

Zeitschrift: Hefte des Archäologischen Seminars der Universität Bern
Herausgeber: Archäologisches Seminar der Universität Bern
Band: 8 (1982)

Artikel: Eine frührotfigurige Hydria des Psiax
Autor: Jeske, Bettina / Stein, Claudia
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-521241>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 04.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Eine frührotfigurige Hydria des Psiax

Form und plastischer Schmuck (Bettina Jeske)

Obwohl die Herstellung eines Gefäßes häufig zwei so unterschiedliche Persönlichkeiten wie Töpfer und Maler zusammenführt, liegt die wissenschaftliche Untersuchung des Erzeugnisses doch meistens in einer Hand. Je nach persönlichem Interesse widmet sich der Bearbeiter mehr der Frage des Töpfers oder mehr der des Malers – aber eine Betrachtung, die beiden Künstlern die gleiche Aufmerksamkeit zukommen lässt, erfolgt selten. Wenn dies jedoch wie in unserem Fall geschieht, so kann am Ende das absurde Ergebnis stehen, dass das Gefäß erst nach der Bemalung getöpft wurde! Dieser Widerspruch ist jedenfalls in den unten vorgetragenen und unabhängig voneinander entwickelten Datierungen angelegt. Für die Entstehung des Gefäßes selbst wird das letzte Jahrzehnt des 6. Jahrhunderts v. Chr. vorgeschlagen, für die Vasenbilder das Jahrzehnt «520–510 v. Chr.». Zwar besitzen beide Angaben noch einen deckungsgleichen Bereich, doch wirklich kongruent sind sie nicht. Es kann sein, dass ein altmodischer Maler mit einem fortschrittlichen Töpfer zusammengearbeitet hat, also die Diskrepanz der Daten im Generationenproblem begründet ist. Vielleicht haben wir aber auch die Entwicklungslinien in der spätarchaischen Töpferei und Vasenmalerei zu gerade gezogen, und unsere Datierungen mit absoluten Jahreszahlen geben in der Vasenforschung immer noch zu einem guten Teil eben den entwicklungsgeschichtlichen Standort des Werkes an.

Die Hydria, die wir vorstellen wollen, stammt aus dem Kunsthandel und befindet sich heute in Tessiner Privatbesitz (Taf. 1.2.4–9; Abb. 1)¹. Taf. 1,1–2 zeigt das Gefäß vor seiner Ergänzung; deutlich ist erkennbar, dass die einzelnen Scherben eine verschiedene Oberflächenbeschaffenheit aufweisen². Das zerbrochene Gefäß wurde offenbar im Grabbrand kontrastlos grau-schwarz. Nachforschungen haben ergeben, dass die Scherben nach der Ausgra-

Beide Verfasserinnen danken dem Besitzer für die Publikationserlaubnis und für die Grosszügigkeit, mit der er ihnen das Studium der Vase ermöglichte. H. Jucker gab den Anstoss zu der Untersuchung und begleitete sie mit steter Hilfe und wertvollen Anregungen. J. Zbinden fertigte mit bewährtem Können die Photographien an. D. Willers besorgte das umfangreiche Photomaterial zu Vergleichszwecken. Erste Ergebnisse wurden in einem Seminar des Wintersemesters 1980/81 vorgetragen. B. Jeske dankt für freundliche Erlaubnis, Vasen zu untersuchen, den Mitarbeitern folgender Museen: Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz – Antikenmuseum (Berlin); Staatliche Museen – Pergamonmuseum (Berlin/DDR); British Museum (London); Staatliche Antikensammlungen (München); Bibliothèque Nationale – Cabinet des Médailles (Paris); Musée National du Louvre (Paris); Martin von Wagner-Museum der Universität (Würzburg). Ihr besonderer Dank gilt G. Beckel (Würzburg), F.W. Hamdorf und M. Maass (München), W.-D. Heilmeyer (Berlin) und Mlle M. Montebault (Paris). In Bern haben ihr K. Huber, D. Kaspar, A. Lezzi-Hafter und K. Morgenthaler in vielfacher Weise geholfen. C. Stein hebt die Hilfe I. Scheiblers und H. Meyers (München) hervor. Allen Genannten gilt der Dank der Verfasserinnen.

Abkürzungen:

- Arias – Hirmer = P.E. Arias – M. Hirmer, Tausend Jahre griechische Vasenkunst (1960)
Bloesch = H. Bloesch, Stout and Slender in the Late Archaic Period, JHS 71, 1951, 29ff.
Brommer = F. Brommer, Vasenlisten zur griechischen Heldensage (1973)
Diehl = E. Diehl, Die Hydria. Formgeschichte und Verwendung im Kult des Altertums (1964)
Mertens = J.R. Mertens, Attic White-Ground. Its Development on Shapes Other Than Lekythoi (1977)

Die Bezeichnungen links und rechts gelten im Beitrag B. Jeske jeweils vom Betrachter aus.

1 H 47,6 cm; H mit Henkel 53,5 cm; grösster Dm 30,8 cm. Die Hydria war in sehr viele Scherben zerbrochen. Es fehlen Fragmente am ganzen Gefäß, die bemalten Partien aber sind fast vollständig vorhanden.

2 Am ganzen Gefäß finden sich violett-rote und bräunlich-grüne Verfärbungen; der schwarze Firnis ist nur an wenigen Stellen am Bauch erhalten.

bung in einem erneuten Brand reoxydiert wurden, wodurch die ursprüngliche schwarze Glanztonmalerei auf rotem Tongrund wieder hervortrat. Ein Fragment des Schulterbildes, das dem modernen, dritten Brand entgangen war, wurde Bruch auf Bruch in seinem grauschwarzen Zustand in die Hydria eingebaut und hebt sich darum auf Taf. 1,3 ab. Thermolumineszenz-Analysen haben nur für dieses seit der Antike nicht mehr erhitzte Bruchstück das richtige Alter ergeben. Heute, nach ihrer Restaurierung, weist die Vase an den undekorierten Partien von Hals und Bauch Übermalungen auf (Taf. 2,1–4).

Die Gestalt der Hydria zeichnet sich durch ausgewogene, harmonische Proportionen aus. Sie ruht auf einem schweren, kräftigen Fuss, der in sanftem Bogen zum Fusswulst ansteigt. Breit setzt dort der füllige Bauch an. Genau unter der Schulter, deren Kante gegen den Bauch nur wenig verschliffen wurde, sitzen die runden, aufgebogenen Seitenhenkel. Von ihnen gleitet der Blick über die flach ansteigende Schulter bis zum Hals. Dieser zieht sich leicht zusammen, ehe er hoch aufsteigend schliesslich die weit ausladende Mündung erreicht. Der dreikantige Vertikalhenkel schwingt sich in leichtem Bogen bis weit über die Mündung und fällt dann steil auf die Lippe; dort müssen, wie bei jeder Hydria, zwei Rotellen gesessen haben. Über der Lippe blickt uns ein Köpfchen entgegen, und eine Palmette ist unter dem Henkel am Bauch angefügt. Einzelteile wie die starke Lippe, der lange Hals, die kräftigen Henkel oder der hohe Fuss stehen prononciert in einem gleichberechtigten Verhältnis zum eigentlichen Gefässkörper, dem Bauch. Der Umriss verläuft ruhig, die Formen verbinden sich eng miteinander. So entsteht für den Betrachter ein dichter, harmonischer Eindruck. Dieses Anliegen wird, wie wir später sehen werden, durch die Verteilung des Dekors unterstützt.

Der Fuss ist schwarz und trägt auf seiner ansteigenden Wölbung eine aufgemalte rote Linie. Der Fusswulst – eingefasst von zwei Abdrehungen – war wahrscheinlich rot bemalt, was aber wegen der starken, von den Bränden herrührenden Verfärbungen nicht sicher bestimmbar ist; über ihm sitzt der obligatorische Strahlenkranz. Die schwarze Zone zwischen Strahlenkranz und Hauptbild ist relativ breit und wird unten von einer, oben von zwei roten Linien eingefasst. Das Hauptbild ist zu den Seiten und unten von Ornamenten gerahmt; oben übernimmt das Ornament des Schulterbildes diese Funktion. Die Darstellung auf der Schulter greift weit aus bis zu den hinteren Ansätzen der Seitenhenkel und trägt auch seitlich ein Ornament; der Zungenfries greift nochmals einige Zentimeter weiter (Taf. 4,1–2). Die Seitenhenkel sind tongrundig; mit ihrer ebenfalls ausgesparten Ansatzfläche stossen sie direkt an das Schulterbild an, und beim rechten Henkel sind beide Elemente sogar seitlich in einer gradlinigen Begrenzung verbunden. Die Mündung ist aussen und an der Unterseite tongrundig, die Innenwandung bis zum Schulteransatz gefirnisst. In der Höhe leuchtete das farbige Köpfchen, und auf der schwarzen Rückseite des Gefässes war die bunte Palmette ein Blickfang für das Auge des Betrachters. Die enge plastische Verbindung von Henkel und Schulter wird durch den Dekor verstärkt: das Schulterbild reicht über die ganze Breite der Henkel, und diese schliessen sich mit ihren ausgesparten Ansatzflächen an. Form und Dekor finden so einen engen Zusammenhalt.

Ein Blick auf andere Hydrien mag das Besondere des Tessiner Gefässes verdeutlichen. Im Dekorationsschema der attisch-spätarchaischen Hydrien sitzt das Hauptbild zwischen den beiden Seitenhenkeln³; es ist an den Seiten und unten mit Ornament- oder Bildstreifen gerahmt – oben kann ein Ornament hinzutreten⁴. Das Schulterbild greift nur wenig (bis zu den vorderen Henkelansätzen) oder gar nicht über das Hauptbild hinaus⁵, und das Zungenmuster

3 Ausnahmen mit ganz umlaufendem Bildfeld sind: 1) Villa Giulia 3556: Beazley, ABV 269,35 (Antimenes-Maler). Ders., Paralipomena 118. 2) Privatbesitz Schweiz: ebenda 119,35bis. 3) Ehem. Darmstadt, Max von Heyl/New York, Privatbesitz Love (Frgte.): Mertens 49 Nr. 11; 51 mit Anm. 4. – Zur kannenförmigen Hydria im Petit Palais s.u. S. 10.

