. – Phot. des Museums.
- Taf. 2,2 Lekythos. Brüssel, Musées Royaux d’Art et d’Histoire A 1020. – Phot. des Museums.
- Taf. 3,1 Lekythos. Berlin (West), Antikemuseum, Staatl. Museen Preußischer Kulturbesitz F 2257. – Phot. J. Tietz-Glagow.
- Taf. 3,2 Lekythos. Athen, Nationalmuseum 1956. – Phot. Hirmer-Verlag, München.
- Taf. 4,1 Lekythos. Boston, Museum of Fine Arts 13.201, Francis Bartlett Fund.– By Courtesy of the Museum of Fine Arts.
- Taf. 4,2 Lekythos. Athen, Nationalmuseum 12786. – Phot. des Museums.
- Taf. 4,3 Stamnos. London, British Museum E 448 (Ausschnitt). – By Courtesy of the Trustees of the Museum.
- Taf. 5 Kelchkrater. Vatikan, Museo Gregoriano Etrusco 16586 (Seite A). – Phot. Hirmer-Verlag, München.
- Taf. 6,1–2 Kelchkraterfragmente. Reggio di Calabria, Museo Nazionale 12939 A u. B. – Phot. Soprintendenza alle Antichità della Calabria.
- Taf. 6,3 Skyphos. Boston, Museum of Fine Arts 01.8097, H.L. Pierce Fund (Seite B). – By Courtesy of the Museum of Fine Arts.
- Taf. 6,4 Alabastron. Providence, Museum of Art, Rhode Island School of Design 25.088, Museum appropriation and special gift (Ausschnitt). – Phot. des Museums.
- Taf. 7,1 Kelchkraterfragment. Lausanne, Musée Cantonal d’Archéologie et d’Histoire 3700. – Phot. des Museums.
- Taf. 7,2 Kelchkraterfragment Lausanne. – Zeichnung: H. Palos nach Zeichnung von V. Loeliger, Lausanne.
- Taf. 8,1–2 Kelchkraterfragmente. Basel, Sammlung Herbert A. Cahn 421. – Phot. H.A. Cahn.
- Taf. 8,3–5 Kelchkraterfragmente. Tarent, Museo Nazionale 22868/22869/o.N. – Phot. Soprintendenza Archeologica della Puglia.

- Taf. 9,1 Kelchkrater. Agrigent, Museo Civico (Seite A, Ausschnitt). – Phot. Hirmer-Verlag, München.
- Taf. 9,2 Kelchkrater. Agrigent, Museo Civico (Seite B). – Phot. Archäologisches Institut, Heidelberg. Photoarchiv.
- Taf. 10,1–2 u. 11,1 Volutenkrater. Bologna, Museo Civico 284. – Phot. des Museums.
- Taf. 11,2 Kopf des Poseidon vom Volutenkrater Bologna 284. – Phot. K. Hitzl, Archäologisches Institut, Mainz.
- Taf. 11,3 Kopf vom Volutenkrater Ferrara, Museo Nazionale T 749. – Phot. Hirmer-Verlag, München.
- Taf. 12,1 Oinochoe. Athen, Nationalmuseum 2186 (Ausschnitt). – Phot. des Museums.
- Taf. 12,2 Oinochoe. Neapel, Museo Nazionale 81266. – Phot. Soprintendenza alle Antichità delle Province di Napoli e Caserta.
- Taf. 13 Oinochoe. London, British Museum D 14. – By Courtesy of the Trustees of the Museum.
- Taf. 14 u. 15 Schale. Gotha, Schloßmuseum AV a 93. – Phot. des Museums.
- Taf. 16,1–2 Schale. London, British Museum D 1. – By Courtesy of the Trustees of the Museum.
- Taf. 17,1–2 Schalenfragmente. Athen, Nationalmuseum Akr. 434. – Phot. des Museums.
- Taf. 18,1–2 Schalenfragmente A u. B. Athen, Nationalmuseum Akr. 432. – Phot. Fragment A: Museum; Fragment B: nach RA 1972, 239 Abb. 6 b.
- Taf. 18,3–5 Schalenfragmente. Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles 608. – Phot. des Museums.
- Taf. 19,1–5 Schalenfragmente. Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles 603. – Phot. des Museums.
- Taf. 19,6 Schalenfragment. Cambridge, Museum of Classical Archaeology UP 129. – Phot. des Museums.
- Taf. 20,1–2 Schalenfragmente. Berlin (West), Antikemuseum, Staatl. Museen Preußischer Kulturbesitz F 2282. – Phot. I. Geske.
- Taf. 20,3 u. 21,1 Schale. Athen, Nationalmuseum Akr. 439 (Ausschnitte der Außen- und Innenseite). – Phot. des Museums.
- Taf. 21,2 Schalenfragmente. Boston, Museum of Fine Arts 03.847, Francis Bartlett Fund. – By Courtesy of the Museum of Fine Arts.
- Taf. 22,1–2 u. 23,1 Schale. London, British Museum D 4. – By Courtesy of the Trustees of the Museum.
- Taf. 23,2 Schalenfragment. Berlin (Ost), Staatl. Museen, Vorderasiatisches Museum VA Bab. 4095. – Phot. des Museums.
- Taf. 23,3 Schalenfragment. London, British Museum 1907.12–1.798. – By Courtesy of the Trustees of the Museum.
- Taf. 23,4 Schalenfragment. Oxford, Ashmolean Museum G 544. – Phot. des Museums.
- Taf. 24 Schale. München, Staatl. Antikensammlungen und Glyptothek 2686 WAF. – Phot. H. Koppermann, Gauting.
- Taf. 25 Schale. München, Staatl. Antikensammlungen und Glyptothek 2685 WAF. – Phot. C.H. Moessner.

- Taf. 26,1–3 Schalenfragmente. Athen, Nationalmuseum 2187. – Phot. des Museums.
- Taf. 27,1 Schale. Paris, Louvre CA 482 (Ausschnitt). – Phot. M. Chuzeville.
- Taf. 27,2 Schale. Paris, Louvre CA 483 (Ausschnitt). – Phot. M. Chuzeville.
- Taf. 28 u. 29,1–2 Schale. München, Staatl. Antikensammlungen und Glyptothek 2687 WAF. – Phot. H. Juranek, aufgenommen während der Restaurierung, die bis zum Druck noch nicht abgeschlossen war.
- Taf. 30,1–2 Schale. London, British Museum D 3. – By Courtesy of the Trustees of the Museum.
- Taf. 31 Schale. Brüssel, Musées Royaux d'Art et d'Histoire A 891. – Phot. des Museums.
- Taf. 32,1 Schale. London, British Museum D 6. – By Courtesy of the Trustees of the Museum.
- Taf. 32,2 Schale. London, British Museum D 7. – By Courtesy of the Trustees of the Museum.
- Taf. 33,1–2 Tasse. Palermo, Museo Nazionale 2139. – Phot. G. Cappellani.
- Taf. 34,1–3 Tasse. Palermo, Museo Nazionale 2132. – Phot. G. Cappellani.
- Taf. 35 Bauchlekythos. Kansas City, William Rockhill Nelson Gallery of Art, Atkins Museum of Fine Arts 31.80, Nelson Fund. – Phot. des Museums.
- Taf. 36,1 Bauchlekythos. London, British Museum D 18. – By Courtesy of the Trustees of the Museum.
- Taf. 36,2 Bauchlekythos. Brüssel, Musées Royaux d'Art et d'Histoire A 1021. – Phot. des Museums.
- Taf. 37,1 Bauchlekythos. Kopenhagen, Nationalmuseet 3882. – Phot. des Museums.
- Taf. 37,2 Bauchlekythos. Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles 476. – Phot. des Museums.
- Taf. 38 Fragmente einer Bauchlekythos. Leningrad, Staatl. Ermitage TG 19. – Phot. des Museums.
- Taf. 39 Bauchlekythos. New York, Metropolitan Museum of Art 31.11.13, Rogers Fund, 1931. – Phot. des Museums.
- Taf. 40,1 Alabastron. Boston, Museum of Fine Arts 00.358, Catherine Page Perkins Fund. – By Courtesy of the Museum of Fine Arts.
- Taf. 40,2–3 Alabastron. New York, Metropolitan Museum of Art. 21.131, Gift of G. Richter, 1921. – Phot. des Museums.
- Taf. 40,4–6 Alabastron. Berlin (West), Antikenmuseum, Staatl. Museen Preußischer Kulturbesitz 31390. – Phot. J. Tietz-Glagow.
- Taf. 41,1–3 Alabastron. Athen, Kerameikos HS 107. – Phot. DAI Athen Neg.-Nr. Ker 6236.
- Taf. 41,4 Alabastron. Paris, Louvre MNC 673. – Phot. M. Chuzeville.
- Taf. 41,5–6 Alabastron. Brüssel, Musées Royaux d'Art et d'Histoire R 397. – Phot. des Museums.
- Taf. 42,1–2 Alabastron. Leningrad, Staatl. Ermitage 2975. – Phot. des Museums.
- Taf. 42,3 Alabastron. Würzburg, Martin-von-Wagner-Museum L 558. – Phot. des Museums.
- Taf. 42,4–5 Alabastron. Kopenhagen, Nationalmuseet 3830. – Phot. des Museums.

- Taf. 42,6 Alabastron. London, British Museum 1929.7–16.1. – By Courtesy of the Trustees of the Museum.
- Taf. 43,1–2 Alabastron. Paris, Louvre MNC 627. – Phot. M. Chuzeville.
u. 43,4–5
- Taf. 43,3 Alabastron. Tarent, Museo Nazionale 4536. – Phot. Soprintendenza Archeologica della Puglia.
- Taf. 43,6 Alabastron. Gießen, Universitätsammlung. – Phot. des Museums.
- Taf. 44,1–2 Alabastron. Berlin (West), Antikenmuseum, Staatl. Museen Preußischer Kulturbesitz F 2257. – Phot. I. Geske.
- Taf. 44,3–4 Aryballos. Tarent, Museo Nazionale 4553. – Phot. Soprintendenza Archeologica della Puglia.
- Taf. 45 u. 46,2–3 Pyxis. Baltimore, Walters Art Gallery 48.2019. – Phot. des Museums.
- Taf. 46,1 Pyxis. New York, Metropolitan Museum of Art. 40.11.2, Lee Fund, 1940. – Phot. des Museums.
- Taf. 47,1–2 Pyxis, Louvre MNB 1286. – Phot. M. Chuzeville.
- Taf. 48,1–3 Pyxis. Athen, Nationalmuseum 2188. – Phot. des Museums.
- Taf. 49,1–2 Pyxisfragment. Athen, Kerameikos 5014. – Phot. DAI Athen, Neg.-Nr. Ker 10718/19.
- Taf. 50,1–3 Pyxis. London, British Museum D 11. – By Courtesy of the Trustees of the Museum.
- Taf. 51,1–3 Pyxis. Berlin (West), Antikenmuseum, Staatl. Museen Preußischer Kulturbesitz 3396. – Phot. J. Tietz-Glagow.
- Taf. 52,1–2 „Jo-Jo“. Athen, Nationalmuseum 2350. – Phot. des Museums.
- Taf. 53,1 „Jo-Jo“. New York, Metropolitan Museum of Art 28.167, Fletcher Fund, 1928 (Seite A). – Phot. des Museums.
- Taf. 53,2 „Jo-Jo“-Fragment. Athen, Kerameikos 1962. – Phot. DAI Athen, Neg.-Nr. Ker 1609.
- Taf. 53,3 „Jo-Jo“-Fragment. Athen, Kerameikos 1961. – Phot. DAI Athen, Neg.-Nr. Ker 5496.
- Taf. 54,1 u. 54,3 Geschlossene Schale. Delphi, Museum. – Phot. Ecole Française d'Archéologie Athènes, Neg.-Nr. 41979/80.
- Taf. 54,2 Geschlossene Schale (Fragment). – Athen, Nationalmuseum Akr. 589. – Phot. des Museums.