4 Das Fehlen der unteren Rahmung ist ein altertümlicher Zug (vgl. Anm. 7); er begegnet etwa beim Priamos-Maler und beim Rycroft-Maler: Beazley, ABV 333,27.28; 334,5; 337,24 und Paralipomena 147. Auch bei Vatikan 421 und 425: C. Albizzati, *Vasi antichi dipinti del Vaticano* (1922-1942) 191f. 195f.

5 Basel 434 (Antimenes-Maler) mit fast bis zum Vertikalhenkel laufendem Schulterbild: CVA Basel, *Antikenmus.* (1) 100f. Taf. 38,6; 39. Vatikan 418 mit ganz umlaufendem Schulterbild: Beazley, ABV 329,1 (Madrid-Maler). Ältere Hydrien haben oft weit ausgreifende Schulterbilder (vgl. Anm. 7).

unter dem Hals zeigt den gleichen Verlauf wie die figürliche Darstellung und ist damit als ihr oberer Rahmen aufgefasst⁶. Die seitliche Rahmung des Schulterbildes durch Ornament ist ein Merkmal der rotfigurigen Technik und wird fast nur dort angewendet, denn bei der schwarzfigurigen Technik ist das Bildfeld schon durch den ausgesparten Grund markiert und braucht keine spezielle seitliche Begrenzung⁷. Tongrundige Lippe und Seitenhenkel stammen ebenso aus der rotfigurigen Technik, treten aber auch an schwarzfigurigen Hydrien auf. Die aufgemalten roten Linien sitzen in der Regel über dem Strahlenkranz und paarweise unter dem Hauptbild; manchmal finden sie sich auch an Stellen wie innen am Hals, auf der Lippe oder am Fuss⁸.

Die schwarzfigurige Hydria des Psiax in Hartford (Taf. 3,1)⁹ steht deutlich unter dem Einfluss der rotfigurigen Technik: Lippe und Seitenhenkel sind tongrundig, und das Schulterbild ist seitlich von Ornamenten begleitet – ein Merkmal, das auch die schwarzfigurige Hydria des Psiax, einst in Berlin, zeigte. Beim Hartforder Gefäß fällt eine Besonderheit auf: das Zungenmuster auf der Schulter reicht wie bei der Tessiner Hydria über die ganze Breite der Henkel! Die figürliche Darstellung setzt jedoch – betrachtet man das Gefäß von der Seite – erst hinter dem Henkel ein. Das tut sie im Grunde genommen beim Tessiner Gefäß auch, nur ist hier die Darstellung zu den Seiten noch durch zwei Augen erweitert, die das Bildfeld über den Henkeln füllen¹⁰; die Figuren selbst sind jedoch wie bei den anderen Hydrien auf die Vorderseite des Gefäßes gesetzt (vgl. Taf. 3,2–3). So wird die Einheit auf der Vorderseite gewahrt und gleichzeitig auch die Seitenansicht des Gefäßes berücksichtigt; zusätzliches Gewicht erhält diese durch die Verbindung von Bild und Henkel. Mit dieser einzigartigen Gestaltung werden neben der Hauptansicht auch die Seiten des Gefäßes betont¹¹.

6 Ein übergreifendes Zungenmuster hat, neben der Tessiner Hydria, die Hydria des Psiax in Hartford (s. Anm. 9 u. Taf. 3,1); eine ältere Hydria zeigt ein ganz umlaufendes Muster: Louvre F 10 (s.u. Anm. 7).

7 Eine Gruppe von vier schwarzfigurigen Hydrien aus dem frühen 3. Viertel des 6. Jhs. v.Chr. zeichnet sich nicht nur durch die Gefäßform aus (kugelige Körper mit runder, nicht abgesetzter Schulter und konischem Fuss), sondern auch durch den Dekor: Das Schulterbild reicht über die ganze Breite der Seitenhenkel und ist seitlich von Ornamenten gerahmt, das Hauptbild besitzt keinen unteren Ornamentabschluss, und der Strahlenkranz zeigt eine verdoppelte Form. Es handelt sich um die beiden Hydrien des Affector: Beazley, ABV 247,92.93. H. Mommsen, *Der Affector* (1975) 51f.; um die Hydria des Elbows Out-Painter: Beazley, ABV 249,9. D. von Bothmer, RA 1969, 10ff. Abb. 8–9; schliesslich um die Hydria Louvre F 10: CVA Louvre (6) 42 Taf. 62,1–5; 61,3. Diehl Taf. 35,2; 36. Diese vier sind die einzigen mir bekannten Hydrien, die vor der Erfindung des Rotfigurigen entstanden sind und ein von Ornamenten eingefasstes Schulterbild haben; darin unterscheiden sie sich auch von den gleichzeitigen Hydrien.

Bei spätarchaischen schwarzfigurigen Hydrien wird dieses Dekorationsschema nur sehr selten angewendet. Es begegnet z.B. beim Madrid-Maler: Beazley, ABV 329,3; beim Euphiletos-Maler: Beazley, ABV 324,38.39; und bei Psiax: Hartford und Berlin 1897 (s. Anm. 9). Beide Hydrien des Euphiletos-Malers sind vom Töpfer Pamphaios signiert, und interessanterweise tragen nur diese zwei des Malers das Seitenornament; bei seinen übrigen dreizehn Hydrien fehlt es: Beazley, ABV 324,26–37 und Paralipomena 143, 35bis. Vgl. E. Bell, *The Attic Black-Figured Vases at the Hearst Monument*, San Simeon (1977) 97f. Taf. 65–68.142–143.169,1. Vielleicht handelte es sich hier um eine Werkstattgepflogenheit, auf die der Maler keinen Einfluss hatte.

Die wenigen rotfigurigen Hydrien aus spätarchaischer Zeit sind: Beazley, ARV² 12,7–9; 1618 (sundry very early red-figure pots). ARV² 23f., 7–9; 1620 (Phintias). ARV² 30,1; 1621 (Hypsis). ARV² 32,3; 1621 (Pezzino-Gruppe). ARV² 33f., 8–12; 1621, 12bis und Paralipomena 324 (Pioneer Group: sundry). ARV² 188,67 und Paralipomena 341 (Kleophrades-Maler).

8 Eine wie beim Tessiner Gefäß aufgemalte rote Linie auf der Mitte der ansteigenden Fusswölbung haben besonders die Hydrien des «Club-foot Potter» (Bloesch 36f. Nr. 1–6). Bei rotfigurigen Hydrien ist sie sehr selten; ausser bei Tessin, Privatbesitz, noch bei München 2418 (mit schwarzfigurigem Schulterbild): Beazley, ABV 342,1 und ARV² 12,7; 1618.

9 Beazley, ABV 293,9 und Paralipomena 127. D.M. Buitron, *Attic Vase Painting in New England Collections* (1972) Nr. 18. R.S. Folsom, *Attic Black-figured Pottery* (1975) Abb. 11d. Wir kennen insgesamt drei schwarzfigurige Hydrien des Psiax: Beazley, ABV 293,8–10. Im Original untersuchen konnte ich nur Würzburg 319; Berlin 1897 im Krieg verschollen. Von der Form her ist Hartford eindeutig die jüngste der drei und steht der Tessiner Hydria am nächsten. Zur relativen Reihe vgl. C. Stein u. S. 19.

10 Augen sind nicht gerade häufig auf den Schulterbildern von Hydrien anzutreffen; es gibt Beispiele vom Antimenos-Maler: Beazley, ABV 267,13 und Paralipomena 118; Beazley, ABV 277,9.14 und Paralipomena 122; Leagros-Gruppe: Beazley, ABV 360,6; Priamos-Maler: Beazley, ABV 335,8 und Paralipomena 147; Rycroft-Maler: Beazley, ABV 337,25.27; Madrid-Maler: Beazley, ABV 329,4. Neben Tessin, Privatbesitz, kenne ich nur eine weitere rotfigurige Hydria mit Augendekor, Berlin 2174: Beazley, ARV² 12,8.

11 War vielleicht bei der Hartforder Hydria etwas Ähnliches vorgesehen? Der Gedanke liegt nahe, dass das über die Henkelbreite reichende Zungenmuster von der Tessiner Hydria abgeschaut wurde, denn wir kennen für diese Bildung keine weiteren Beispiele.

Kehren wir zurück zur Betrachtung der Gefäßform. Bloesch hat die Formentwicklung der Hydria in den letzten zwei Jahrzehnten des 6. Jahrhunderts v.Chr. gezeigt¹²: Die Gefässe werden schlanker, die ehemals gerade abstehenden Seitenhenkel werden aufgebogen, der Vertikalhenkel näher an die Mündung gerückt und höher hinaufgezogen. Diese Erneuerungen finden gegen 510 v.Chr. Eingang in die Gestaltung der Gefässe. Die Tessiner Hydria zeigt diese neue Gestaltung und muss deshalb um oder nach 510 v.Chr. entstanden sein; Zeitgenossen sind die schwarzfigurigen Hydrien Würzburg 314 (Taf. 3,2–3)¹³, Berlin 1906¹⁴ und München 1702¹⁵. Bei ihnen finden wir – verteilt auf verschiedene Gefässe – die charakteristischen Bildungen der Tessiner Hydria wieder: den gleichmässig proportionierten Bauch, den sehr weiten und sehr hohen Fuss und den sehr schlanken Hals. Die Vermessung der Gefässe hat die mit dem Auge gewonnenen Eindrücke bestätigt. Einen besonderen Kunstgriff wendete der Töpfer der Tessiner Hydria bei den Seitenhenkeln an, indem er ihren Kontur (betrachtet man das Gefäss von vorne) mit dem Kontur der Schulter verband und sie so organisch in den Bau des Ganzen einpasste. Weitere Gefässe kann ich seiner Hand nicht zuweisen. Aber wir können den Töpfer der Tessiner Hydria und zwei von Bloesch benannte Töpfer miteinander vergleichen: den «Club-foot Potter» und den «Potter of the Heavy Hydriae». Das Fussprofil der Tessiner Hydria zeigt eine auffallende Ähnlichkeit mit dem der eben erwähnten Hydria München 1702 des «Club-foot Potter»¹⁶, und auch die Lippenprofile sind einander – wenn auch entfernter – verwandt (Abb. 1–2). Bei seinen Lippenprofilen imitierte der «Club-foot Potter» einen anderen Töpfer, den «Potter of the Heavy Hydriae»¹⁷; auch von diesem haben wir schon ein Werk betrachtet, die Berliner Hydria 1906 (Anm. 14). Ihm steht unser Töpfer in der Gefäßproportionierung besonders nahe¹⁸. Die drei Töpfer waren Zeitgenossen und arbeiteten im letzten Jahrzehnt des 6. Jahrhunderts v.Chr. Der Töpfer der Tessiner Hydria übertrifft jedoch seine Kollegen in der überlegt durchgeführten Ponderierung des Gefässes. Mit der Tessiner Hydria hat er ein Meisterwerk geschaffen.

Zwei Tonappliken trägt die Tessiner Hydria: Eine Palmette unter dem Vertikalhenkel und ein Köpfchen oben über der Mündung. Diese Verzierung des Vertikalhenkels kommt aus der Metalltechnik, wie auch die Rotellen und die nietenförmigen Knöpfe, die manchmal innen auf

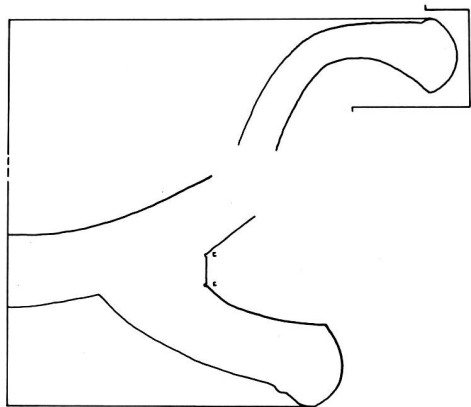


Abb. 1 Profil der Hydria in Tessiner Privatbesitz. Massstab 1:2.
Zeichnung B. Jeske

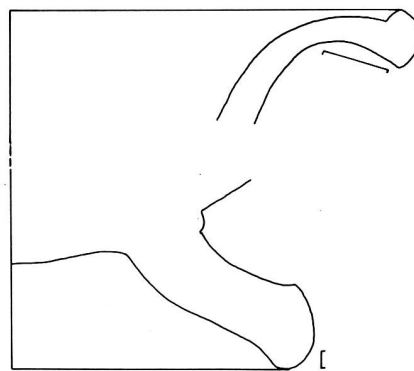


Abb. 2 Profil der Hydria München 1702. Massstab 1:2.
Zeichnung B. Jeske

¹² Bloesch 35ff.

¹³ Beazley, ABV 334,2 («near the Priam Painter») und Paralipomena 147.

¹⁴ Beazley, ABV 675,1. Bloesch 36 Nr. 6: Potter of the Heavy Hydriae.

¹⁵ Bloesch 36 Nr. 2: Club-foot Potter.

¹⁶ s. Anm. 15; vgl. Anm. 8. Zum Töpfer vgl. auch Bloesch 33 Abb. 12.

¹⁷ Bloesch 37.

¹⁸ Vgl. auch die anderen Hydrien dieses Töpfers: Bloesch 36 Nr. 1–6.

der Mündung vor dem Henkel sitzen. Es sind bronzene Hydrienhenkel vom Ende des 6. Jahrhunderts v.Chr. erhalten, die wie die Tessiner Hydria mit Köpfchen und Palmette verziert sind, so etwa der schöne Henkel in Baltimore¹⁹.

Die *Palmettenapplik* ist nur teilweise erhalten; Taf. 4,3 zeigt sie vor der Ergänzung. Sie war in zwei Teile gebrochen: der linke Teil zeigt keinerlei Farbspuren mehr, während der rechte noch die ursprüngliche Bemalung trägt. Nur seitlich des Bruches zeigt er grünliche und rote Verfärbungen. Die Palmette ruht auf einem herzblattförmigen Grund, der gegen den Henkel mit einem plastisch abgesetzten Band abschliesst. In den Ecken über dem Band setzen die grossen, dicken Voluten mit keulenförmigen Enden an und rollen sich dann mit einfacher Drehung ein; in ihrem Zentrum befindet sich je ein Knopf. Die Volutenbögen stehen weit auseinander und werden von einer Klammer gehalten. Zwischen ihnen sitzt in der Mitte der tropfenförmige Kern, darunter der Kernsaum, der durch Einkerbungen plastisch verziert ist. An ihm setzen die kurzen, dicken Blätter an; ihre Enden sind rund und kaum aufgebogen. Der Fächer bestand aus sieben Blättern und war niedrig geschnitten und geschlossen. Die ganze Applik hatte eine Höhe von ungefähr 5 cm und wurde mit der Hand geformt. Rote Bemalung trugen der obere Abschlussstreifen, die Volutenklammer und der Kernsaum. Der Palmettengrund, der Kern und die beiden Knöpfe waren schwarz. Auf diesem dunklen Untergrund leuchteten dann die tongrundig belassenen Voluten und Blätter, optisch zusammengehalten durch die rot bemalten Querglieder.

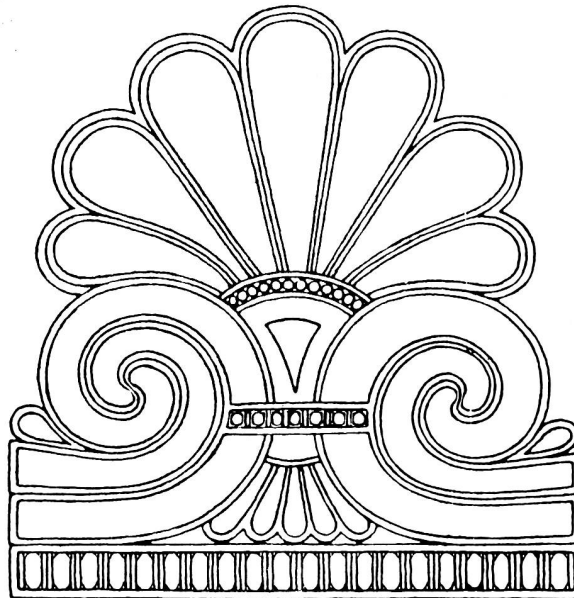


Abb. 3 Palmette von Schildband Olympia B 1876 (Anm. 20)

Die Vorbilder für unsere Palmette liegen im Bereich der Metallkunst. Motivisch eng verwandt sind die Abschlusspalmetten der archaischen Schildbänder von Olympia. Hier finden wir die rund geschnittenen Blätter wieder, den verzierten Kernsaum und vor allem auch die Volutenklammer. Besonders auffallend bei unserer Palmette sind die weit voneinander entfernten und dabei verklammerten Volutenbögen. Dieses Motiv begegnet uns auf einem Schildband wieder, das aus der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts v.Chr. stammt (Abb. 3)²⁰.

19 D.G. Mitten – S.F. Doeringer, *Master Bronzes from the Classical World* (1967) 78 Nr. 73. D. von Bothmer in: *Studies in Classical Art and Archaeology*. Festschrift P.H. von Blanckenhagen (1979) 64 Taf. 17,1. Weitere Henkel ebenda Taf. 17,2–3; 22,3.

20 E. Kunze, *Archaische Schildbänder*, OF II (1950) Nr. 55 Taf. 64.75. (Hier Abb. 3 nach Taf. 75).

Seine Abschlusspalmette zeigt den siebenblättrigen Fächer mit verziertem Kernsaum, wie wir ihn von unserer Palmette kennen. Auch das Verhältnis von Voluten und Blattfächer, die ungefähr die gleiche Höhe besitzen, stimmt überein; wie Kunze gezeigt hat, ist dies ein chronologisches Merkmal, da im Laufe der Zeit der Blattfächer wächst und mehr Gewicht bekommt als die Voluten²¹. Das Motiv der auseinander tretenden, verklammerten Voluten ist sehr ungewöhnlich. Es begegnet uns nur noch ein Mal, und zwar auf der spätarchaischen Grabstele aus der Troas in Boston²²; aber hier erscheint dieses genuin toreutische Motiv auch nur als Ableitung. Weitere Beispiele sind mir nicht bekannt, weder bei Stelen oder im Bereich der Architekturdekoration, noch in der Toreutik. Immer sind die verklammerten Voluten aneinander gerückt und berühren sich, und wenn sie auseinander treten, dann fehlt die Klammer²³. Die Knöpfe im Zentrum der Voluten und der obere Abschlussstreifen der Applik sind in Anlehnung an bronzene Hydrienattaschen gebildet: Die Knöpfe imitieren die Niete, mit denen die Attaschen ursprünglich am Gefäss befestigt wurden²⁴, und der Querstreifen war ehemals ein plastisch hervorgehobener Wulst, der den Vertikalhenkel unten abschloss²⁵. Im einzelnen sind jedoch die Palmetten der Bronzhydrien nicht vergleichbar; sie weisen auch nie eine plastisch ausgebildete Volutenklammer auf. Allein der anfangs erwähnte Henkel in Baltimore²⁶ zeigt eine ähnliche Palmette, doch ist sie nicht plastisch, sondern nur graphisch angelegt.

Auch auf Tonhydrien suchen wir vergeblich nach Parallelen. Ich kenne nur ein weiteres Beispiel einer attischen Hydria mit Palmettenapplik: es ist die Hydria Louvre F 10 (Anm. 7) aus der Mitte des 6. Jahrhunderts v. Chr. Das weissgrundige Gefäss im Petit Palais²⁷ mit einer Palmettenapplik verdient den Namen «Hydria» nur wegen seiner drei Henkel; aber die Grösse des Gefässes, seine Form und die des Vertikalhenkels, sowie der malerische Dekor und eben auch die Ausstattung mit plastischem Schmuck sind weissgrundigen Oinochoen nachgebildet²⁸. Kehren wir also zurück zur Hydria im Louvre. Ihre Palmette ist, wie die unsere, mit freier Hand geformt und stammt nicht aus einer Matrize²⁹. Sie trägt eine rote Bemalung über dem Tongrund. In einem wichtigen Punkt unterscheidet sie sich von unserer Palmette: wieder fehlt die Volutenklammer³⁰.