Tafeln I–IV
Tafeln 1–54



München 2685 WAF









2 Louvre F 116



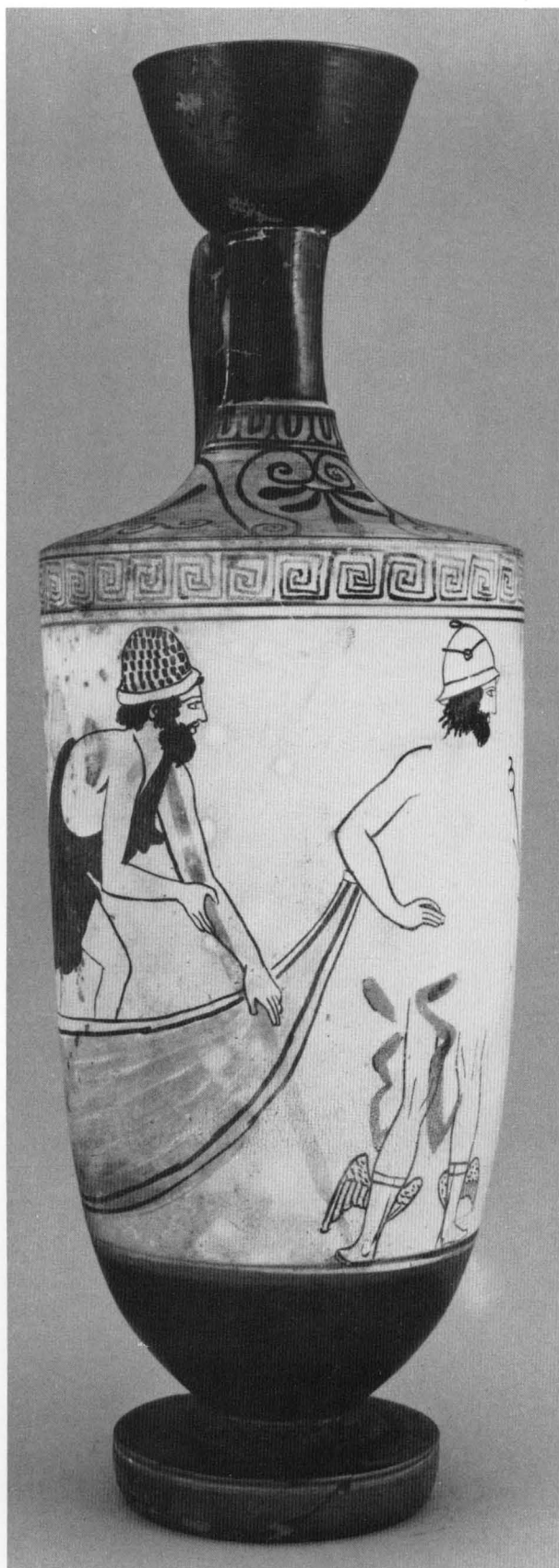
1 Louvre F 117



1 New York 06.1070



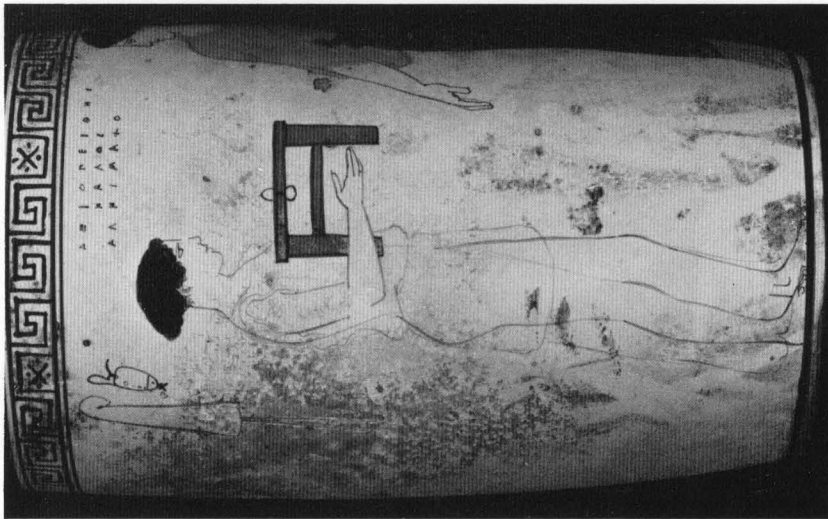
2 Brüssel A 1020



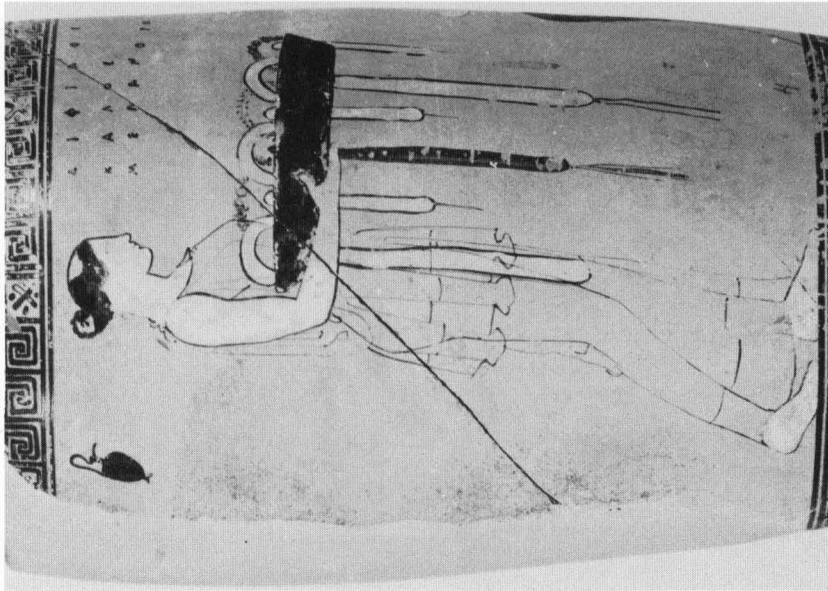
1 Berlin F 2257



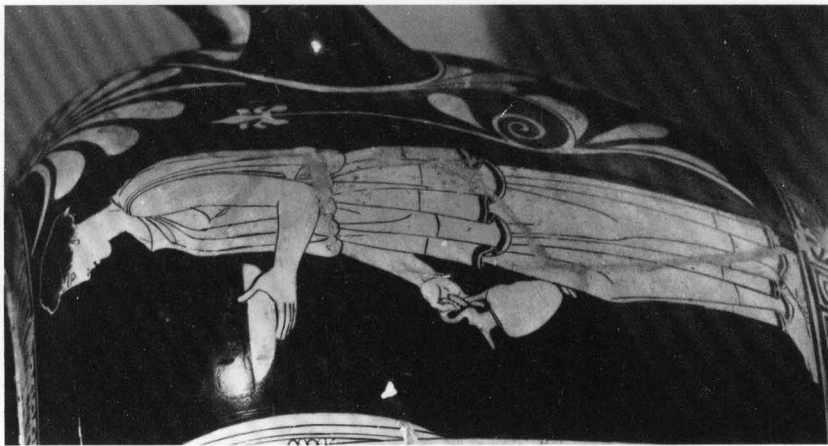
2 Athen 1956



1 Boston 13.201



2 Athen 12786



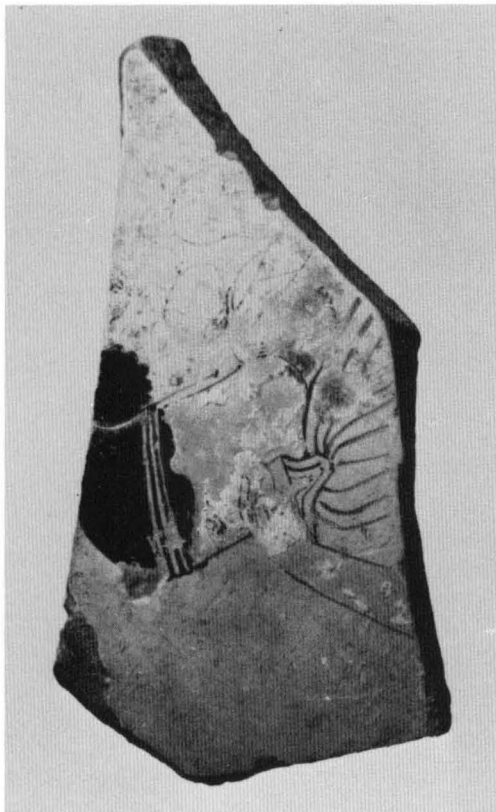
3 London E 448



Vatikan 16586



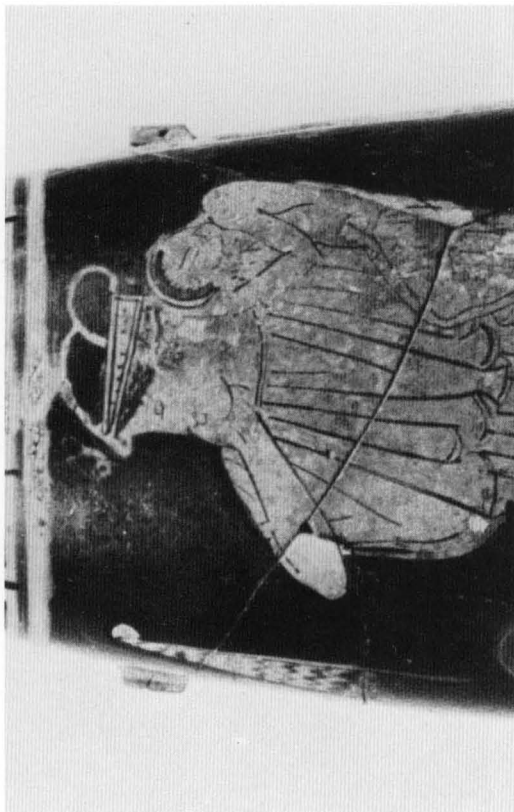
1 Reggio di Calabria 12939 A



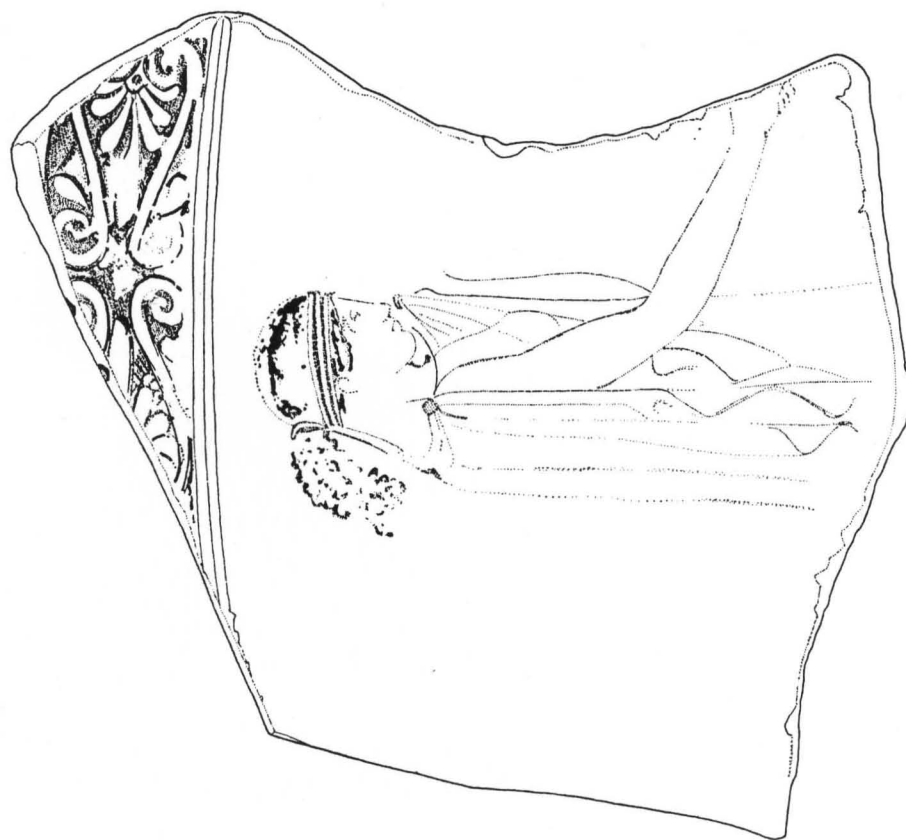
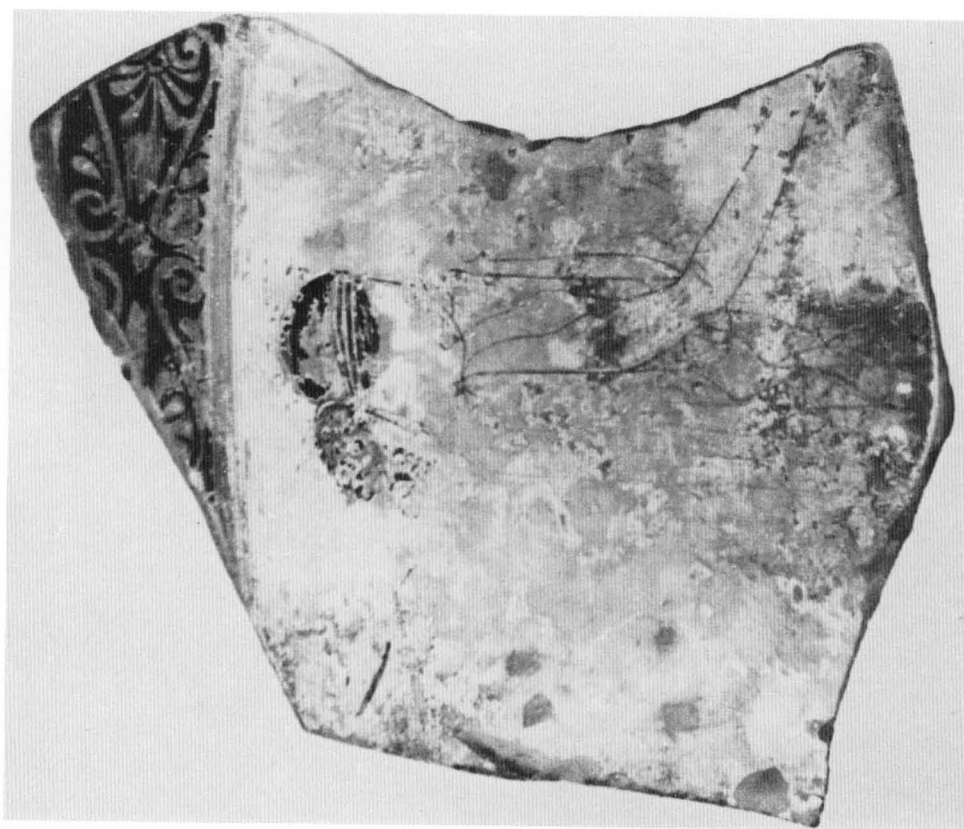
2 12939 B



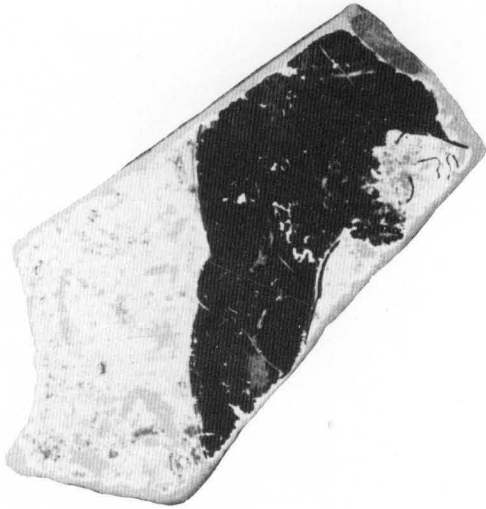
3 Boston 01.8097



4 Providence 25.088



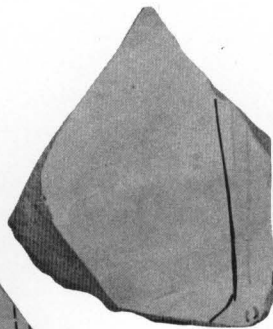
1-2 Lausanne 3700



1 Slg. Cahn 421 B



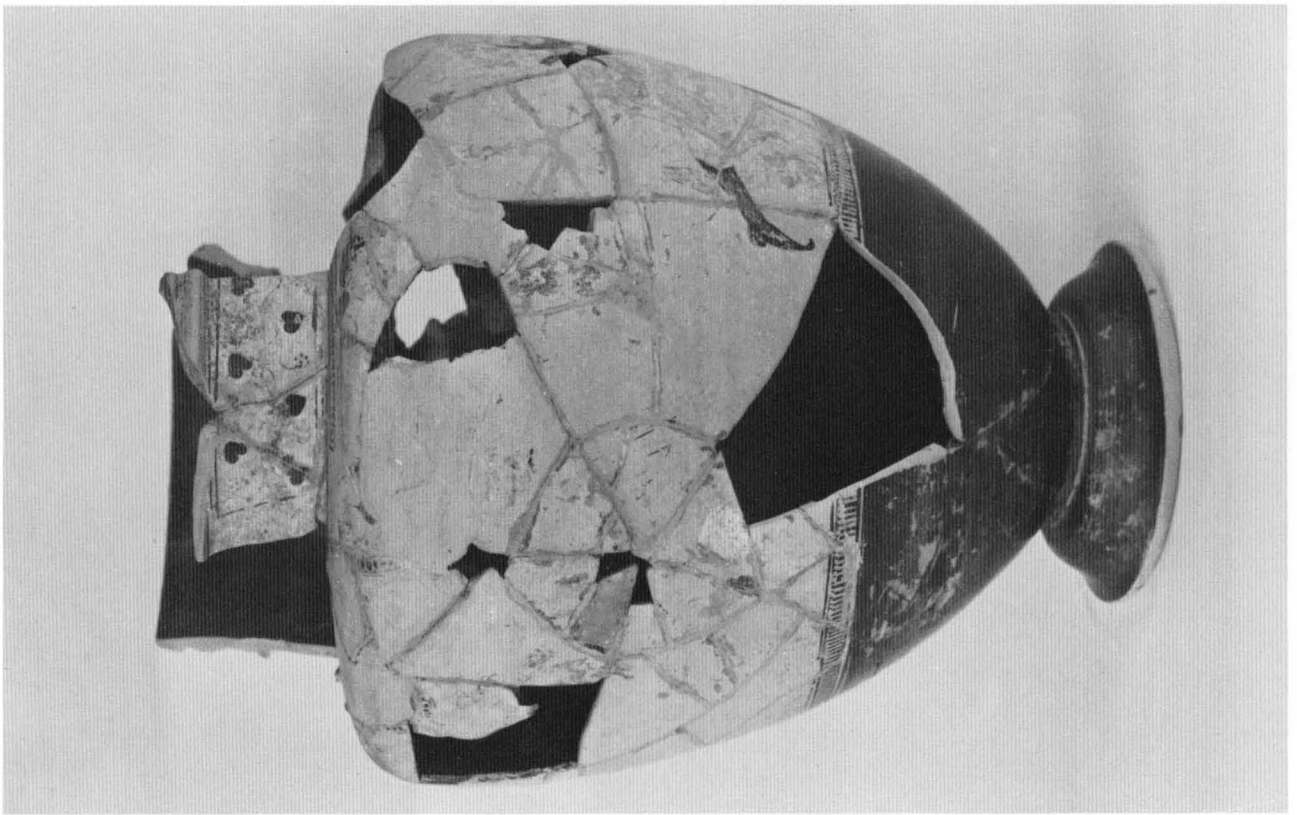
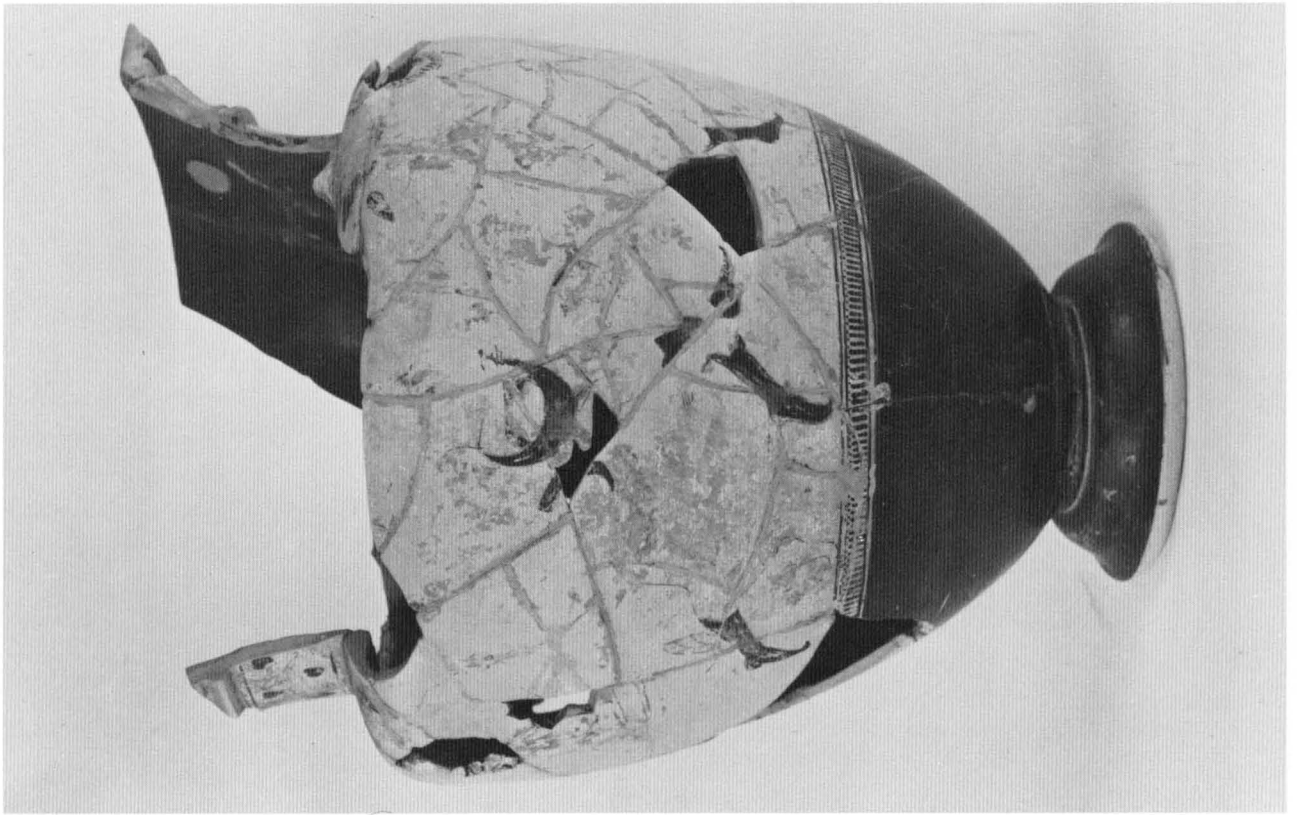
2 421 A