Die Verzierung des Henkelansatzes mit einer Palmette war an sich auf spätarchaischen Hydrien durchaus üblich – sie tragen aber immer nur gemalte Palmetten. Auf einer frührotfigurigen Hydria in München³¹ erinnern die geschlossene Anlage der Palmette und die grossen Voluten noch an plastische Vorbilder; doch später tritt auch an diesen Platz die an anderen Stellen des Gefässes schon längst geläufige Palmettenform mit geöffnetem Fächer, langen Blättern und dünnen Voluten³². Die Tessiner Hydria fällt also auch mit diesem Formelement aus der Reihe: Nicht nur, dass sie eine plastische Palmette trägt! Diese zeigt auch noch eine

21 Ebenda 209; vgl. auch die Palmetten Nr. 14 und 15/6 aus der ersten Hälfte des 6. Jhs. v. Chr.; ebenda Taf. 25.75.

22 M.B. Comstock – C.C. Vermeule, *Sculpture in Stone. The Greek, Roman and Etruscan Collections of the Museum of Fine Arts, Boston* (1976) 15f. Nr. 23; letztes Viertel 6. Jh. v. Chr.

23 Ein späteres Beispiel – eine Bronzhydria des 5. Jhs. v. Chr. – zeigt eine Palmette mit leicht auseinanderstehenden Voluten und Klammer; D. von Bothmer, *GettyMusJ* 1, 1974, 15f. Abb. 7.

24 Vgl. Diehl Taf. 2,1–2.

25 Vgl. Diehl Taf. 4,1 und den Henkel in Baltimore (Anm. 19).

26 s. Anm. 19; die Palmette besitzt ebenfalls sieben Blätter, niedrigen Fächer, Kernsaum und grosse, verklammerte Voluten.

27 Paris, Petit Palais 310; Beazley, ABV 668,1. CVA Petit Palais 14 Taf. 11. Diehl Taf. 37. Mertens 49 Nr. 10.50.

28 Vgl. z.B. New York 46.11.7; Beazley, ABV 434,3. G.M.A. Richter, *The Metropolitan Museum of Art. Handbook of the Greek Collection* (1953) 62f. Taf. 44e. Mertens 64 Nr. 13 (H New York 25 cm, Petit Palais 24,5 cm). Übereinstimmend die umlaufende Komposition mit je einem Tier an den Seiten und einer Figurendarstellung in der Mitte, und der ornamentale Dekor. Plastischer Schmuck bei der Oinochoe: zwei gleiche Kopffappliken; bei der «Hydria»: Löwenprotome und Doppelpalmette, diese mit langen Blättern und dünnen, spiralförmigen Voluten ohne Klammer. Die Mischung des Pariser Gefässes aus Oinochoe und Hydria erklärt sich vielleicht so, dass besonders bei diesen beiden Gefässformen eine Nachahmung von Metallvorbildern beliebt war.

29 CVA Louvre (6) Taf. 62,2.

30 Diese Besonderheit ist mir auch bei Tonappliken anderer Gefässformen nicht bekannt.

31 München 2419; Beazley, ARV² 12,9; 1618. CVA München, Mus. Antiker Kleinkunst (5) Taf. 226,8.

32 z.B. bei den Hydrien des Phintias, München 2422 und 2421; Beazley, ARV² 23f., 7–8; 1620. CVA München, Mus. Antiker Kleinkunst (5) Taf. 226,9–10.

ganz ungewöhnliche Form und ist nach Vorbildern aus der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts v.Chr. geschaffen. Die besondere Sorgfalt der Arbeit schliesslich steigert den Charakter des Wertvollen noch und fand sicher auch beim damaligen Betrachter Bewunderung.

Die *Kopfapplik* (Taf. 5,1–4)³³ sitzt an der höchsten Stelle des Gefässes. Das weibliche Köpfchen hat eine Höhe von 4,5 cm. Es ist nicht ergänzt und ausgezeichnet erhalten; lediglich ein kleines Stück am Rand der Stephane fehlt, und die Lockenspitzen sind bestossen. Am Hinterkopf befindet sich ein Brennloch von 0,5 cm Durchmesser, das in dem massiven Innern schräg nach unten bis zum Kinn führt; in diesem Kanal befindet sich oben ein weiteres, kleineres Brennloch von 0,2 cm Durchmesser. Das Köpfchen wurde frei geformt – sicher von derselben Hand wie die Palmette. Seine Modellierung ist von äusserster Plastizität, mit kräftigen und prägnanten Formen.

Die Augenbrauen sind scharf gegen die hohe Stirn abgesetzt; in gross geschwungenem Bogen laufen sie bis zu dem kantigen Nasenrücken. Weit unten sitzen die mandelförmigen, schräggestellten Augen. Der Augapfel wölbt sich plastisch hervor. Wangenknochen und Nase sind kräftig ausgebildet; die zwei Nasenlöcher wurden nicht vergessen. Dicht unter der Nase sitzt der Mund; seine Oberlippe ist fein geschwungen mit deutlicher Angabe des Amorboogens, die Unterlippe etwas verrutscht und auf der rechten Seite herabhängend. So zeigt der Mund statt eines Lächelns einen etwas zweideutigen Ausdruck. Unter der zurückgesetzten Mundpartie tritt das breite Kinn wieder kräftig hervor. Die Oberfläche bewegt sich so in einem ständigen Auf und Ab und verleiht dem Gesicht seine Lebendigkeit. Umrahmt wird es von einem Kranz von fünfzehn Locken, symmetrisch angeordnet mit sieben auf jeder Gesichtshälfte und einer in der Mitte über der Nase. Deutlich ist zu erkennen, wie sie mit einem Stäbchen geformt wurden: Links sind die drei langen Seitenlocken spiralförmig eingedreht, während die rechts, in der Art der kurzen Stirnlocken, zu Tüten gerollt sind (Taf. 5,3–4). Unter den Seitenlocken sitzen die kleinen Ohren mit Angabe der Ohrmuschel. Sie sind auffällig dick gebildet, damit man sie auch in der Vorderansicht des Köpfchens sehen kann. Auf dem Haar sitzt eine kleine, im Querschnitt keilförmige Stephane. Der Hinterkopf ist glatt belassen.

Von der ursprünglichen Bemalung haben sich nur schwache Reste erhalten. Gesicht und Ohren waren mit einer dicken Weisschicht belegt, die weitgehend abgeplatzt ist; besonders an den plastisch vortretenden Stellen wie Augenbrauen, Augen, Nase, Wangen und Kinn ist sie kaum noch erhalten, und der Tongrund schimmert hier durch. Die Bemalung zog sich bis zur Mündung der Hydria hinunter und bildete auf dem Henkel den Hals unseres Köpfchens. Haare und Lippen waren rot, die Stephane auf ihrer Vorderseite weiss und auf der Rückseite schwarz; eine weisse Linie kennzeichnet dort ihren Abschluss. Von der Bemalung der Augen und Augenbrauen ist nichts mehr erhalten.

Es kann uns nicht mehr wundern, dass auch dieser Gefässteil ohne Parallele an anderen Hydrien ist. Kopfappliken kommen zwar, wenn auch selten, an Hydrien des ausgehenden 6. Jahrhunderts v.Chr. vor³⁴. Aber sie stammen, wie die Appliken der Oinochoen und Kyathoi, immer aus Matrizen und fallen in der plastischen Qualität ab, und oft werden in der Modellierung fehlende Angaben durch gemalte ersetzt. Ein handgeformtes Köpfchen finden wir dagegen bei der genannten Hydria im Louvre F 10³⁵; es ist mit 3,3 cm noch kleiner als das an der Tessiner Hydria, aber bis ins kleinste Detail ausgearbeitet und dabei Bronzebildern

33 Der Einheitlichkeit halber gelten hier ebenfalls die Bezeichnungen links und rechts vom Betrachter aus.

34 Mir sind vier Beispiele bekannt (Nr. 2 und 4 im Original):

1) New York 56.171.29: Beazley, ABV 362,30 (Leagros-Gruppe) und Paralipomena 161. R.S. Folsom, *Attic Black-figured Pottery* (1975) Taf. 11a.

2) London B 324: Beazley, ABV 361,24 (Leagros-Gruppe). CVA Brit. Mus. (6) III H e 7 Taf. 84,4 (Great Britain 343): Zugehörigkeit fraglich? («inserted in modern times»).

3) Kopenhagen 111: Beazley, ABV 324,29 (Euphiletos-Maler). Mertens 48 Nr. 2; 50.

4) München 2422: s.u. Anm. 39 (Phintias). CVA München, Mus. Antiker Kleinkunst (5) Taf. 226,12.

Alle tragen über der Mündung ein weibliches Köpfchen (Kopenhagen 111 ein Gorgoneion). Der bei Diehl Taf. 21,3 abgebildete Kopf wurde zusammen mit dem Vertikalhenkel von der Hydria Louvre Ca 2992 abgenommen.

35 Anm. 7; CVA Louvre (6) Taf. 61,3.

nachempfunden³⁶. Überhaupt begegnen uns nur sehr selten Terrakottawerke von einer solchen plastischen Differenziertheit und Ausdruckskraft wie sie das Tessiner Köpfchen besitzt. Es braucht den Vergleich mit der Grossplastik durchaus nicht zu scheuen. Wieviel Sorgfalt ist allein auf die Wiedergabe der Frisur verwendet! Zwei grosse Schwestern von der Akropolis, die Koren 673 und 682³⁷, geben uns einen Eindruck, welche Vorbilder der Künstler vor Augen gehabt haben mag. Sein Meisterwerk verdient den prominenten Sitz an höchster Stelle des Gefässes. Der Vertikalhenkel erscheint hier nicht wie bei anderen Kopffappliken als Hintergrund; das Köpfchen ist ihm übergeordnet, und seine Existenz wird in der Hauptansicht des Gefässes negiert. In der Seitenansicht hingegen wird deutlich, wie harmonisch sich das Köpfchen dem Kontur des Henkels anpasst und in den Bau des Gefässes einbezogen ist. So hat jeder Teil die ihm zukommende Bedeutung. Die Rückseite der Vase ist mit der Palmette ausgezeichnet; auch dieser Ansichtsseite des Gefässes wird künstlerisch Rechnung getragen.

Mit vollkommener Meisterschaft ist jedes einzelne Glied des Gefässes geformt, und mit ebensolcher Meisterschaft sind alle Glieder zu einem Ganzen zusammengefügt. Der Maler durfte da nicht zurückstehen, er musste ein ebenbürtiger Kollege sein. Form und Malerei treten gleichberechtigt nebeneinander und bilden eine vollkommene Einheit. So hat unser Künstlerensemble Hand in Hand ein Werk geschaffen, das ungewöhnlich schön und eindrucksvoll ist.

Die Bilder und ihr Maler (Claudia Stein)

Auf dem Vasenkörper ist der Ringkampf zwischen Peleus und Atalante dargestellt (Taf. 2, 1; 6; 7). Die beiden Kämpfenden stehen einander in weiter Schrittstellung gegenüber, jeweils das linke Bein vorgestellt, Stirn an Stirn. Peleus' linke Hand liegt auf Atalantes gebeugtem Rücken, mit der rechten umfasst er ihr linkes Handgelenk. Atalante umklammert mit ihrer rechten Hand seinen linken Oberarm dicht unter der Achsel, die linke, wegen Peleus' Griff nicht mehr frei beweglich, zeigt mit ausgestreckten Fingern zu Boden. Peleus ist nackt, trägt kurze Haar- und Barttracht; Atalante hat sich einen Schurz locker um die Hüften geschlungen und ihre langen Haare im Nacken aufgebunden. Sie ist mit einem Haarband und Ohrringen geschmückt.

Links steht ein bärtiger Kampfrichter im Mantel mit einer – rot aufgemalten – Rute in der rechten Hand (vgl. Anm. 52). Mit der linken stützt er sich auf eine Keule. Die Keule muss entweder ihm angehören, oder er hält sie dem Ringenden für die Dauer des Kampfes, was aber auszuschliessen ist, weil sie sich für Peleus nicht nachweisen lässt. Überhaupt kommt sie in dieser Form im späten 6. Jahrhundert nur als Waffe des Herakles vor. Dass aber Herakles als Ringer gemeint sei, kommt aus ikonographischen Gründen nicht in Frage. Demzufolge muss sie Attribut des Schiedsrichters sein, das heisst sie kennzeichnet ihn als Herakles. Herakles ist hier also nicht in eigener Aktion und im Mittelpunkt dargestellt, sondern als Beobachter und Überwacher der Aktion anderer. Dies ist meines Wissens ein einmaliger Fall auf einer Vase. In ähnlicher Funktion muss er bei den Leichenspielen des Pelias auf der Kypseloslade wiedergegeben gewesen sein: Während fast alle übrigen Dargestellten im Wettkampf gezeigt waren, sass er auf einem Thron, den Wettkämpfern zugewandt, als Beobachter, vermutlich als Kampfrichter³⁸.

36 Die Nachahmung von Metallvorbildern steht bei diesem Gefäss stark im Vordergrund (siehe die Bildung von Lippe und Vertikalhenkel). Das Köpfchen trug eine reiche Bemalung in rot und schwarz. An Details der plastischen Ausarbeitung seien hier nur die Augenbrauen genannt, deren Haarstruktur durch kleine, schräge Einkerbungen angezeigt ist, und das unter der Nase angegebene Filtrum.

37 H. Payne, *Archaic Marble Sculpture from the Acropolis*² (1950) Taf. 62–64 bzw. 40–43. G.M.A. Richter, *Korai* (1968) Abb. 368–372 bzw. 362–367.

38 Pausanias 5, 17,9; Pausanias ed. Hitzig – Blumner 2,1 (1901) 401.

Am rechten Bildrand, hinter Atalante, steht ein reich verzierter Dreifuss, zwischen den Kämpfern am Boden ein Kessel. Beide Gefässe sind als Kampfpreise zu deuten³⁹ und stehen hier wie der Schiedsrichter als Zeichen für einen Wettkampf. Der Bildaufbau folgt einem klaren Schema. Die Achse der symmetrischen Mittelgruppe liegt etwas rechts von der Bildmitte. Das Ringerpaar, und damit das Bild, wird links durch den Kampfrichter, rechts durch den Kampfpreis gerahmt.

Im Hinblick auf die Ringergriffe ist Atalante im Nachteil. Nur eine ihrer Hände ist frei, und Peleus kann im nächsten Moment mit der linken Hand ihren Oberkörper nach unten drücken. Trotzdem ist Atalante als Siegerin gekennzeichnet: Ihr Oberkörper wirkt breiter gebaut, ihr Kopf ist eindeutig grösser, ihre Haltung aufrechter, steiler. Ihre Frisur reicht bis an den oberen Rand des Bildfeldes, während Peleus' Kopf tiefer liegt. Peleus' geducktere Haltung wird durch die schräg hinter seinem Rücken verlaufende Rute des Schiedsrichters unterstrichen. Am entscheidendsten und auffälligsten ist wohl, dass der Dreifuss auf Atalantes Seite aufgestellt ist, Atalante damit im Bild zwischen den Siegesymbolen steht.

Der Ringkampf zwischen Peleus und Atalante fand anlässlich der Leichenspiele für Pelias statt⁴⁰. Er ist bei Apollodor (3, 9, 2) überliefert, mit der zusätzlichen Information, dass Atalante siegte. Anderen Quellen zufolge, die Atalante selbst nicht erwähnen, war Peleus bei diesen Spielen der Sieger im Ringkampf⁴¹. Dieser Widerspruch wird durch die bildliche Überlieferung nicht geklärt. Das früheste erhaltene Bild dieses Ringkampfes stammt von einem attischen Dinos der Zeit um 575 v.Chr.⁴². Die Ringer stehen nebeneinander, Peleus umfasst Atalante mit einem Arm, eine Haltung, die ihn im Vorteil zeigt, was als Hinweis auf seinen Sieg erklärt wird. Alle übrigen Darstellungen auf Vasen folgen einem anderen Haltungsschema. Es handelt sich um Bilder auf folgenden Gefässen⁴³:

- 1) Hydria Adolphseck 6
- 2) Hydria Bonn Inv. 46
- 3) Chalkidische Hydria München 596 (J. 125)
- 4) Hydria Manchester III H 5
- 5) Schale Bologna 361
- 6) Halsamphora München 1541 (J. 584)
- 7) Skyphos London Brit.Mus. 1925.12–17.10
- 8) Halsamphora Berlin F 1837.

Daran schliesst sich ein etruskischer Spiegel im Vatikan an⁴⁴. Durch Namensbeischriften sind die Ringenden auf der chalkidischen Hydria und dem etruskischen Spiegel als Peleus und Atalante gekennzeichnet. Die beigeschriebenen Namen auf der Berliner Halsamphora sind nicht lesbar, ihr Vorhandensein lässt aber darauf schliessen, dass ein bestimmtes und sicher mythologisches Paar gemeint ist. Bereichert ist das Bild der chalkidischen Hydria. Hier werden attributiv verschiedene Episoden aus Atalantes Heldendasein gezeigt: Im Zentrum steht der Ringkampf mit Peleus; dahinter befindet sich ein Eberfell und auf einem Tisch ein Eberkopf –

39 CVA München (7) 51 mit weiterer Lit.

40 I. Weiler, *Der Agon im Mythos* (1974) 163ff.

41 z.B. Hyginus fab. 273; vgl. Weiler a.O.

42 C. Roebuck, *Hesperia* 9, 1940, 146 Abb. 1. Brommer 316f. A 7.

43 Die Lekythos Syrakus 26822 (Brommer A 3) habe ich hier nicht berücksichtigt, weil mir keine Abb. zugänglich war.

1) CVA Schloss Fasanerie (1) 11 Taf. 10a (die Ringerin wird hier allerdings Thetis genannt). Brommer A 1.

2) A. Greifenhagen, AA 1936, 450 Nr. 25 Abb. 37; nicht bei Brommer angeführt.

3) CVA München (6) 24f. Taf. 280f. Brommer C 1.

4) A. Kossatz-Deissmann, JdI 97, 1982, 72 Abb. 7. Brommer A 2.

5) Kossatz-Deissmann a.O. Abb. 8. Brommer B 1.

6) Kossatz-Deissmann a.O. Abb. 9. Brommer A 5.

7) A.D. Ure, JHS 75, 1955, 94 Abb. 2–3. Brommer A 6.

8) CVA Berlin (5) 56f. Taf. 43,4. Brommer A 4.

44 Vatikan, Mus. Greg. Etr. Inv. 12247: G. Pfister-Roesgen, *Die etruskischen Spiegel des 5. Jh. v.Chr.* (1975) 52 S 32 Taf. 35. F. Brommer, *Denkmälerlisten zur griechischen Heldensage* 3 (1976) 364 Peleus und Atalante, Bronze 1.

Hinweis auf die kalydonische Eberjagd; durch beigeschriebene Namen sind zwei der zahlreichen Zuschauer als Klyptios und Mopsos gekennzeichnet, Mitglieder des Argonautenzugs⁴⁵.

Die Ringer stehen einander in Schrittstellung gegenüber, Atalante sowohl links (auf den Gefässen 1–4, 7 und auf dem Spiegel), als auch rechts (5, 6 und 8). Peleus ist immer unbekleidet, Atalante trägt einen kurzen Chiton (1–3) oder ein Perizoma (4–8, Spiegel)⁴⁶, in zwei Fällen eine Athletenhaube (5, Spiegel)⁴⁷. Haltung und Griffe variieren; wichtig ist, dass nur einmal einer der Ringenden im Vorteil scheint, und zwar ist es Atalante (6). Die Komposition ist ausser bei 6 ganz symmetrisch. Das Ringerpaar steht bei allen Bildern in der Mitte. Links und rechts reihen sich parataktisch Männer mit und ohne Stangen oder Lanzen auf, zum Teil auch Frauen, Schiedsrichter und Zuschauer (1–4), oder allein der Ringkampf ist gezeigt (5 und 7), oder es steht beidseitig ein Dreifuss (8). Auf Gefäss 6 steht links ein Mann im Mantel mit Rute, der Kampfrichter, in der Mitte am Boden sitzt und rechts hinter Atalante steht je ein Athlet. Das Bild stellt eine Palästraszene dar. – Es ist nicht zu ersehen, wer siegt; allerdings ist Atalante oft kräftiger gebaut (2, 4, 6, 7), einmal auch eindeutig grösser (2). Attribute des Kampfes sind die beiden Dreifüsse, beidseitig der Ringer (8) und deshalb ohne weitere Aussage ausser dem Hinweis auf einen Wettkampf, und ein Dinos in der Mitte (1), für den das gleiche gilt wie für die Dreifüsse. Die vom starren Schema abweichende Darstellung der Münchner Halsamphora (6) zeigt dagegen Atalante im Vorteil in Bezug auf die Ringergriffe, dazu ist sie grösser, kräftiger gebaut, hat einen sichereren Stand (Peleus' Füsse stehen relativ eng beieinander, sein Körper lehnt sich weit zurück), und die flächenmässige Verteilung von hellem Hintergrund und den sich davor abhebenden Figuren lässt für Atalante optisch mehr Bewegungsspielraum. Hier ist noch deutlicher als auf der Tessiner Hydria der Sieg Atalantes mit in das Bild einbezogen.