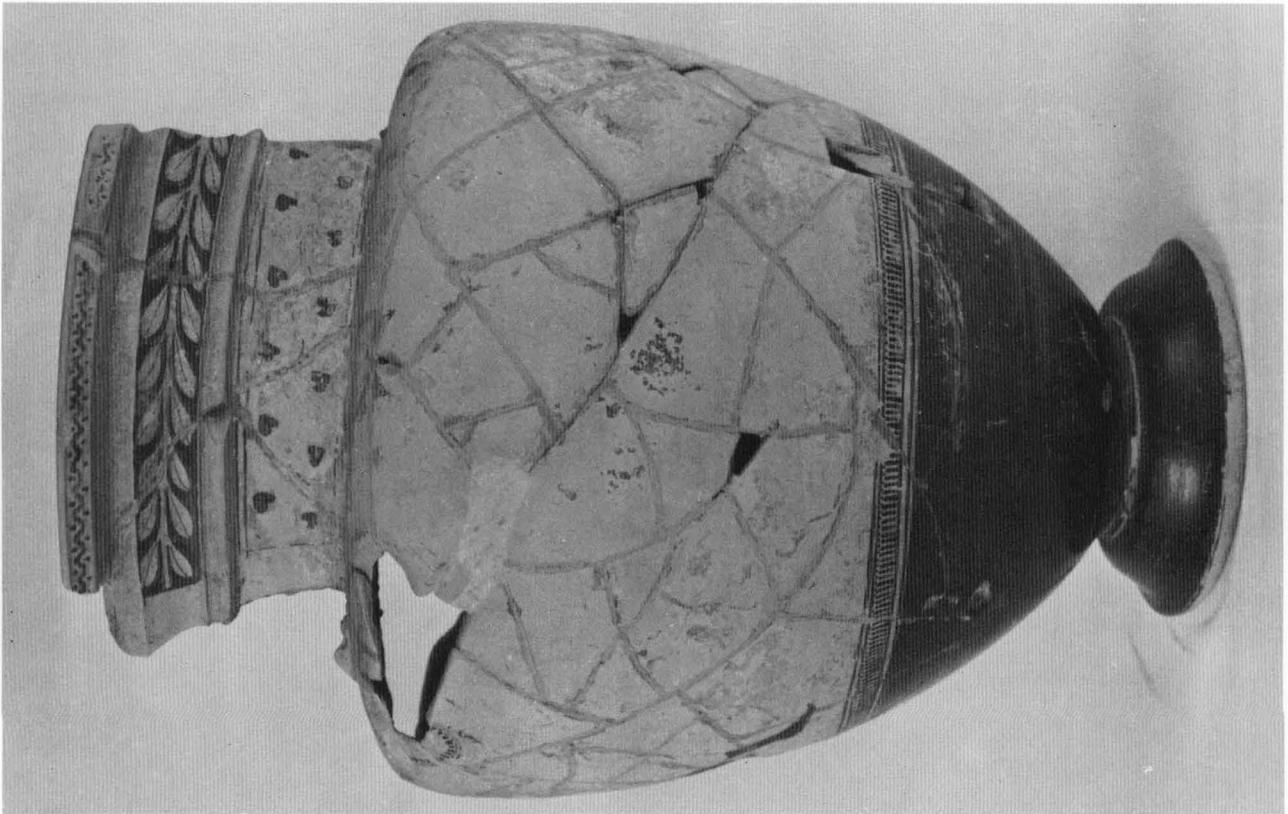


3-5 Tarent 22868/69/o.N.

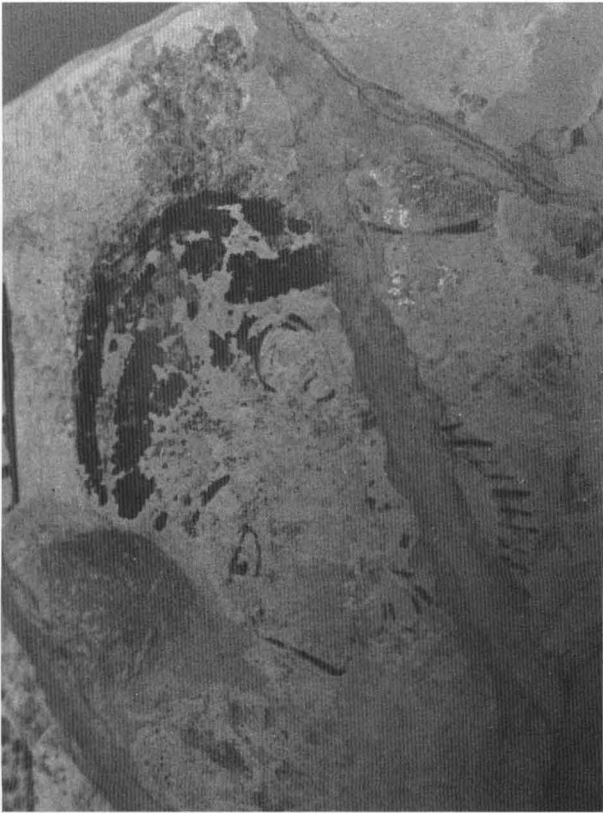


1-2 Agrigent, Mus. Civ.

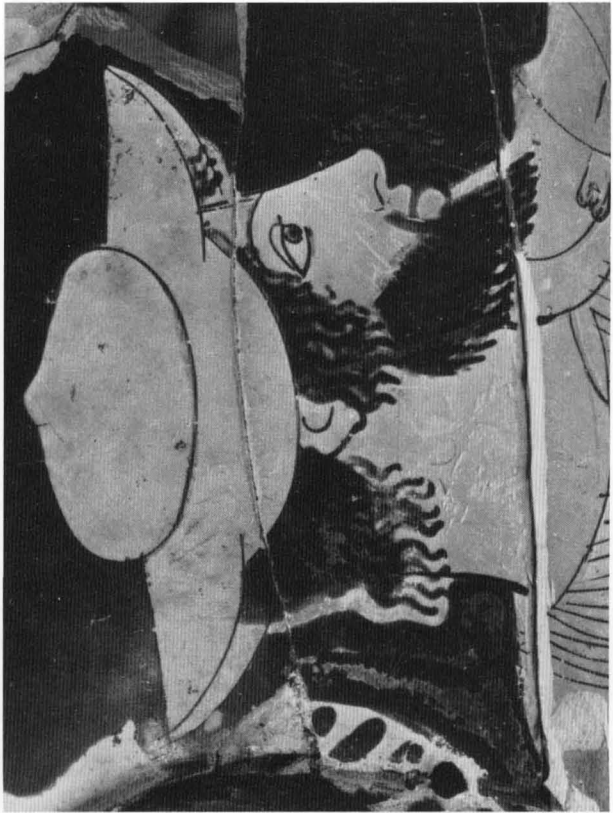




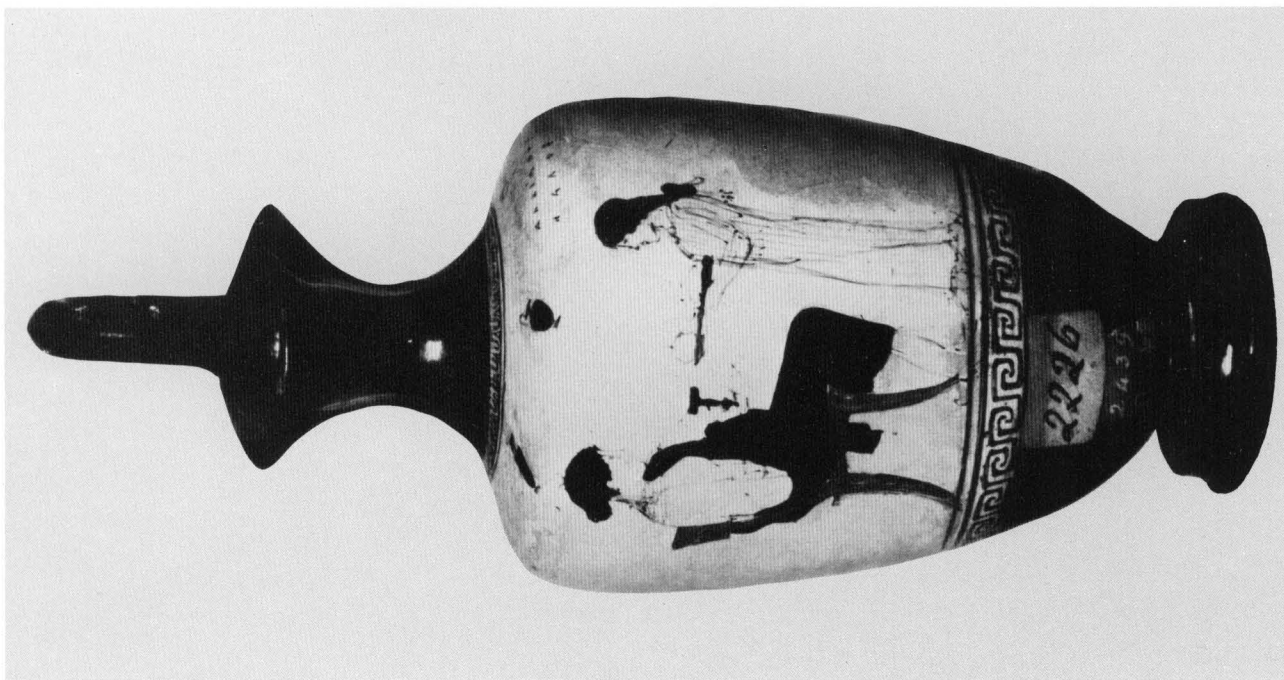
1 Bologna 284



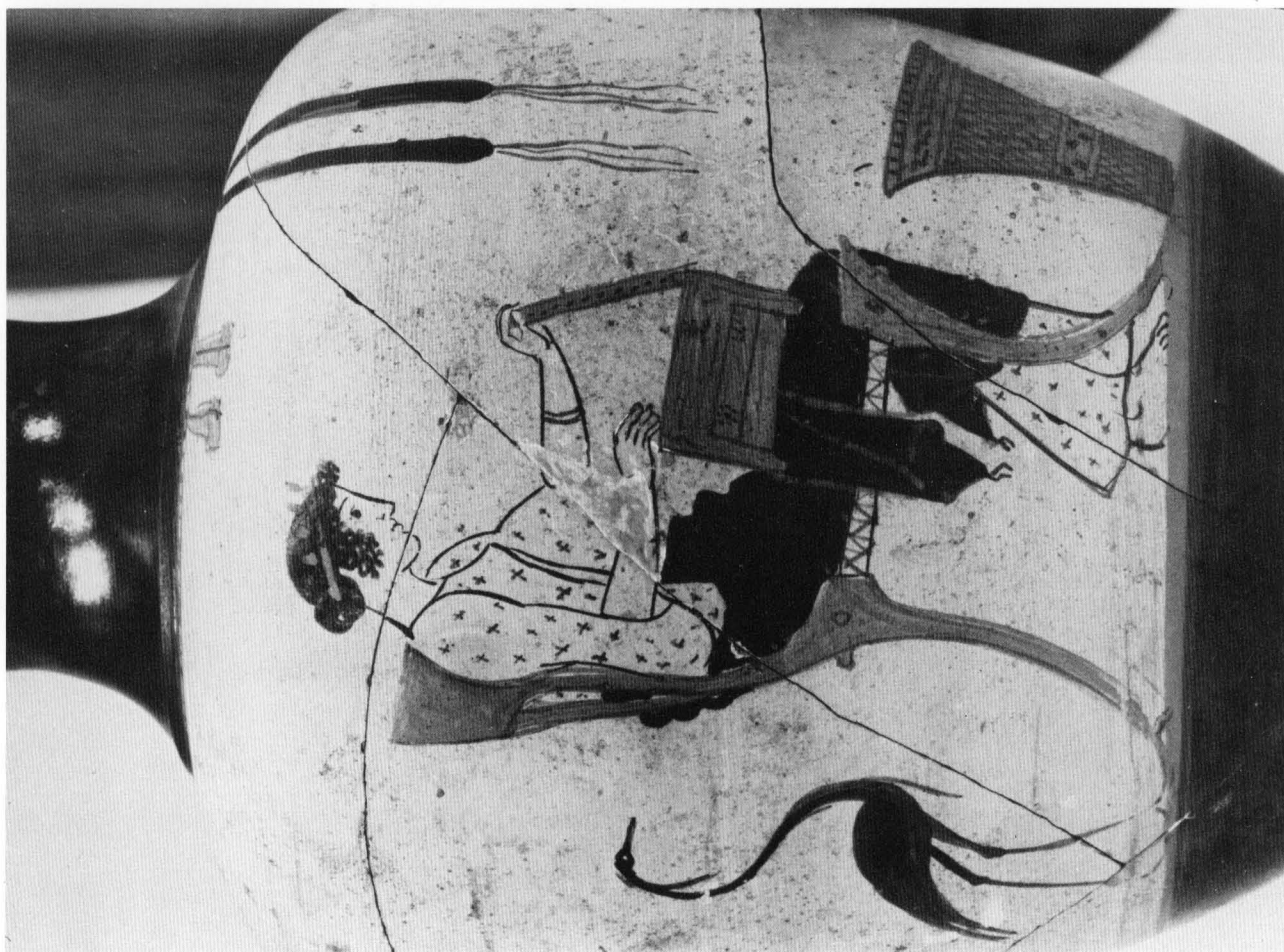
2 Bologna 284



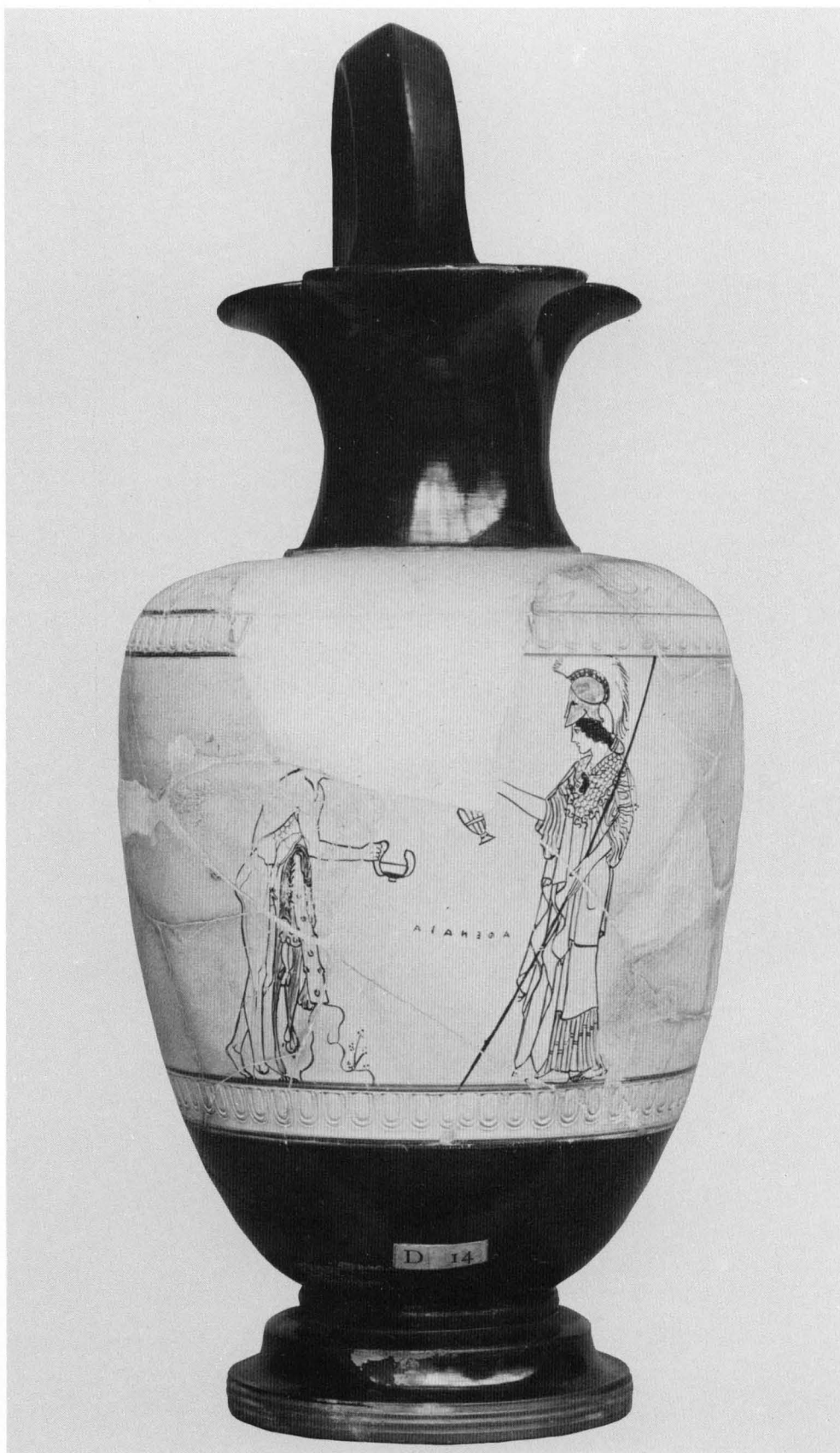
3 Ferrara T 749



2 Neapel 81266



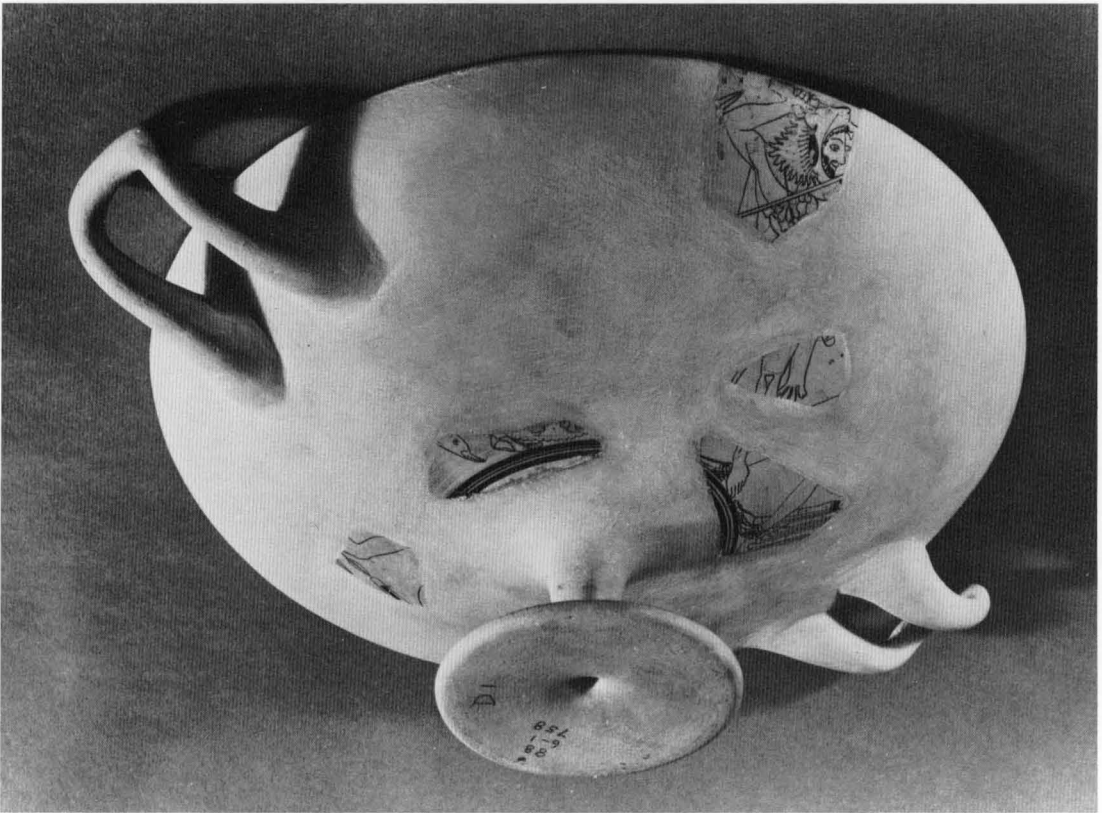
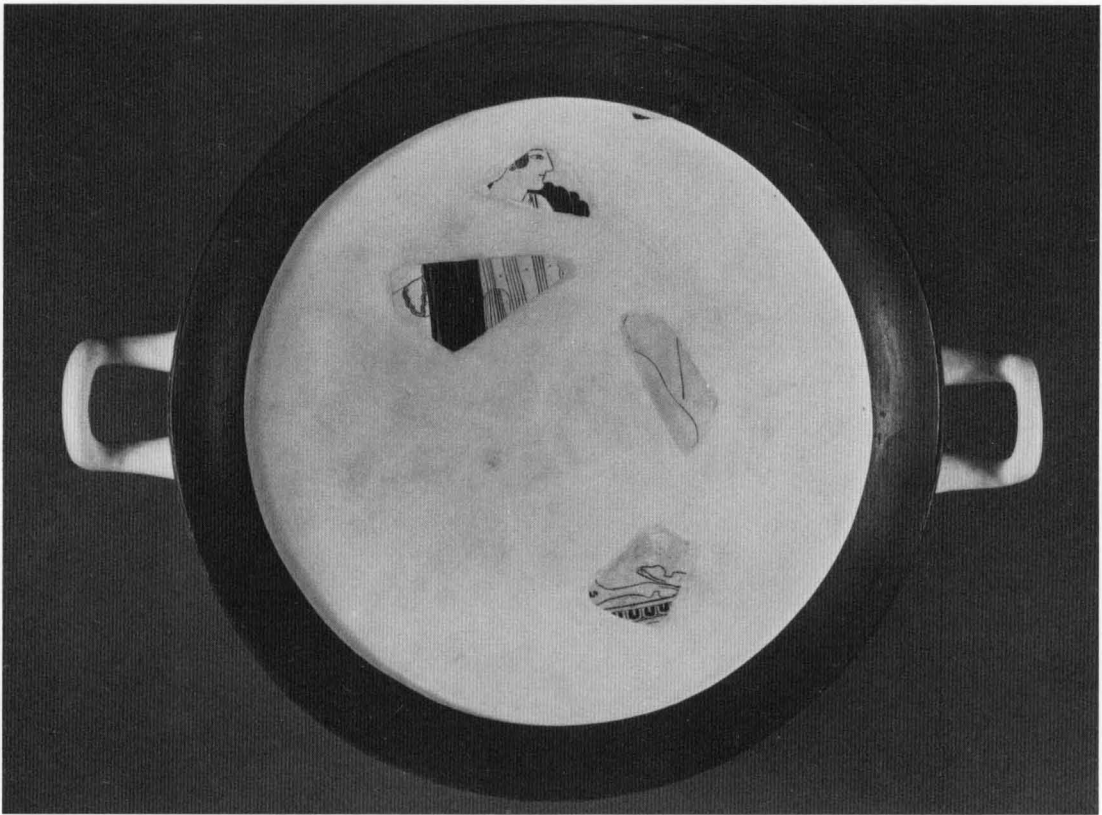
1 Athen 2186



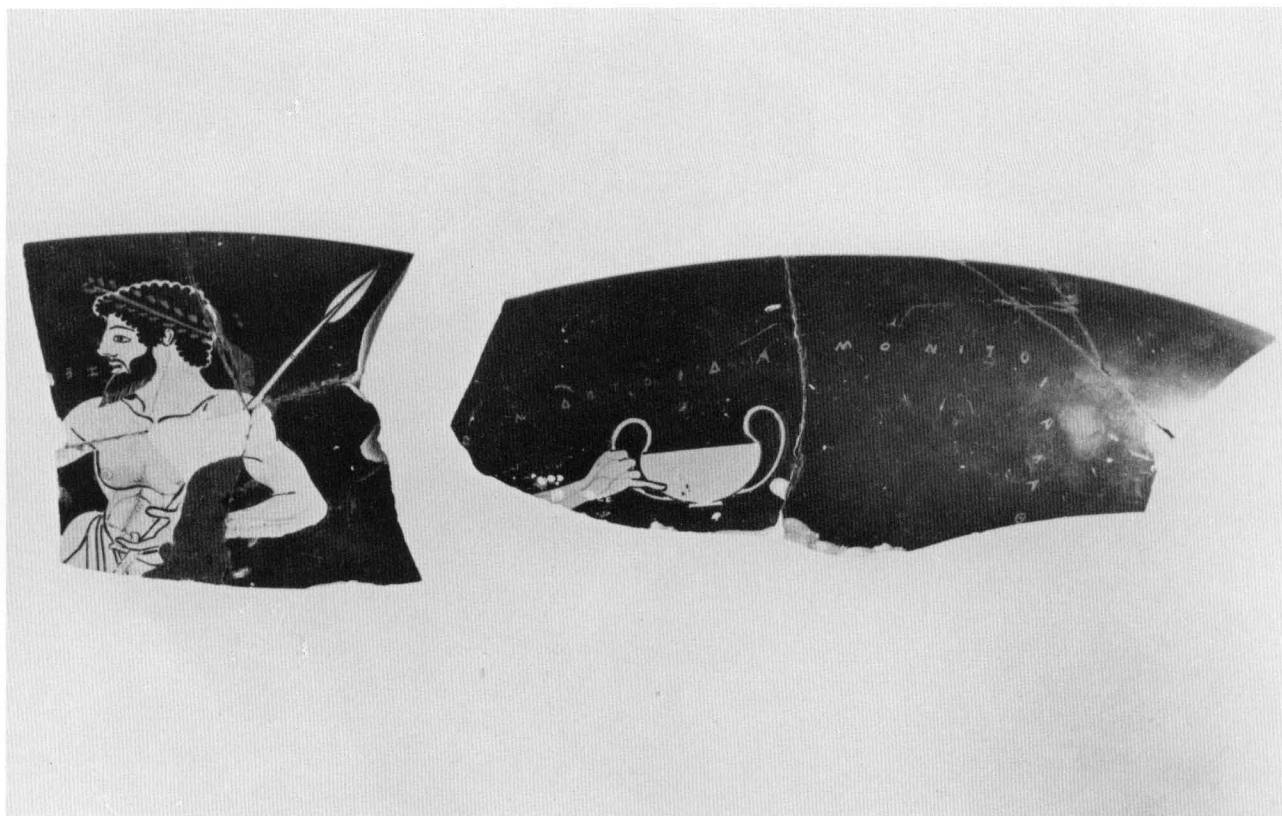
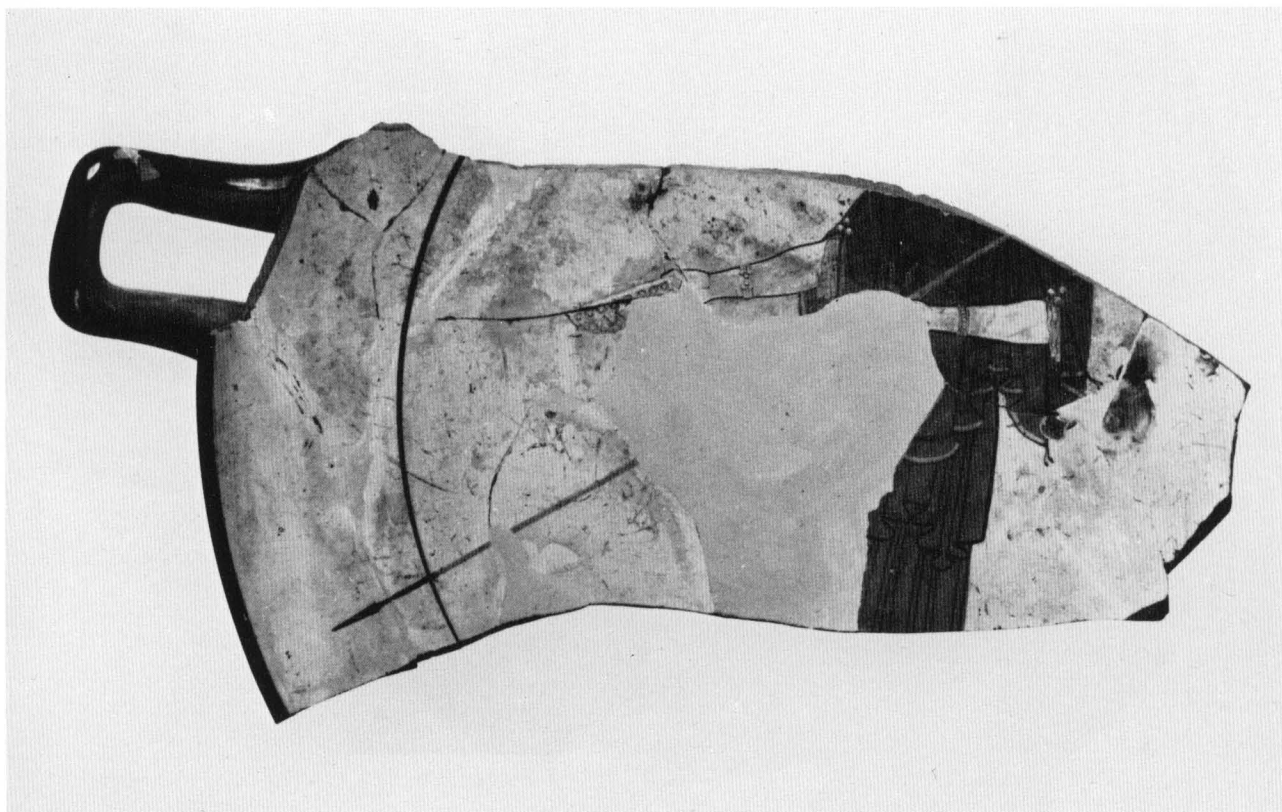
London D 14