Die Abfolge der Bilder lässt eine charakteristische Entwicklung erkennen: Die Gruppe der im mittleren 6. Jahrhundert entstandenen Gefässe (1–4) zeigt die Ringer in einer streng symmetrischen Haltung mit breitem Schrittstand und kräftig gebauten Gliedern. Starre Typologie, fester Stand und kräftige, muskulöse Körper erwecken den Eindruck von hoher Kraftaufwendung, nicht aber von Bewegung. Diesem Bild entspricht noch weitgehend der Londoner Skyphos (7), obwohl er später entstanden ist⁴⁸. Die Gefässe 5, 8 und der Spiegel zeigen zwar im Grunde das gleiche Figureschema, die Körper sind aber dem Zeitstil gemäss gelängt, dadurch nicht mehr so breitgliedrig und muskulös. Der breite Stand ist aufgegeben, die Beine sind durch das stärkere Abbiegen der Knie, beziehungsweise den federnden Stand auf den Zehenspitzen bewegt. Nicht hohe Kraftaufwendung bestimmt das Bild, sondern leichte, fast tänzelnde Bewegung. So scheinen sich auf der Oltoschale (5) die beiden Kontrahenten spielerisch leicht an den Händen hin- und herzuziehen, die Berliner Amphora (8) gibt die beiden aufrecht voreinander Stehenden eher tanzend als ringend wieder. Die Tessiner Hydria folgt mit dem breiten Stand der Ringer und der scheinbaren Bewegungslosigkeit der ersten Gruppe. Aber die wegen der schlanken Körper nicht mehr demonstrierte grosse Kraft wird durch andere Aussagen ersetzt – sie dienen der Charakterisierung als Wettkampf und dem Hinweis auf Atalantes Sieg. Die Münchner Halsamphora verzichtet zugunsten grösserer Aussagefähigkeit auf das starre Haltungsschema, das bei der vermehrten Beweglichkeit der Figuren (wie 5 und 8 zeigen) nicht mehr zeitgemäss ist. – Das Thema «Ringkampf zwischen Peleus und Atalante» wird im 5. Jahrhundert dann auch in der attischen Vasenmalerei aufgegeben. Peleus und Atalante erscheinen fortan in Palästraszenen, Atalante als Athletin unter Athleten, vor oder nach sportlichen Übungen, am Louterion⁴⁹. Damit folgt der Wandel der Bildform der allgemeinen Entwicklung von der Spätarchaik zur Klassik: Während im griechischen Bereich die Beliebtheit der Abbildungen von Kampfgeschehen an sich abnimmt,

45 So gedeutet von E. Walter-Karydi, CVA München (6) 25.

46 Dazu: Kossatz-Deissmann a.O. 72f.

47 Zur Haube: F. Eckstein, RM 63, 1956, 92ff.

48 Hydra-Maler, Ende 6. Jh.: Ure a.O. 94ff.

49 Das umfasst die übrigen bei Brommer aufgelisteten Darstellungen. Zum Louterion: J.-L. Durand – F. Lissarague, *Hephaistos* 2, 1980, 99ff.

und das Interesse am Ende und an den Ergebnissen eines Kampfes grösser wird⁵⁰, halten sich Kampfdarstellungen im Etruskischen länger. Dafür ist der oben zitierte Spiegel, entstanden in hochklassischer Zeit, ein Beispiel.

Das Schulterbild (Taf. 4,1–2; 8; 9) zeigt zwischen zwei Augen Dionysos und Satyrn. Der Gott sitzt auf einem Klappstuhl, einen Kantharos in der rechten Hand, eine verzweigte Efeuranke in der linken. Er trägt einen gemusterten Ärmelchiton und darüber einen Mantel. Von rechts eilt mit grossen Schritten ein Satyr herbei, der unter dem linken Arm einen Weinschlauch trägt. Die Öffnung presst er mit der rechten Hand zu. Ein zweiter Satyr trabt von links heran; er spielt auf einer Doppelflöte. Das Bild ist nicht streng symmetrisch aufgebaut: Die Bildmitte ist etwas nach rechts verschoben, der rechte Satyr befindet sich weiter innen als der linke. Der Efeu belebt den schmalen Zwischenraum rechts von dem Gott mit einem Ast, den wesentlich breiteren Raum links mit einer sich mehrfach verzweigenden Ranke. Die beiden Satyrn tragen kurze Haare und lange Bärte, der Gott lange auf die Schultern herabfallende Locken und einen kurzen Bart. Alle drei haben Kränze im Haar. Die Art der Darstellung zeigt eine gewisse Verbindung zum Hauptbild: Das geläufige Thema «dionysische Szene» ist in dem geläufigen Schema wiedergegeben, mit Dionysos als Mittelfigur und symmetrischer Anordnung der übrigen Figuren rechts und links. Häufiger aber tanzt der Gott inmitten seiner ihm gleichgestellten Schar. Hier sitzt er, die Satyrn sind ihm untergeordnet, dienen ihm mit Musik und Wein⁵¹.

Die Figuren sind locker in die Bildfelder eingefügt, ohne eingeeengt zu sein. Nur die Haare des Herakles und der Atalante überschneiden die obere Randlinie. Im Hauptbild ist die Mittelgruppe pyramidal aufgebaut und nach aussen abgeschlossen. Die das Bild erweiternden Randfiguren werden durch die zurückgestellten Beine der Ringer geringfügig überschritten und dadurch nur äusserlich mit der Gruppe verbunden. Herakles schliesst sich durch seine Körperwendung noch an Peleus und Atalante an. Das obere Bild reiht die drei Gestalten mit weiten Zwischenräumen auf. Dionysos sitzt mit dem Unterkörper nach rechts auf dem Stuhl, dreht sich aber mit dem Kopf nach der anderen Seite um. Diese Wendung nach beiden Seiten, wie auch die Bewegungsrichtung der Satyrn nach der Mitte zu verbindet den Gott mit seinem Gefolge.

Die beiden Bilder unterscheiden sich in den Körperproportionen. Das grosse Bild weist lange schlanke Körper auf mit schmalen Gliedern und relativ kleinen Köpfen. Auf dem Schulterbild sind die Köpfe im Vergleich zur Höhe der Gestalten grösser. Auch die Arten der Haltung und Beweglichkeit weichen leicht voneinander ab. Das Hauptbild wird bestimmt durch einen schweren Stand der Figuren, festes Auftreten mit den Füissen, weiten Schritt, bei dem die rückwärtigen Beine nur wenig mit der Ferse vom Boden abheben, und gerade Beine. Die Ringenden neigen sich einander steif und unbewegt entgegen, bewegungslos auch in den dekorativ angeordneten Armen. Ebenso reglos steht Herakles da, dessen Körper durch den Mantel eng zusammengefasst wird. Dagegen erhält die ausgreifende Beinstellung der Satyrn mit den weit abgehobenen Fersen der hinteren Füsse und den angewinkelten Knien Bewegung. Verstärkt wird sie durch den unruhigen Kontur mit den abstehenden Schwänzen, dem nach vorn und hinten ragenden Weinschlauch und den mit der Flöte vorgestreckten Händen. Unruhig ist auch die Gestalt des Dionysos mit ihrer Körperdrehung und den nach allen Seiten in den Raum greifenden Teilen.

50 Vgl. z.B. die Veränderung in der bildlichen Wiedergabe der Heraklestaten: F. Brommer, *Die Wahl des Augenblicks in der griechischen Kunst* (1969) 19ff.

51 Die gleichen Personen, jeweils mit denselben Attributen, der Gott aber stehend, finden sich auf der Amphora des Lysippides-Malers München 1478 (J. 452): Beazley, ABV 255,13. FR III 226.



Abb. 4 Vorzeichnungen am Hauptbild der Hydria in Tessiner Privatbesitz. Massstab 1:2.
Zeichnung C. Stein



Abb. 5 Vorzeichnungen am Schulterbild der Hydria in Tessiner Privatbesitz. Massstab 1:2.
Zeichnung C. Stein

Die Arbeit des Malers ist bis in kleinste Details äusserst sorgfältig und exakt ausgeführt. Für Konturen und Innenzeichnung verwendete er Relieflinien in zwei Strichstärken⁵². Die Vorzeichnung (Abb. 4–5) wird im Streiflicht in zahllosen feinen, kaum eingetieften Ritzlinien sichtbar. Einzelheiten veränderte der Meister nachträglich: Die Bauchmuskulatur des Peleus erhielt mehr quadratische Form, die Unterschenkel der vorgestellten Beine der Ringenden wurden etwas zurückgesetzt, das Dreifussbecken war kleiner geplant und anstelle des Dinos etwas anderes vorgesehen; vielleicht sollte der Kessel aber auch auf einem Ständer stehen.

⁵² Ausnahmen sind der Kontur der Mundpartie der drei Figuren des Schulterbildes von der Nasenspitze bis zum Ansatz des Bartes; der Nasenflügel des flötenden Satyrs (Taf. 9,1), der Bogen, der seine aufgeblasene Backe andeutet, an manchen Stellen der Fingerkontur an seiner linken Hand; die zweimal drei Zugfältchen an der Ärmelknöpfung des Chitons auf der rechten Schulter des Dionysos. Vergessen wurden zwei Querstriche am getrepten Chitonsaum hinter dem linken Fuss des Gottes (Taf. 9,2). – Die Relieflinien auf dem Schulterbild (Taf. 4,1–2; 9) sind unregelmässig dick, in kurzen Strichen aufgetragen; deren Ansatzspuren sind z.T. deutlich sichtbar. Es sind keinesfalls mit dem Pinselhaar *gelegte* Linien. – Die Linien im Hauptbild sind wesentlich gleichmässiger. Dünner gezeichnet sind das Schlüsselbein des Herakles, der vordere Kontur seines rechten Beins, die Bauchmuskulatur des Peleus, sein sehr kleines Geschlecht, die Konturen der Lippen aller drei Figuren.