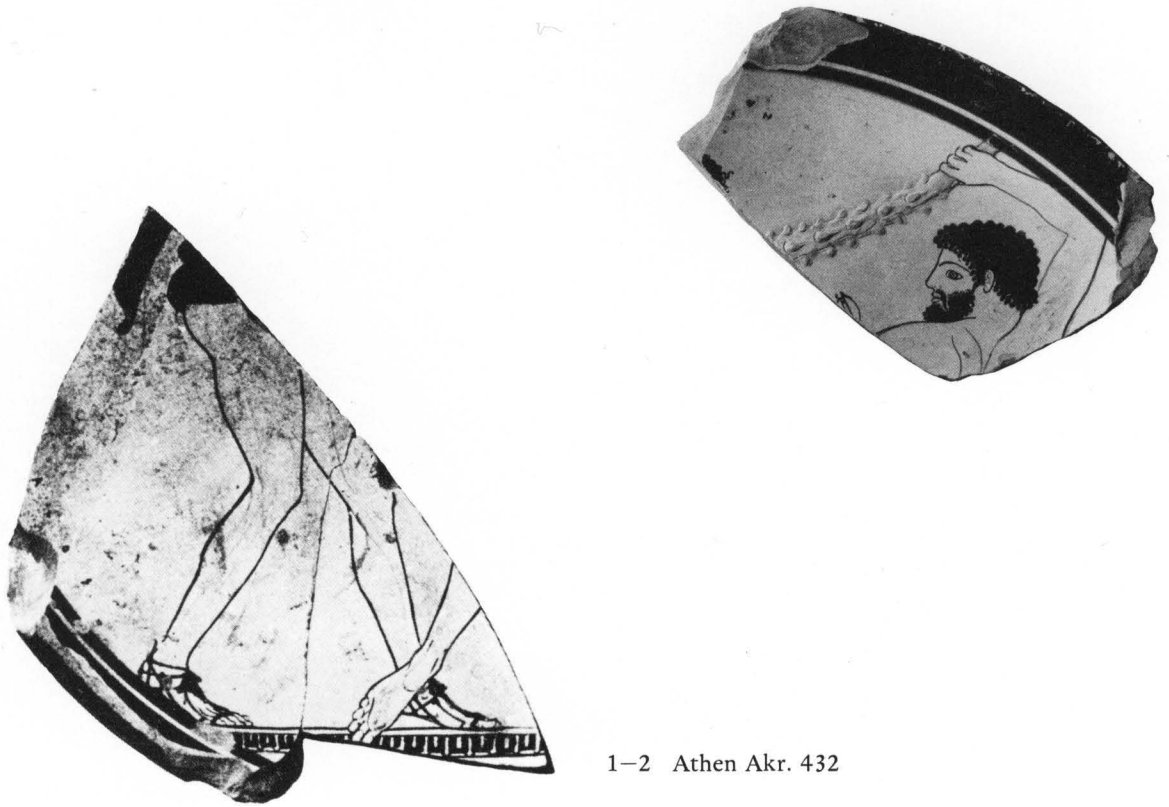




1-2 London D 1



1-2 Athen Akr. 434



1-2 Athen Akr. 432



3-5 Cab. Méd. 608



1



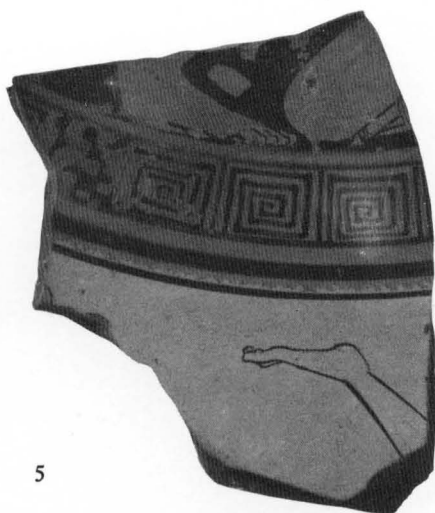
2



3



4



5



6 Cambridge UP 129

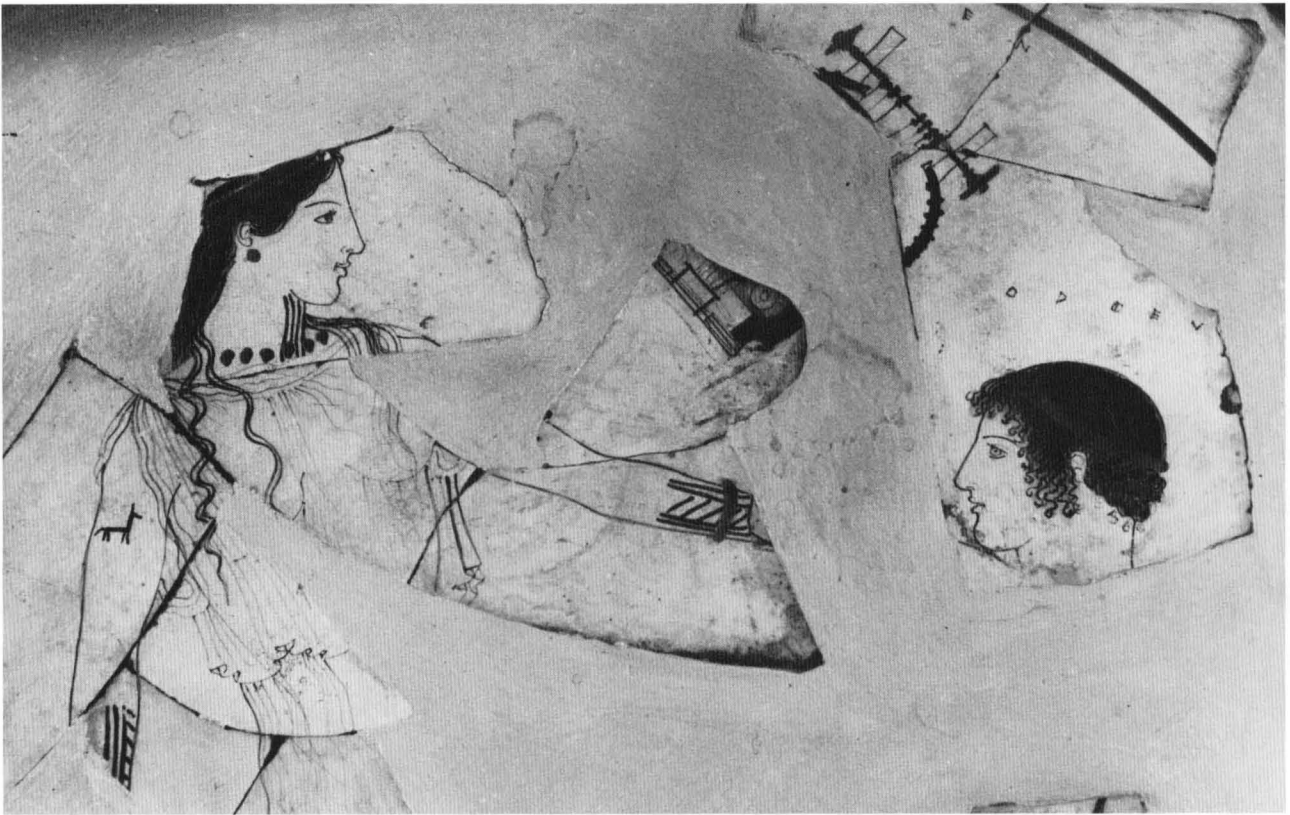
1-5 Cab. Méd. 603



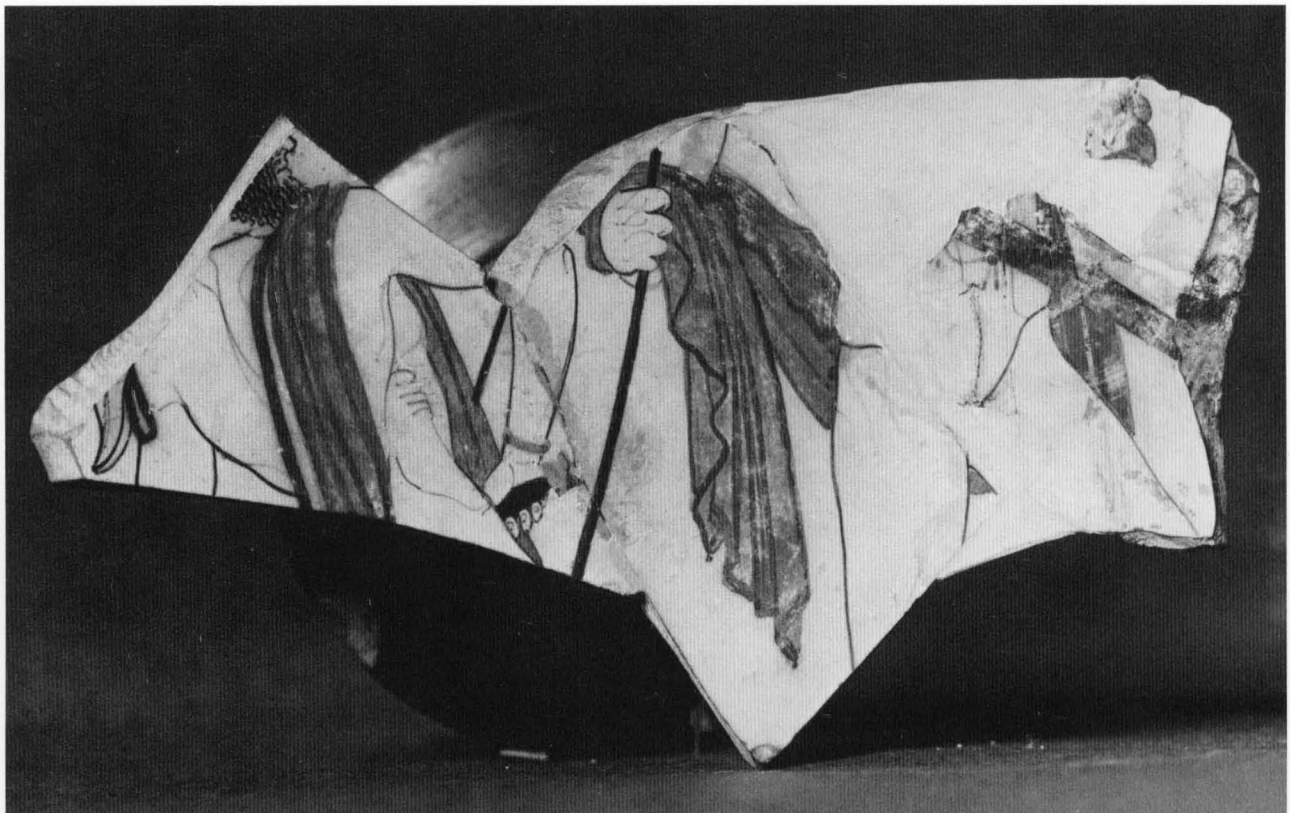
1-2 Berlin F 2282



3 Athen Ak. 439



1 Athen Akropolis 439



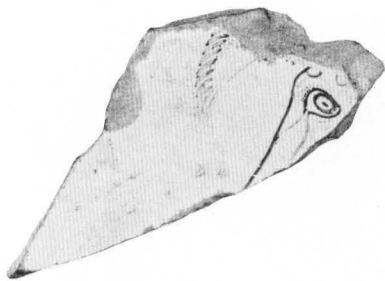
2 Boston 03.847



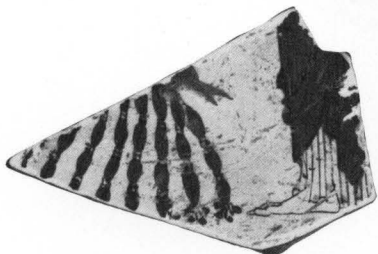
1-2 London D 4



1 London D 4



2 Berlin VA Bab. 4095



3 London 1907.12-1.798

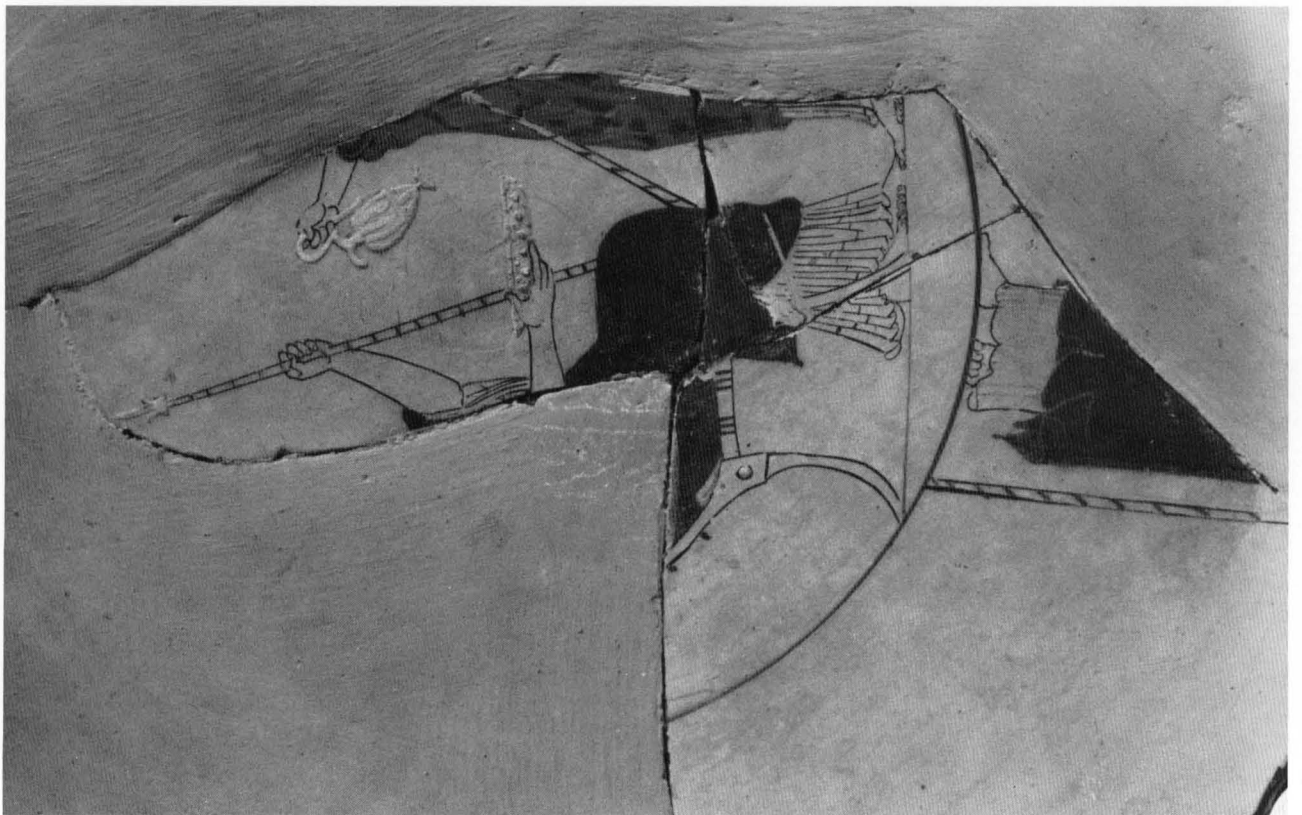
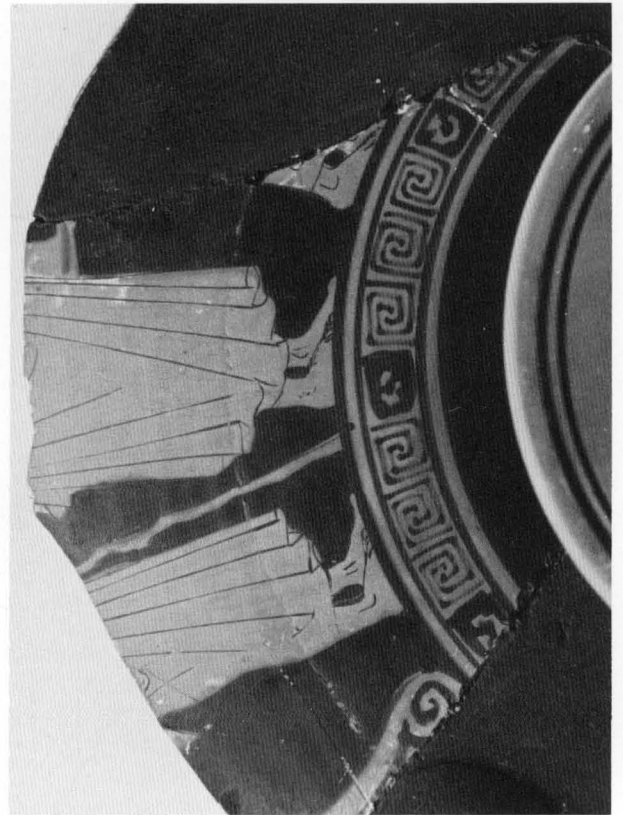
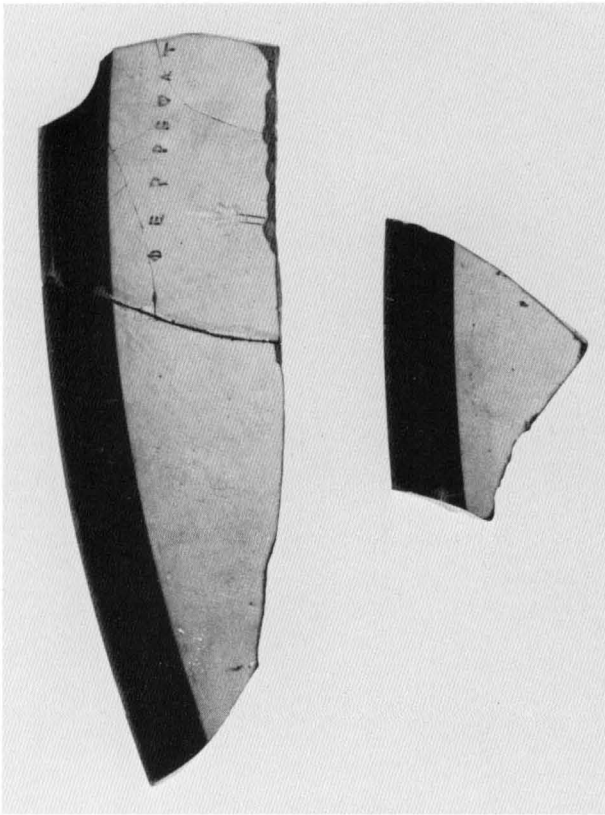