Rote Deckfarbe wurde im Hauptbild verwendet für die Rute des Schiedsrichters, das Band im Haar der Atalante, die Dekoration des Dreifusses (Querstriche an den Henkelbändern und Palmetten), im Schulterbild für den Schwanz des rechten Satyrs (wahrscheinlich auch für den des linken, der nicht mehr erhalten ist bis auf den tongrundigen Ansatz und den Umriss der Spitze, der sich auf dem verwitterten Scherben links vom ergänzten Bereich schwach abhebt); ein Ring bei den Augen war mit roter, einer mit weisser Deckfarbe gefärbt.

Die Ornamentbänder sind in schwarzfiguriger Technik ausgeführt, aber in der gleichen Feinheit und Genauigkeit gearbeitet wie die Bildfelder. Granatapfelfriese trennen das Schulterbild nach unten ab und begrenzen es seitlich. Oben schliesst es mit einem Zungenfries ab. Beide Muster gehören zu den gängigen Ornamenten, während die Friese seitlich und unterhalb des Hauptbildes kompliziert und selten sind. Sie setzen sich aus schmalen, eng aneinandergereihten Elementen zusammen. Das seitliche Band besteht aus einer Art von Knospen, die auf Spiralen sitzen, und wenig geöffneten Lotosblüten, von deren Böden die Spiralen ausgehen. Am nächsten verwandt ist ihm das Ornament auf zwei Amphoren des Andokides-Malers⁵³; doch ist dort der Lotos weiter aufgeblüht, und auf den Spiralen sitzen nicht Knospen, sondern Palmetten. Unter dem Hauptbild verlaufen wechselständige Lotosblüten und Palmetten, verbunden durch Spirallinien. Dieses Motiv findet sich vergrößert und unregelmässig an gleicher Stelle auf der schwarzfigurigen Hydria des Psiax in Hartford (Taf. 3,1; Anm. 9) und in feiner Ausführung, aber mit weniger Blättern an Lotos und Palmette, auf Fragmenten eines Epinetrons von der Athener Akropolis⁵⁴. Der Aufbau der Augen (Taf. 4, 1–2) aus tongrundigem Augapfel mit schwarzem, weissem und rotem Kreisring und grosser schwarzer Kreisfläche in der Mitte folgt einem Schema, das auf schwarzfigurigen, selten auch auf frühen rotfigurigen Gefässen des späteren 6. Jahrhunderts vorkommt⁵⁵. Die Augen früher rotfiguriger Schalen, wie zum Beispiel die des Epiktet und des Oltos, weichen davon grundsätzlich ab⁵⁶.

Aufgrund technischer und künstlerischer Merkmale lässt sich die Hydria dem Werk des Psiax zuweisen⁵⁷. Sie schliesst sich eng zusammen mit den Amphoren in Brescia⁵⁸, Madrid⁵⁹, München⁶⁰ und Philadelphia⁶¹, den Hydrien in Berlin⁶² und Hartford (Anm. 9), der Schale in New York⁶³ und dem Alabastron in Karlsruhe⁶⁴. Mit diesen Vasen verbindet sie die äusserst sorgfältige und fein differenzierte Linienführung⁶⁵, der im grossen Bild jeglicher belebende Schwung fehlt⁶⁶, und die Wahl ausgefallener Ornamente⁶⁷. Den gleichen Unterschied in den

53 Paris, Louvre G1: Beazley, ARV² 3,2. J.C. Hoppin, A Handbook of Attic Red-Figured Vases 1 (1919) 41. – Berlin 2159: Beazley, ARV² 3,1. Hoppin a.O. 33. E. Knauer, Die Berliner Andokidesvase (1965) Titelbild.

54 Hesperia 9, 1940, 147 Abb. 2.

55 Im Schwarzfigurigen z.B.: Schale München 2044 (Exekias): Beazley, ABV 146,21. Arias – Hirmer Taf. 59. – Schale Baltimore, Walters Art Gall. 48.42: Beazley, ABV 205,1. J. Boardman, Schwarzfigurige Vasen aus Athen (1977) Abb. 178. – Amphora London, Brit. Mus. 215 (Augen-Sirenen-Gruppe): CVA III H e Taf. 52,1. – Schale München 2080 (Lysippides-Maler): Beazley, ABV 256,22. – Zwei Schalen in London, Brit. Mus.: CVA III H e Taf. 20,2; 21,1.

Im Rotfigurigen: Schale Palermo Mus. V 650 (Andokides-Maler): Beazley, ABV 256,21. Boardman a.O. Abb. 160,1. – Schale in Cleveland (Psiax): Beazley, ARV² 7,7 und Paralipomena 321. S. Patitucci Uggeri, Quaderni Ticinesi 1, 1972, 37 Abb. 1ff. – Schale München 2587 (Psiax): Beazley, ARV² 7,8. H.R.W. Smith, New Aspects of the Menon Painter (1929) Taf. 1 und Abb. 1.

56 A. Bruhn, Oltos (1943) Abb. 10–11.14–17 und Arias – Hirmer Taf. 96 (Epiktet).

57 Einige Forscher äusserten Zweifel an dieser Zuschreibung (in schriftlichen Mitteilungen an H. Jucker und D. Willers). Es wurde auch auf Oltos hingewiesen. Dieser scheidet aber wegen der andersartigen Proportionen, deutlich verschiedenen Gesichtsformen (mit der typischen langen, bandartigen Nase), anderer Bildung der weiblichen Brust und der Füsse aus. – Zu Psiax zuletzt: Patitucci Uggeri a.O. 33ff. J.R. Mertens, AntK 22, 1979, 22ff. Ich werde in der Argumentation nicht speziell auf die Figuren des Schulterbildes eingehen.

58 Brescia: Beazley, ABV 292,1; 692. Ders., Paralipomena 127. Ders., ARV² 1618. Arias – Hirmer Taf. 66–68. XIX. XX.

59 Madrid 11008: Beazley, ABV 294,24. Ders., ARV² 7,2; 1618. Ders., Paralipomena 128. 321. CVA Madrid (2) Taf. 23,1; 24; 25; 26,1.

60 München 2302 (J. 373): Beazley, ABV 294,23. Ders., ARV² 6,1. Ders., Paralipomena 128. CVA München (4) Taf. 153f.

61 Philadelphia 5399: Beazley, ARV² 7,3. Pfuhl, MuZ III Abb. 318. Die Zeichnung AJA 1905 Taf. 6 ist an einigen Stellen falsch, z.B. im Bereich der rechten Hand der Leto und beim durchgezeichneten Beinkontur am Saum der Gewänder. Das gleiche gilt für die vom Museum erwerbten Photos der Zeichnung mit der Nummer 3024.

62 Berlin 1897: Beazley, ABV 293,8 und Paralipomena 127. Ders., The Development of Attic Black-figure (1951) Taf. 36,2. G. von Lücken, Griechische Vasenbilder (1921) Taf. 1. s. auch o. Anm. 9.

63 New York 14.146.1: Beazley, ARV² 8,9. Mertens a.O. (s.o. Anm. 57) Taf. 12. D. von Bothmer, Greek Vase Painting. An Introduction, BMetrMus 31, 1, 1972, Nr. 12.

64 Karlsruhe 242 (B 120): Beazley, ARV² 7,4 und Paralipomena 321. CVA Karlsruhe (2) Taf. 28.

65 z.B. die Verwendung zweier Strichstärken, auch in der schwarzfigurigen Technik: Hydria Berlin 1897, beschrieben bei Beazley, The Development of Attic Black-figure (1951) 79; Amphora Brescia.

66 Pfuhl, MuZ I 288 zur Amphora in Madrid: «... Bewegungen ebenso temperamentlos wie in den anderen Bildern des Menonmalers.»

67 Mertens a.O. (s.o. Anm. 57) 25. Smith a.O. (s.o. Anm. 55) 11. B. Cohen, Attic Bilingual Vases and Their Painters (1978) 213f. 233.

Körperproportionen wiederholen die grossen und die kleinen Bilder des Psiax. Der Detailvergleich bestätigt die Zuweisung.

Charakteristisch ist die Anlage der Gesichter im Hauptbild der Tessiner Hydria (Taf. 4,4; 7). Das Obergesicht ist hoch im Vergleich zum Untergesicht. Nasenspitze und zurückliegenden Mund verbindet eine schwach S-förmig geschwungene Konturlinie. Bei dem unbärtigen Gesicht setzt sich das kräftige, fast eckig hervortretende Kinn durch eine Einziehung unter dem Mund ab. Nach unten ist es mit einer geraden Linie begrenzt. Beim bärtigen Gesicht wirkt die Kinnpartie wesentlich kürzer. Der Mund liegt tief eingebettet zwischen Bart und Schnurrbart, der vom Nasenflügel ausgeht und über dem Mundwinkel nach unten abknickt. Das mandelförmige Auge sitzt unterhalb der Nasenwurzel. Die Tränenkarunkel ist deutlich ausgebildet, Pupille und Iris sind als Kreis mit Mittelpunkt gezeichnet. Die Brauenlinie beginnt mit geringem Abstand zum Stirnkontur, weit über den Augen, und schwingt in flachem Bogen nach hinten. Die Mundlinie ist kurz und schliesst mit einem kleinen Haken nach unten ab. Der Lippenkontur ist angegeben. Die kleinen Ohren sitzen weit hinten. Sie sind, zusammen mit den Ohrläppchen, aus einer scheinbar durchgehenden Schneckenlinie gebildet.

Atalantes Gesicht findet sich fast deckungsgleich beim rechten Dioskuren der schwarzfigurigen Amphora in Brescia wieder. Die Relieflinien scheinen nur in Ritzlinien umgekehrt zu sein. Den gleichen Aufbau hat Ledas Gesicht, allerdings mit unterschiedlicher Augenform. Der bärtige Tyndareos und auf der Rückseite Herakles weisen das gleiche grossflächige Obergesicht im Gegensatz zu dem eng im Bart eingeschlossenen Mund auf wie Peleus und Herakles der Tessiner Hydria. Die Ohren von Leda, Tyndareos und Herakles auf der Amphora sind durch einen kleinen senkrechten Strich in der Ohrmuschel bereichert, wie zum Teil auch auf den übrigen genannten Vasen. Eng verwandt sind auch die Köpfe der New Yorker Schale und der Berliner Hydria. Bei den Gesichtern auf den Amphoren in Madrid, München und Philadelphia sind die Proportionen ausgewogener, das Kinn weicher gerundet.

Die Frisuren sind allgemein besonders zierlich gearbeitet. Feine Löckchen rahmen die Gesichter. Mit dickerem Tonschlicker sind Haupthaar und Bart des Herakles unserer Hydria als Buckellocken aufgetragen (Taf. 4,4); auch die Strichelung des Schnurrbarts tritt plastisch hervor. Ausgespart ist der Haarkontur auf der Tessiner Hydria wie auch auf dem Alabastron, auf den übrigen rotfigurigen Bildern jedoch nur eingeritzt.

Mit der Gliederung der Körperflächen verfuhr der Maler ganz unterschiedlich. Besonders reich mit Inschriften ausgestattet ist zum Beispiel die New Yorker Schale. Grossflächig sind dagegen die Figuren der rotfigurigen Seite der Münchner Amphora⁶⁸ und die der Tessiner Hydria. Die Bauchmuskulatur des Peleus mit der Einteilung in an den Ecken abgerundete Quadrate findet unter den von Psiax bemalten Gefässen am ehesten Verwandtes bei den Satyrn der Madrider Amphora. Ihre wirkliche Parallele ist aber die Muskulatur des Herakles auf der schwarzfigurigen Namensvase des Malers von Tarquinia RC 6847⁶⁹, der dem Psiax sehr nahesteht. Im Vergleich damit zeigt sich, dass die Seitenansicht bei Peleus nur durch die Wiedergabe der halben Vorderansicht der Bauchpartie erreicht wurde.

Brust- und Bauchprofil der Frauen formt Psiax einheitlich auf den grossen Bildern: Die Brust ist straff gespannt (nicht so bei der Mänade München), setzt sich nach oben durch einen leichten Knick im Kontur ab und läuft in weicher Kurve in die Bauchpartie über, die durch zwei sanfte Wölbungen über der Tailleneinziehung gegliedert ist. Die Oberarme sind auf dem Hauptbild des Tessiner Gefässes durch ein neues Ansetzen der Konturlinie optisch von der Schulter getrennt, wie auch, allerdings in feinen Ritzlinien angegeben, auf den schwarzfigurigen Bildern der Amphora in Brescia und der Hydrien in Berlin und Hartford. Motivisch und technisch gleich gelöst ist das Problem der nach vorne gedrehten linken Schulter des Peleus und des Wagenlenkers Euthos auf der Berliner Hydria. Bei der späteren Hartford Hydria mit gleicher Darstellung ist die Schulter des Wagenlenkers zurückgenommen, und der Ober-

68 Satyr und Dionysos haben eingeritzte Bauchmuskulatur, ganz ähnlich schräg angelegt und gedreht wie der linke Satyr der Madrider Amphora. Die Ritzung ist nicht so fein wie die Vorzeichnung, aber wie diese nur im Streiflicht erkennbar.

69 Tarquinia RC 6847: Beazley, ABV 338,1 und Paralipomena 150. Arias – Hirmer Taf. 71.

arm ragt nicht mehr so steif nach vorn. Die deutlich abgesetzten Ellbogenspitzen verbinden alle genannten Gefässe miteinander. Die Hände auf der Tessiner Hydria sind Beispiele für die Kunstfertigkeit des Psiax und sein Suchen nach komplizierten Details: An der Linken des Peleus, die auf Atalantes Rücken aufliegt, sind die Finger an jedem Gelenk gebogen; die Fingerspitzen von Atalantes rechter Hand sind in Aufsicht abgebildet; die Linke des Schiedsrichters umschliesst das Keulenende mit Daumen und Zeigefinger, die Spitzen der übrigen drei Finger sind als kleine ausgesparte Pünktchen links neben dem Daumen zu sehen. Die Gliederung der Handfläche in zwei gleich grosse Ballen von Daumen und Zeigefinger geschah wie hier auch auf den Amphoren in Madrid und Philadelphia. Gegen die sonstige Zierlichkeit in der Ausführung sind die Hände des rechten Satyrn und die Linke des Dionysos vereinfacht mit parallelen Strichen für die Finger und einer geraden Linie als Begrenzung der Enden gezeichnet, während bei der Rechten des Gottes jeder Finger einzeln abgerundet ist.

Der Beinkontur – besonders auffällig ist die Ausbildung der Knie – ist auf allen genannten grossen Bildern des Meisters gleich gebildet, genauso sorgfältig bei den unter dem Gewand durchscheinenden Beinen. Die Füsse haben einen steilabfallenden Rist, ein betontes Fersenbein und eine stark gewölbte Fusssohle⁷⁰. Die Zehen sind lang und schmal. Beine und Füsse der kleinen Figuren sind einfacher gezeichnet, ohne die Differenzierung der Knie und Angabe der Zehen.

In der Gewanddarstellung der Tessiner Hydria zeigt sich noch deutlicher als in den Haltungen der Figuren die Steifheit, der fehlende Schwung. Die fächerartig gebündelten Faltenlinien herabhängender Partien sind wie mit dem Lineal gezogen, ebenso der getreppte Saum an Atalantes Schurz und Dionysos' Chiton, während der Saum am Mantel des Herakles zwischen den Faltenknicken kaum merklich geschwungen ist. Gegen diese starren Teile setzen sich die oberen Bereiche der Mäntel und der Wulst am Schurz weich gewellt ab. Am Kontur biegen die Gewandränder in enger Kurve um, und die Wölbungen der oberen Bäusche sind im Profil gezeichnet. Dieser Ansatz, Räumlichkeit auszudrücken, scheint mir wegen der Unterbrechung des Körperkonturs einmalig; bei anderen Darstellungen desselben Details wird dagegen der umliegende Stoff vom Kontur durchschnitten⁷¹.

Der untere Saumverlauf am Mantel des Herakles, bei dem ein Zipfel vor, der andere hinter dem linken Arm hängt, ist in dieser auf- und wieder abwärtsgetrepten Form ein sehr seltenes Motiv bei Mantelmännern, das die drei Hydrien des Psiax miteinander verbindet⁷². Fast alle Mäntel bei Psiax haben Gewichtchen an den Zipfeln. Die Starrheit der Faltenlinien zieht sich durch alle genannten Gefässbilder des Meisters; der Gegensatz von dieser Härte zu den weich geschwungenen oberen Rändern und Bäuschen bleibt, ebenso der zwischen eng gefalteten und scheinbar glatten Partien.

Für die relative Chronologie ist neben der Veränderung von Beweglichkeit und Ansichtigkeit der Figuren, von Details wie etwa den Gesichtern, besonders die Entwicklung der Gewandsäume aussagekräftig, die immer weicher und gerundeter werden und ihre scharfen Kanten verlieren. Die frühesten Werke sind die New Yorker Schale und die Tessiner Hydria, die spätesten die Amphoren in Madrid und München, das Alabastron in Karlsruhe und die Hydria in Hartford. Dazwischen gruppieren sich die Amphoren in Brescia und Philadelphia und die Berliner Hydria. Die Abstände ihrer Entstehung werden aber sicher nicht sehr gross gewesen sein.

Ein Vergleich der Bilder zeigt, abhängig von Format und Technik, Unterschiede in der Mal- und Gestaltungsweise des Meisters: Im schwarzfigurigen Stil füllt er die Bildflächen mehr, staffelt die Figuren auch auf mehreren Bildebenen hintereinander. Die Körper werden dabei grossflächig überschritten. Im rotfigurigen dagegen reiht er die Figuren aneinander und meidet

70 Vgl. die Beschreibung der Füsse bei Smith a.O. (s.o. Anm. 55) 17f.

71 Auf der Amphora in Philadelphia am Rücken- und linken Seitenkontur der Artemis deutlich, am oberen und unteren Rand des Schultermantels und am unteren Chitonsaum. Es handelt sich um ein Phänomen der Zeit, das auch bei anderen Malern zu finden ist.

72 Auch der Rycroft-Maler verwendet dieses Schema, vgl. z.B. die Amphora Toledo 72.54: CVA Toledo (1) Taf. 5,1 bei Priamos, und die Amphora im Worcester Art Museum 1956.83: Buitron a.O. (s.o. Anm. 9) Nr. 17.

Überschneidungen weitgehend. Diese Tendenz zu verschiedenartiger Bildfüllung lässt sich allgemein in der spätarchaischen Vasenmalerei beobachten. Der unterschiedliche Grad von Beweglichkeit der Figuren, je nach Bildgrösse, wird auf den Hydrien besonders deutlich. Die kleinen Gestalten der Schulterbilder sind wesentlich lebendiger als die gleichzeitigen grossen Figuren und wirken dadurch fortgeschrittener in der Entwicklung. Das legt die Vermutung nahe, dass Psiax, bevor er die beschriebene Gruppe der grossen Gefässe bemalte, hauptsächlich an kleinen arbeitete und darin besser geübt war.

Die Tessiner Hydria mit ihrem einzigartigen plastischen Schmuck reiht sich ohne weiteres in das Werk des Meisters ein. Seine Vorliebe für aussergewöhnlich geformte Gefässe wurde schon mehrfach festgestellt⁷³. Die Ausführung der Bildfelder und Ornamente gehört sicher zu den sorgfältigsten Arbeiten des Malers. Ihr Stil weist in das vorletzte Jahrzehnt des 6. Jahrhunderts v. Chr.

Dies bestätigt auch der Vergleich mit Bildern des Phintias, dessen Schaffenszeit in die Jahrzehnte 520–500 angesetzt wird. Die Mehrheit seiner Werke vertritt einen weiter entwickelten Stil als die Tessiner Hydria. So weist zum Beispiel die Pariser Amphora⁷⁴ gedrehte Körper auf mit schräggestellten Oberkörpern, weicher schwingende Gewänder, nicht mehr abstehende Gewandzipfel und steht damit eher auf der Stufe der Madrider und Münchner Amphoren des Psiax. Andererseits sind die Gewandsäume bei den genannten beiden Amphoren wesentlich weicher gerundet als bei der Amphora des Phintias im Louvre. Weitergehende Betrachtung zeigt, dass Phintias in Bezug auf Körperdrehungen und Schrägansichten der Figuren fortschrittlicher ist als Psiax, die Figuren des letzteren aber, als er Schrägansichten einführt, z.B. leichteren, behenderen Stand haben. Unter diesen Umständen wird die Tessiner Hydria nur wenig früher als die genannte Amphora des Phintias entstanden sein.

73 Vgl. Mertens a.O. (s.o. Anm. 57) 27. Smith a.O. (s.o. Anm. 55) 9f.

74 Paris, Louvre G 42: Arias – Hirmer Taf. 90f.