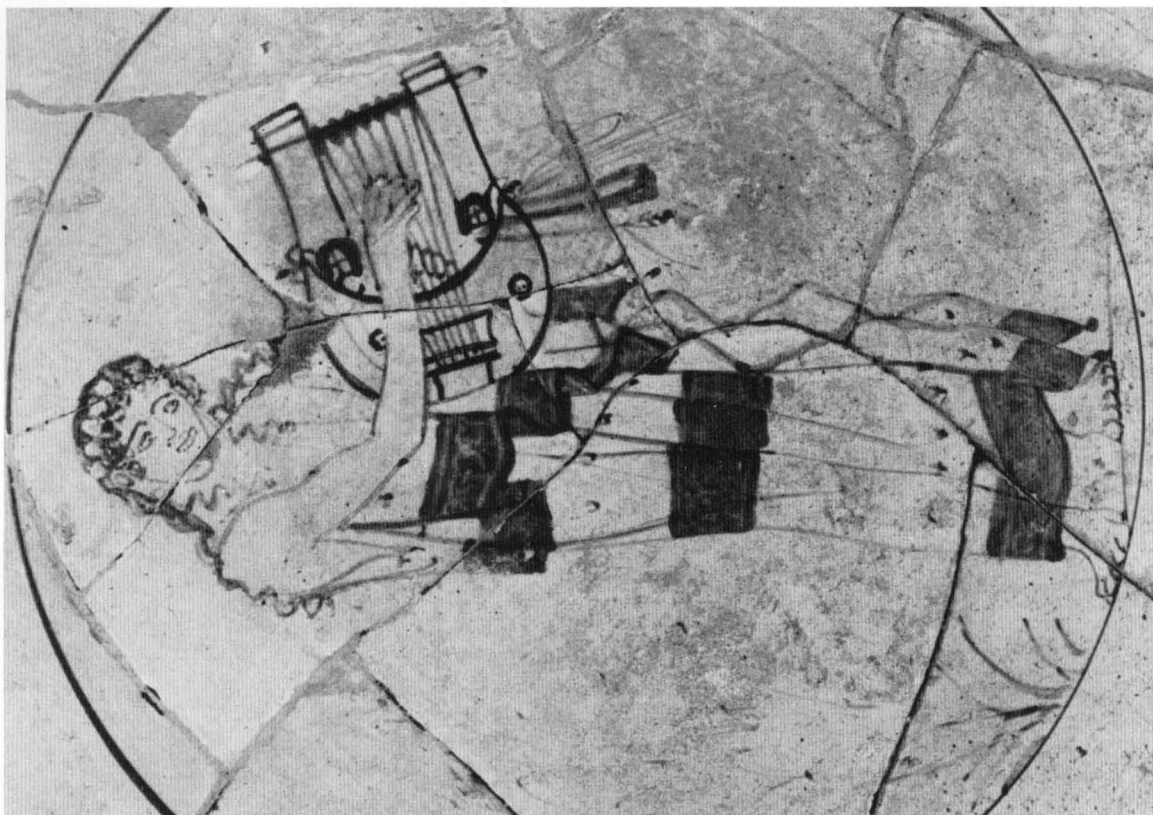
4 Oxford G 544





München 2685 WAF





2 Louvre CA 483



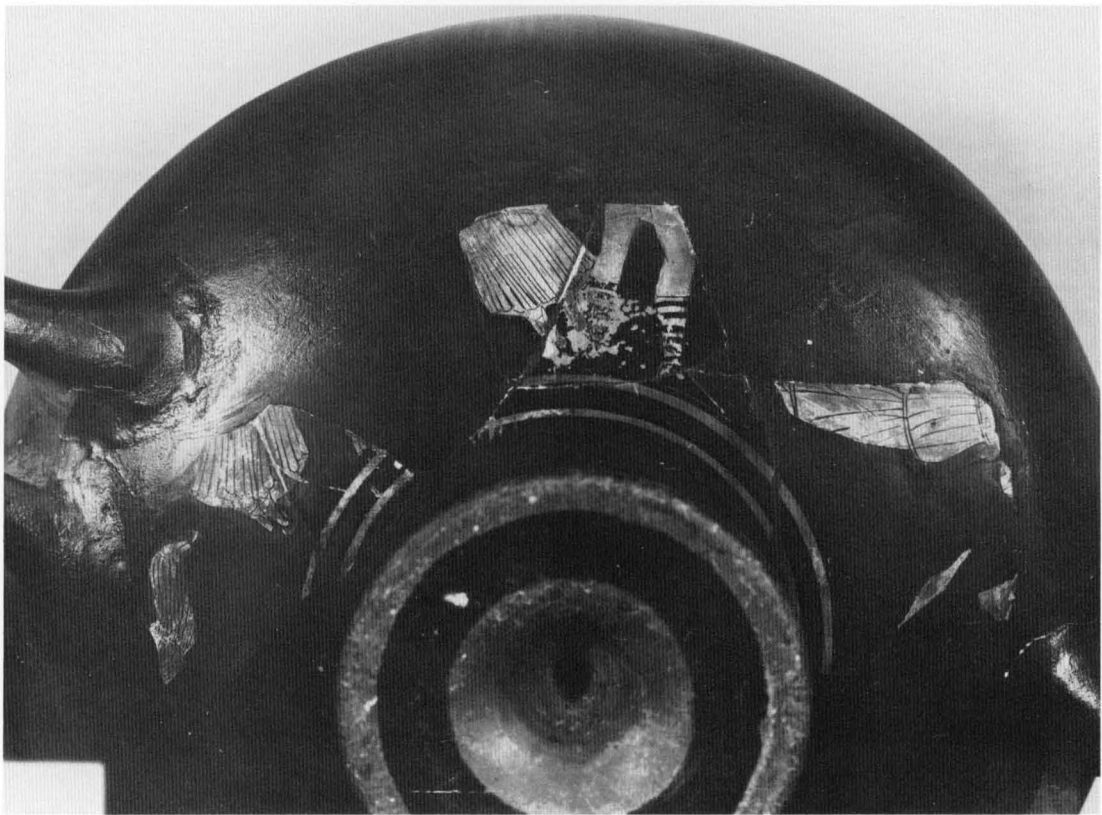
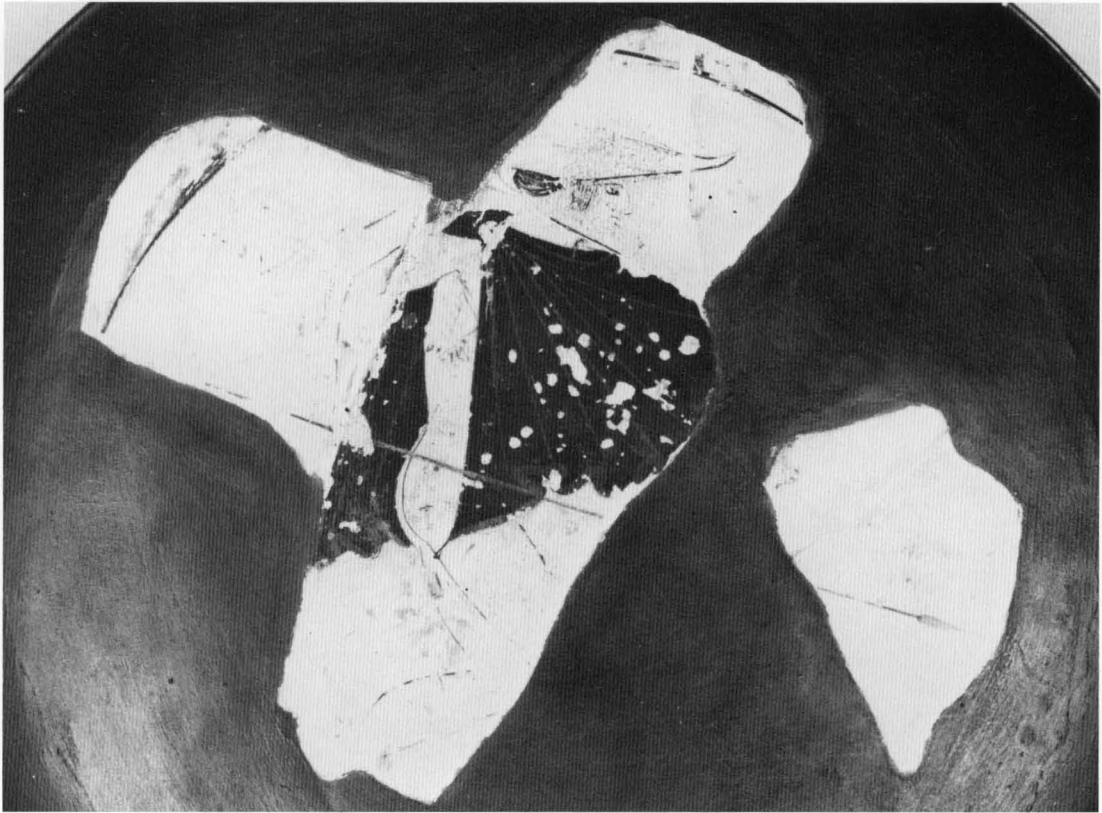
1 Louvre CA 482



München 2687 WAF



1-2 München 2687 WAF



1-2 London D 3



Brüssel A 891



1 London D 6



2 London D 7

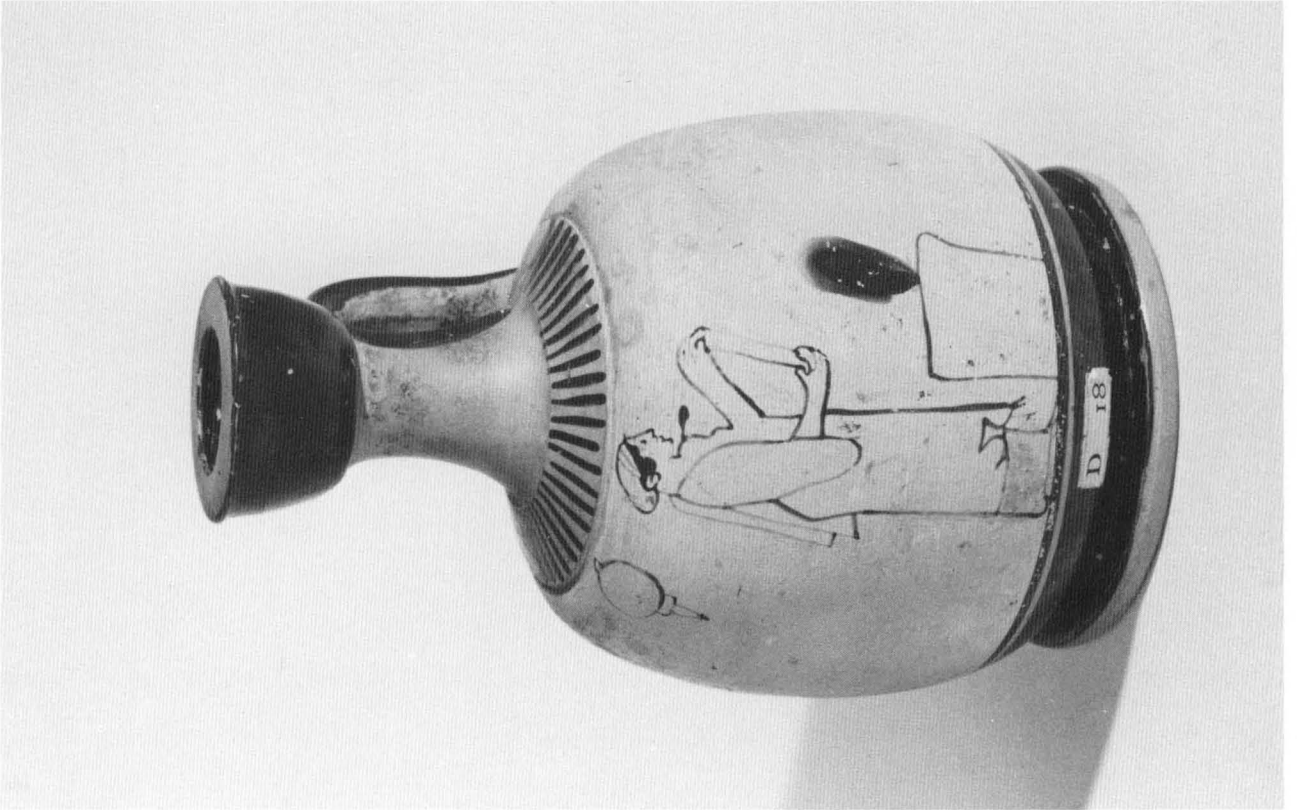


1-2 Palermo 2139

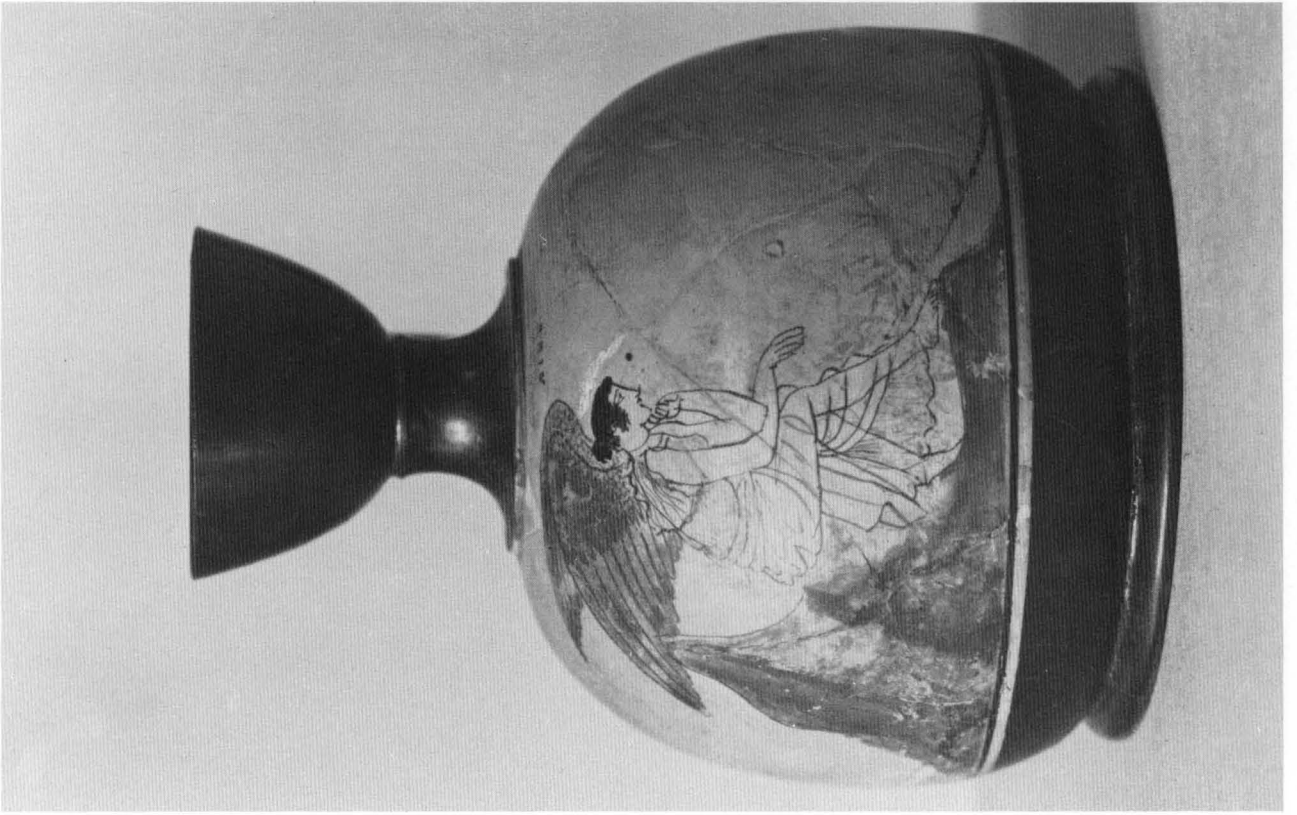




Kansas City 31.80



1 London D 18



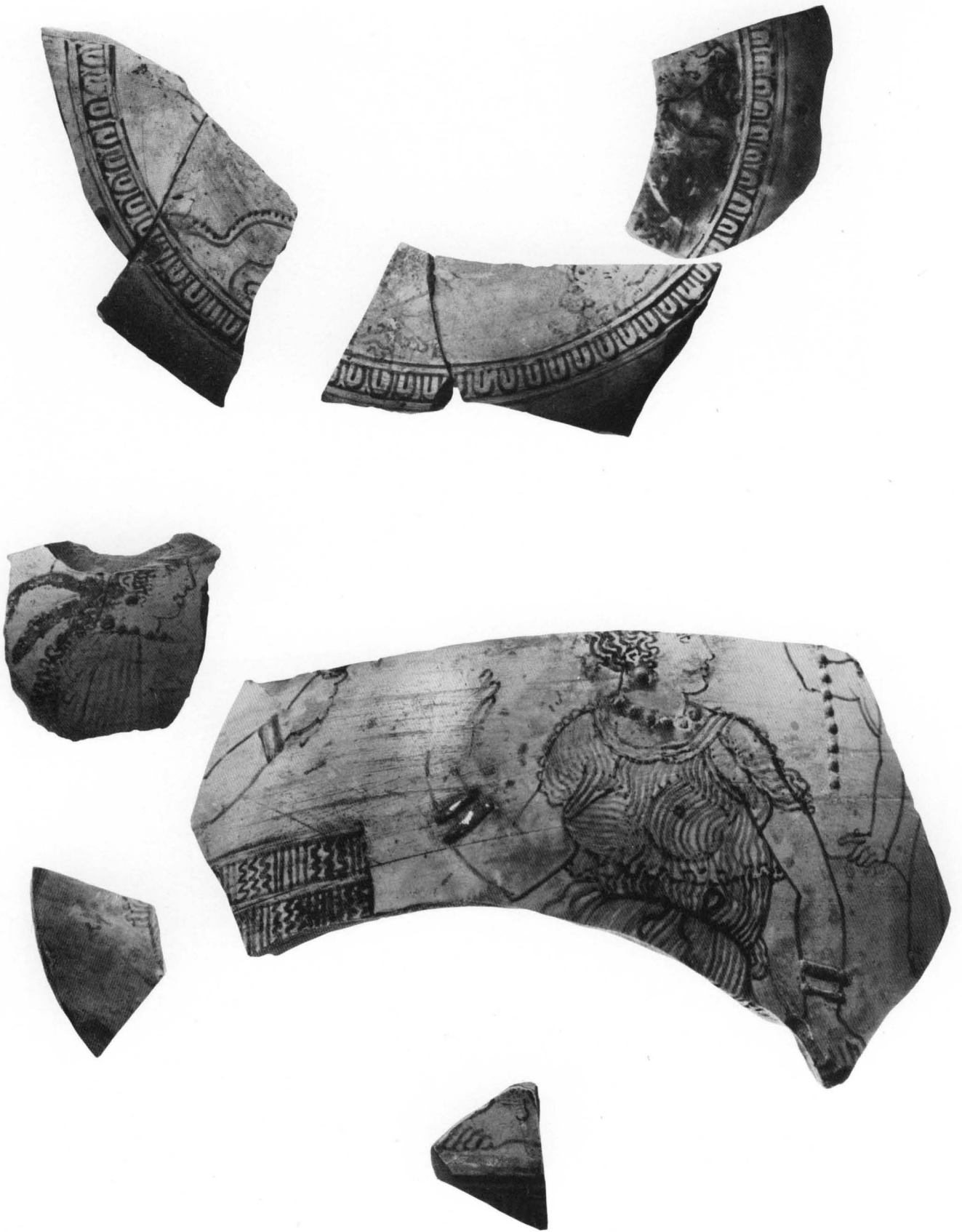
2 Brüssel A 1021



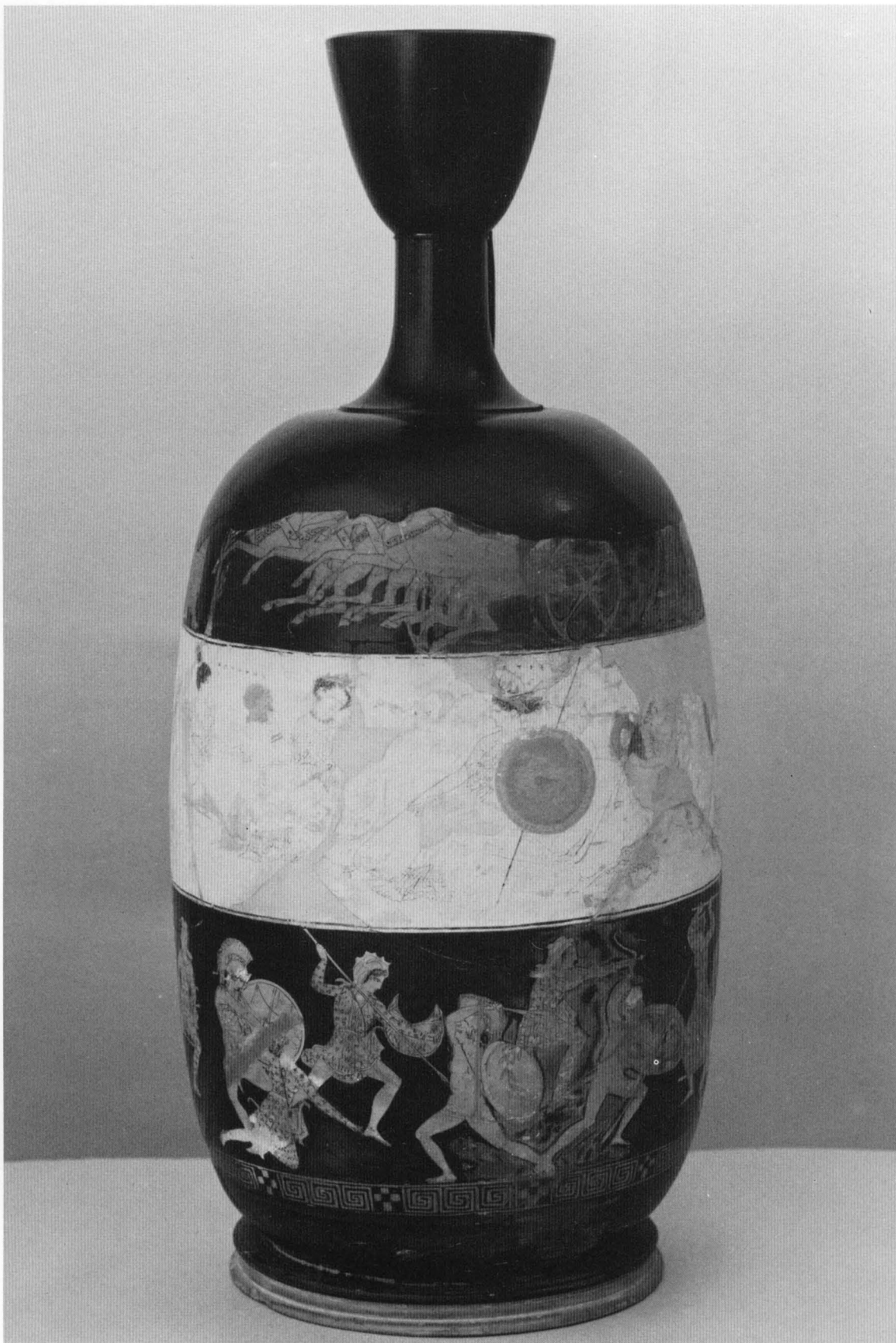
2 Cab. Méd. 476



1 Kopenhagen 3882



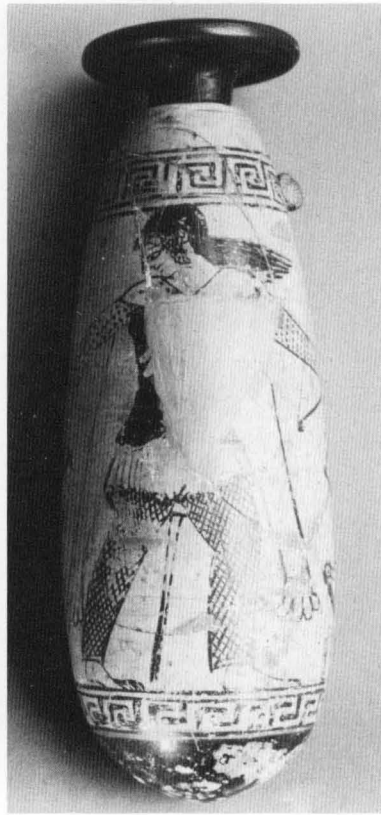
Leningrad TG 19



New York 31.11.13



1 Boston 00.358

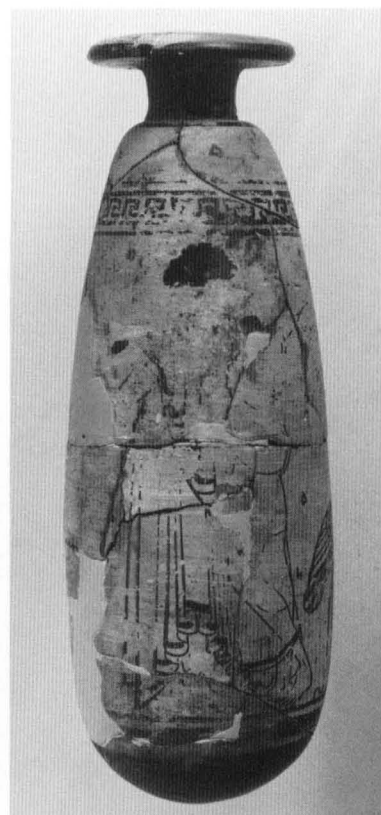


2-3 New York 21.131



4-6 Berlin 31390





1-3 Kerameikos HS 107



4 Louvre MNC 673

5-6 Brüssel R 397



1-2 Leningrad 2975

3 Würzburg L 558



4-5 Kopenhagen 3830

6 London 1929.7-16.1



1-2 Louvre MNC 627



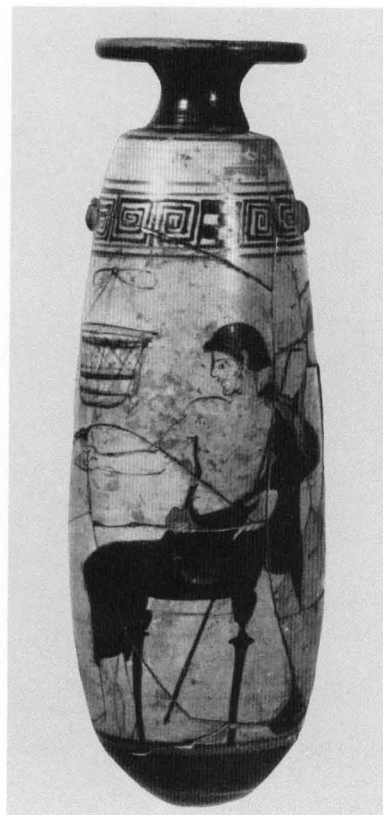
3 Tarent 4536



4-5 Louvre MNC 627



6 Gießen, Univ.



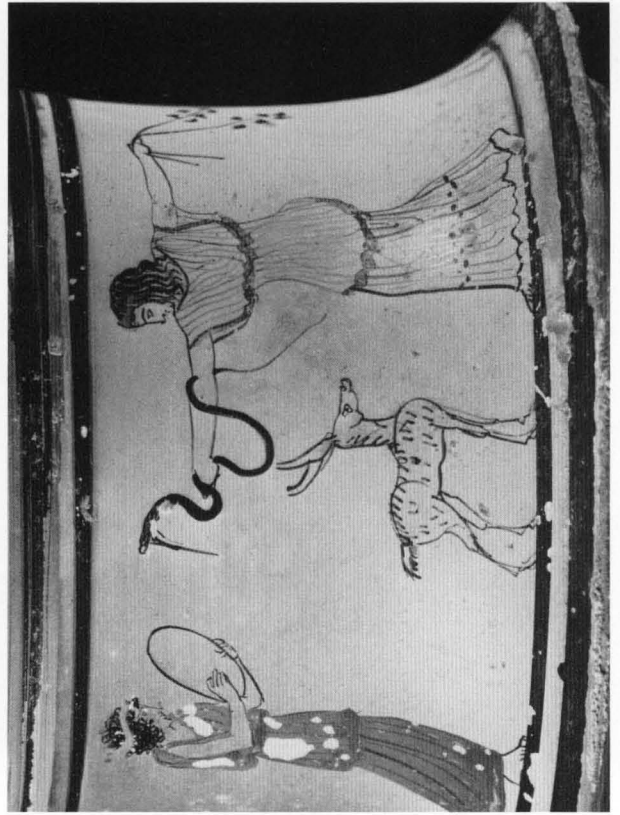
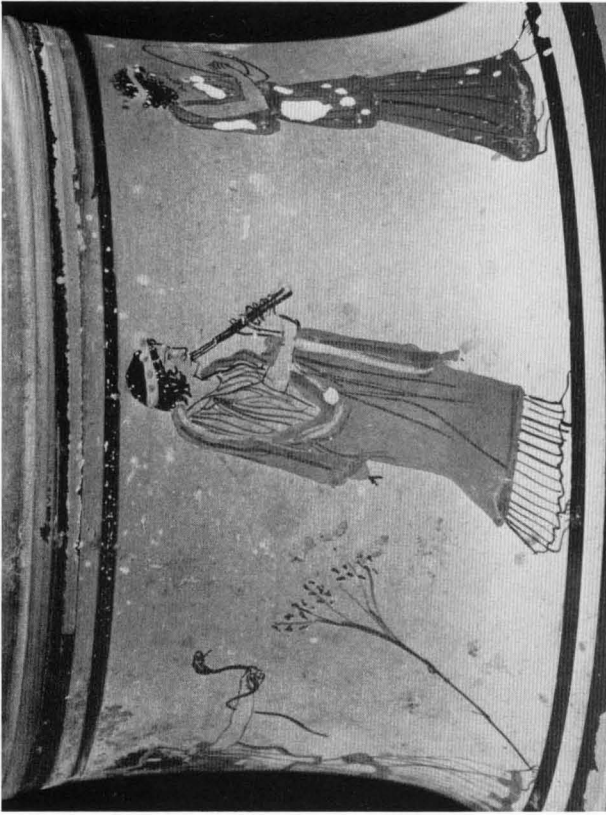
1-2 Berlin F 2257



3-4 Tarent 4553



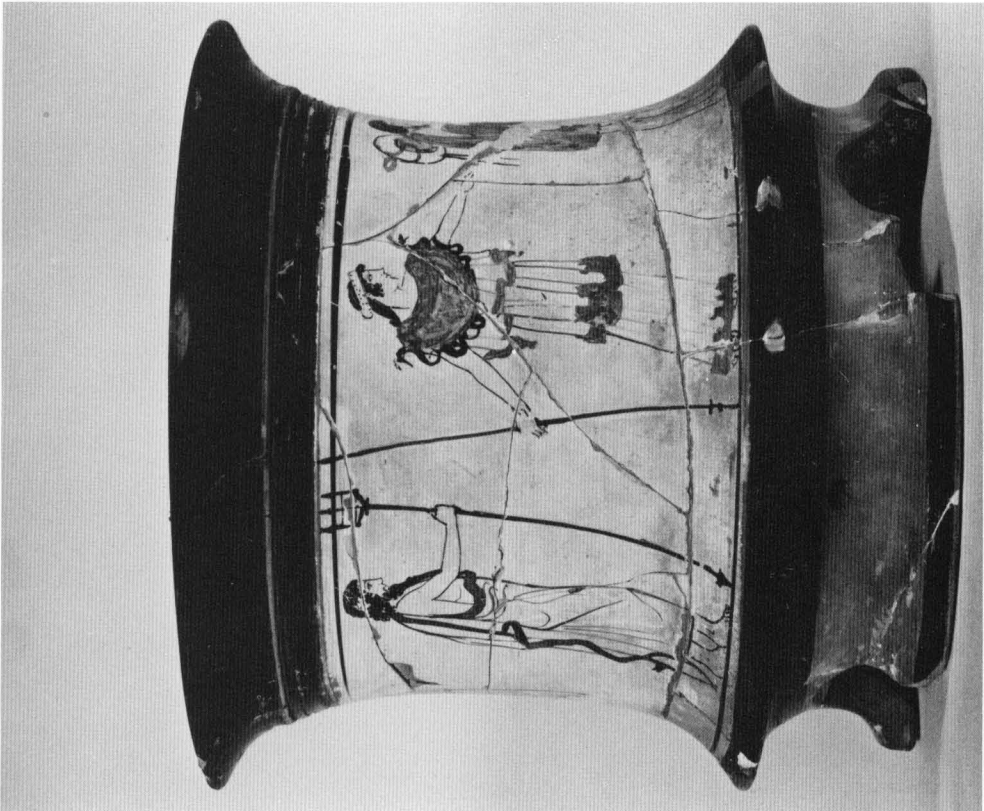
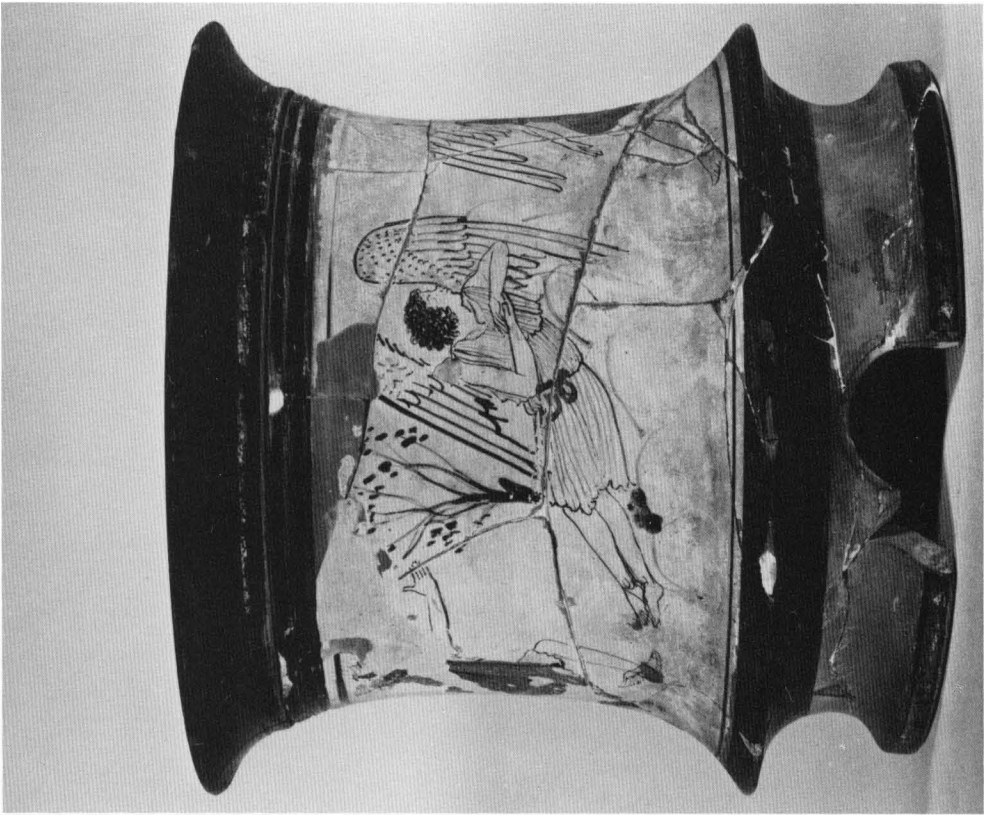
Baltimore 48.2019



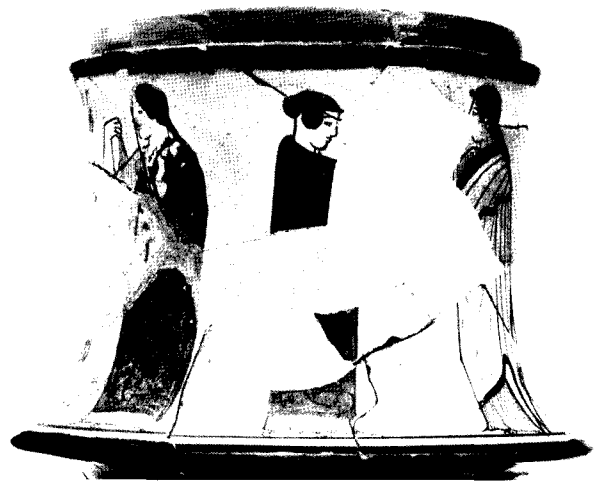
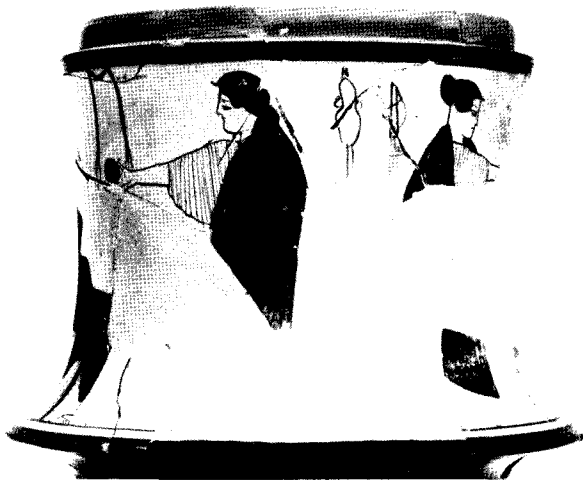
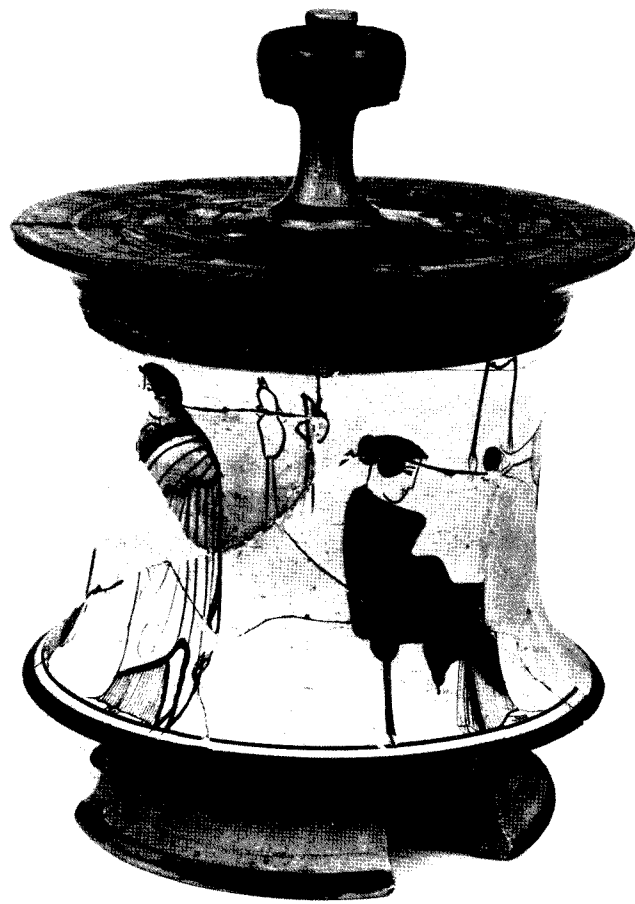
2-3 Baltimore 48.2019



1 New York 40.11.2



1-2 Louvre MNB 1286



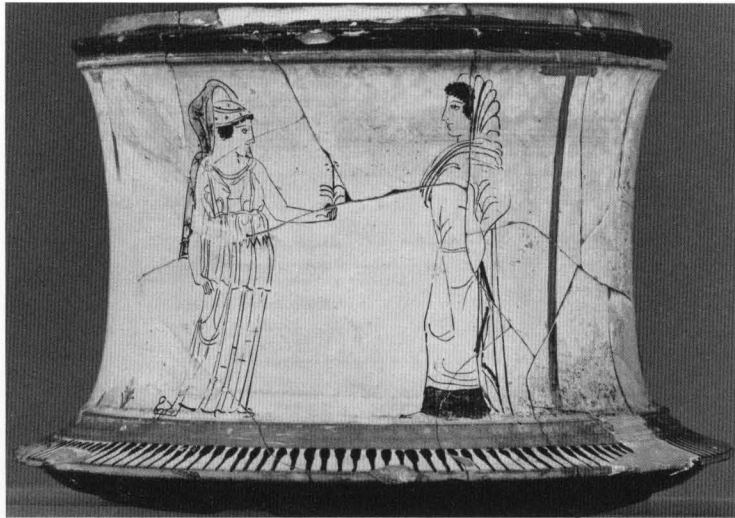
1-3 Athen 2188



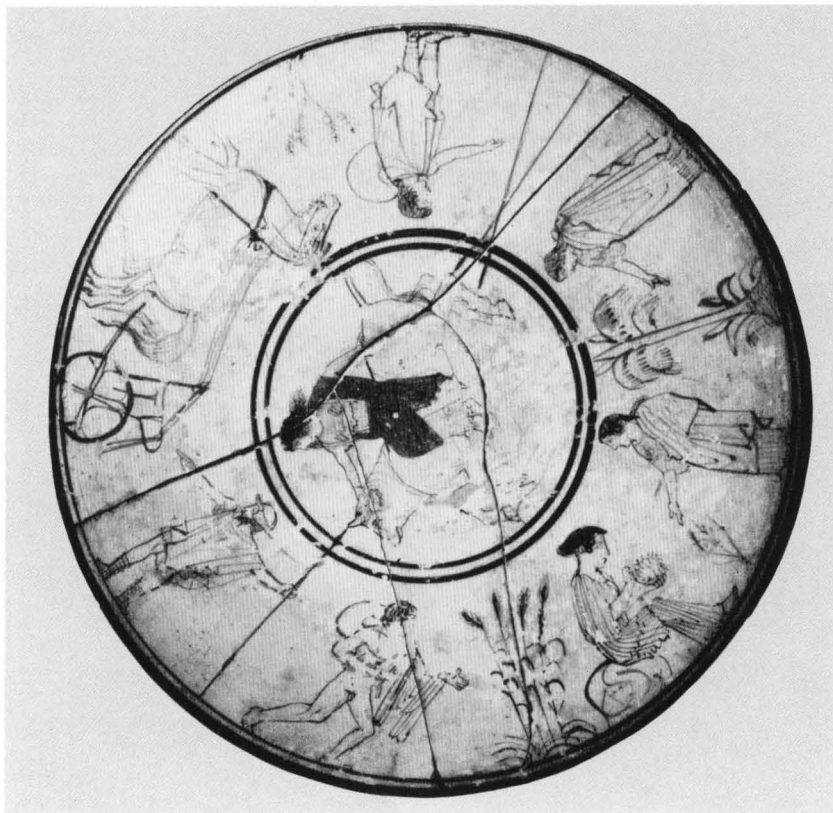
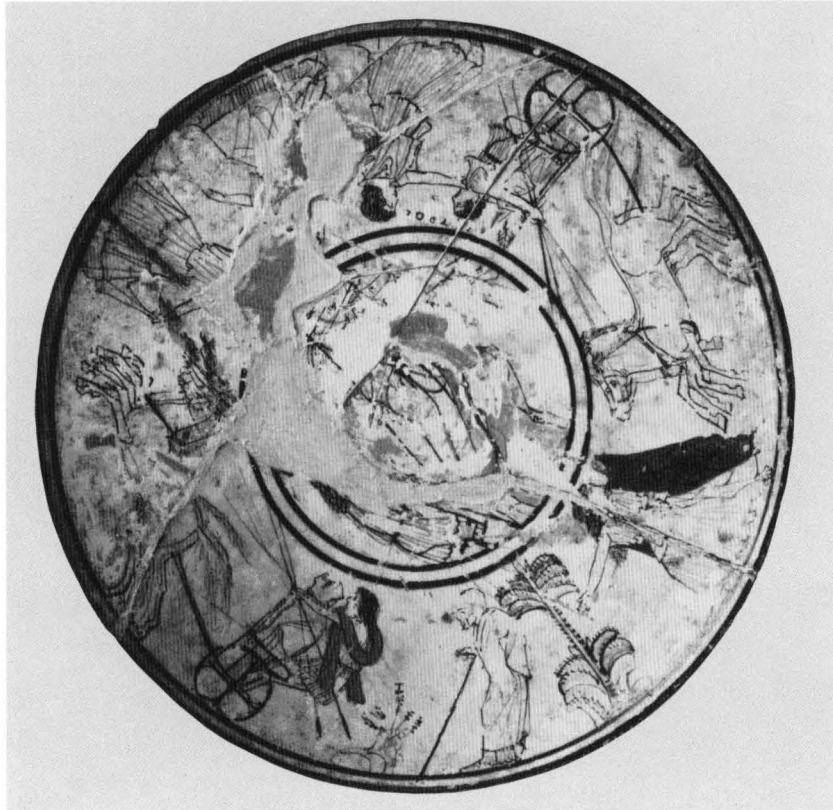
1-2 Kerameikos 5014



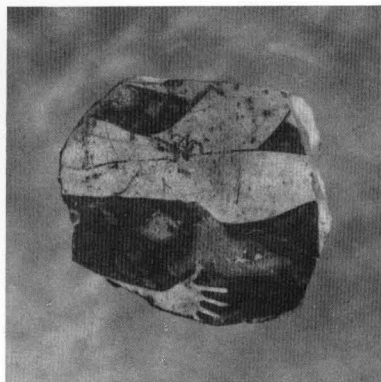
1-3 London D 11



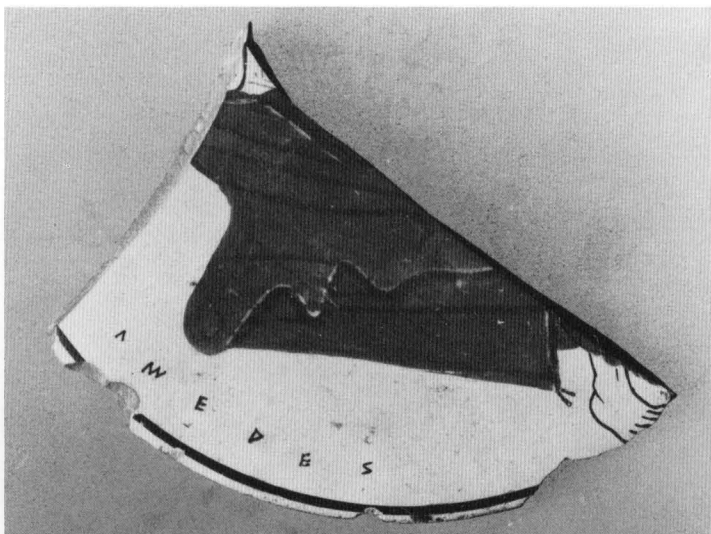
1-3 Berlin 3396



1-2 Athen 2350



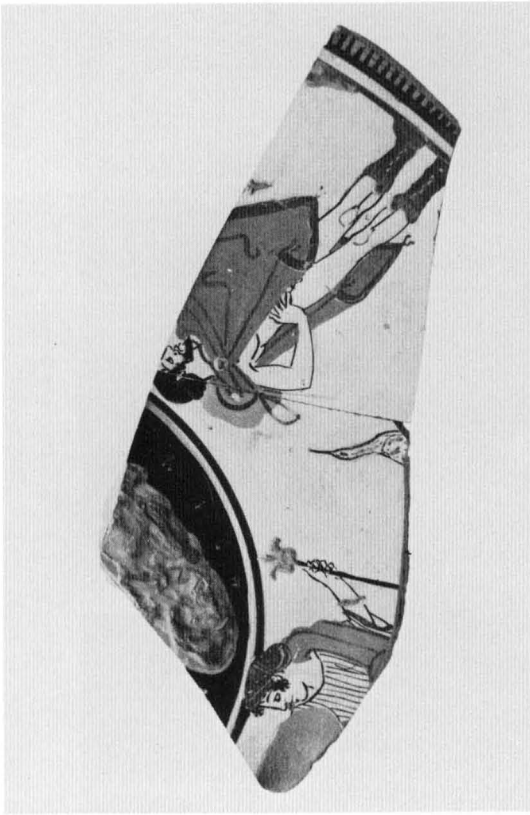
2 Kerameikos 1962



3 Kerameikos 1961



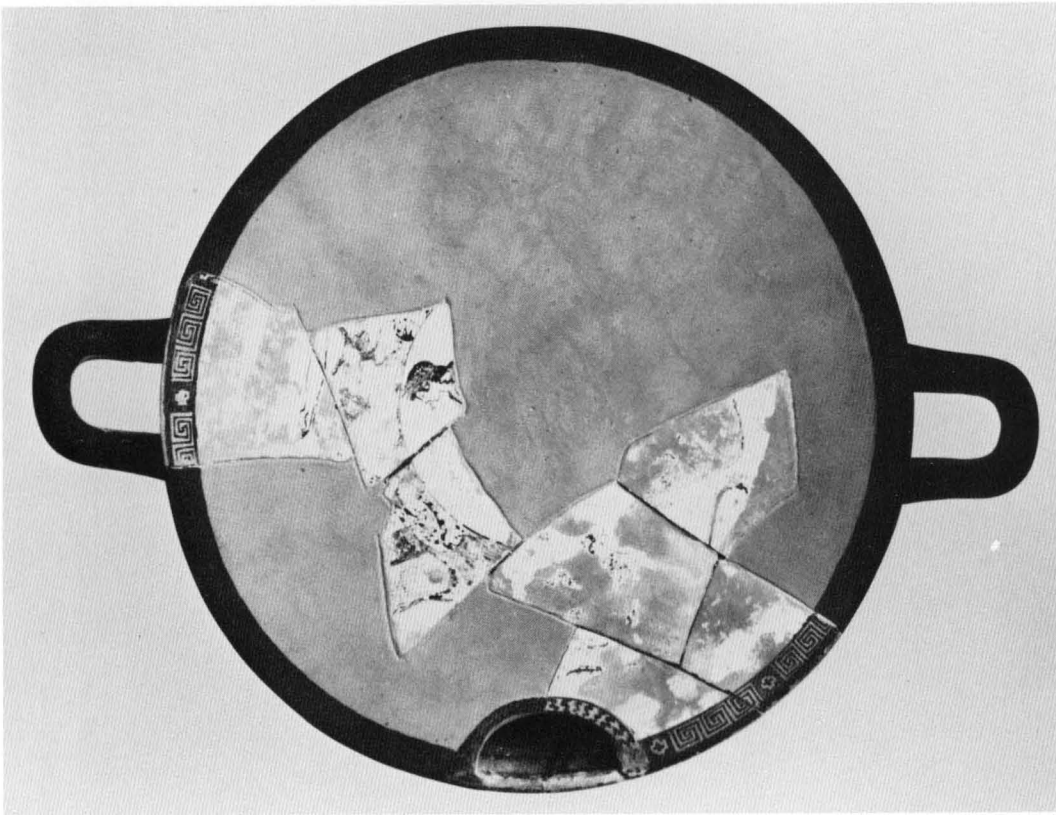
1 New York 28.167



2 Athen Akr. 589



3 Delphi, Mus.



1 Delphi, Mus.

