

Zeitschrift: Hefte des Archäologischen Seminars der Universität Bern
Herausgeber: Archäologisches Seminar der Universität Bern
Band: 5 (2008)

Artikel: Mythos, Epos und "Alltag" : Themenwahl für attische Kelchkratere
Autor: Huber, Kalinka
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-521381>

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: 21.01.2026

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

Mythos, Epos und ‹Alltag› Themenwahl für attische Kelchkratere

Die überlieferten Formulierungen von Drakons Gesetzen zu Kapitalverbrechen zeigen, dass Kratere als Symbol für die zentrale soziale Institution des Symposiums dienen können: Wer einen Mord begangen hat, sei — nebst anderen Auflagen und Verboten — von Misch-Gefäßen ebenso fernzuhalten wie von der Agora, dem zivilen Zentrum einer politischen Einheit, zudem von Libationen und Opfern, also von den kollektiv vollzogenen Ritualen.¹ Die Schuldigen werden damit von einigen für die Gemeinschaft relevanten Räumen und von der Beteiligung an wichtigen gemeinschaftlichen Handlungen ausgeschlossen, so auch vom Symposium, welches durch die Metapher des Kraters als seinem identifizierenden Instrument definiert wird.² Das Symposium selber ist hier aufs Engste mit ethischen Normen verknüpft und wird als eines der Elemente betrachtet, welche das Leben in der Polis prägen. An ihm wird Wein in einem sozialen Kontext konsumiert und dieser bildet, wie die Dichter der Älteren Komödie hervorheben, einen zentralen Bestandteil des guten Lebens und ist Katalysator für das Wohlbefinden der daran Partizipierenden.³

Da die Mischkrüge eine Schlüsselfunktion in den Symposiumen einnehmen, bieten sie als Träger von Bildern die Möglichkeit, der versammelten Gemeinschaft — sei dies nun im Hause derjenigen, die über die nötigen Mittel verfügen, ein Symposium auszurichten, oder an einer öffentlichen Stätte — Werte, Normen und Verhaltensregeln zu vermitteln.⁴ Dabei gilt für die Teilnehmenden, dass sie ihre Gedanken offen und vollständig ausdrücken sollen.⁵ Es wird im Folgenden von der These ausgegangen, dass die soziale Rolle des Symposiums, welches in der Regel als Institution einer gesellschaftlichen Elite verstanden wird, bei der Auswahl der Bilder auf den dabei gebrauchten Gefäßen einen Einfluss ausgeübt hat und dass sich die während der Gelage verwendeten Kratere auch im Blickfeld der Symposiasten befanden. Auf diese Weise konnten Vasenbilder, ähnlich wie die vorgetragene Dichtung, in die in ethischer, emotionaler und intellektueller Hinsicht vorgesehene

Erziehungs- bzw. Entwicklungsfunktion des Symposiums eingebunden werden. Die Bilder auf den Gefäßen unterstützten und stimulierten so die Symposiasten bei deren Reflexion über soziale Praktiken und die diesen zu Grunde liegenden normativen Vorstellungen, auch wenn oder gerade weil die Darstellungen die Realität in den seltensten Fällen direkt abbilden.

Außer ihrer Verwendung im öffentlichen und privaten Symposium sind Kratere literarisch in weiteren festlichen Aktivitäten belegt: ein Gedichtfragment Sapphos erwähnt das Mitführen von Kratereen in Hochzeitsprozessionen.⁶ In archäologischen Kontexten außerhalb Athens dienten sie überdies als Grabbeigaben oder, vor allem in Kontexten in Unteritalien und auf Sizilien, als Aschenurnen. Ein formeller bzw. ritueller Rahmen ist auch in diesen Fällen vorauszusetzen.

Es stellt sich somit nicht nur die Frage, ob die Darstellungen vor allem auf eine Elite ausgerichtet waren, sondern auch die, welchen Themen Kratere denn als Transportmittel dienen und welche Konventionen sich inhaltlich im Verlauf der Zeit allenfalls herausgebildet haben.⁷ In einer kurSORischen Übersicht wird hier aufgezeigt, welche Themen für Darstellungen auf Kratereen ausgewählt wurden, welche Schwerpunkte sich abzeichnen und wie sich diese in der Phase zwischen der spätarchaischen und der frühklassischen Zeit entwickelten.⁸ Die Analyse soll zudem zeigen, inwieweit die verschiedenen Kratertypen in der Verknüpfung von Form und Themenwahl eigenständig sind.

Bereits seit dem frühen 6. Jh. v. Chr. gab es in Athen lokal produzierte Dinoi, Voluten- und Kolonnettenkratere. Um 530/520 v. Chr. wurde der Kelchkrater als zusätzliche Form eingeführt, etwas später der Glockenkrater und der Stamnos. In dieser Zeit herrschte im Kerameikos ein innovativer Geist, welcher zur Entwicklung neuer Formen und Maltechniken beitrug und neue Themen in den Vordergrund rückte. Die Einführung des rotfigurigen Stils beeinflusste zudem die Wahl der Themen, die Art der Darstellung, aber auch die Qualität der Gefäße in beachtlichem Maß.⁹

Welche Gründe im Einzelnen genau dazu führten, dass zusätzliche Kratertypen Eingang in das keramische Formenrepertoire fanden, können wir nicht mit Bestimmtheit sagen. In der Forschung wurden bisher verschiedene Aspekte in der Vordergrund gerückt, unter ihnen insbesondere der Einfluss fremder kultureller Strömungen. So galt beispielsweise der Kelchkrauter von seiner Form her als Imitation des chiotischen Kelchs, das heißt, er wurde in die ionische Tradition gestellt, die die künstlerische Entwicklung Athens im 6. Jh. geprägt hat.¹⁰ In der neueren Forschung wird sein Auftauchen eher mit der Funktion des Gefäßes begründet und auf das gleichzeitige Aufkommen von Psykteren und Kelchkratern hingewiesen.¹¹ Diese beiden Gefäßformen nicht nur getrennt, sondern auch zusammen zu betrachten, scheint durchaus sinnvoll, denn auch auf attischen Vasen selber werden sie ab und zu als funktionale Einheit gezeigt. Seit einigen Jahren besitzt das Museum des Louvre einen Kelchkrauter, welcher mit einem integrierten Psykter versehen ist.¹² Allerdings kann es nicht zwingend gewesen sein, stets beide Gefäßtypen zu verwenden, und die Einführung des Kelchkraters aus technischen Gründen ist nicht notwendig, da ein Psykter auch zusammen mit den bereits existierenden Kraterarten hätte verwendet werden können. Tatsächlich gibt es einen rotfigurigen Kolonnettenkrater des Troilos-Malers, in den ein Psykter eingebaut ist.¹³

Auf attischen Vasenbildern werden Kratere ausschließlich im Symposium, im Komos und in verschiedenen Szenen dionysischer Thematik bzw. mit Figuren aus dem Umkreis des Dionysos dargestellt. Auch bei göttlichen Zusammenkünften kommen sie vor, obwohl ihre Funktion hier etwas unklar bleibt.¹⁴ Aus diesen Darstellungen ergibt sich überdies nicht eindeutig, dass sie dann jeweils als Attribut des Dionysos zu verstehen sind.

Wenn die Bilder auf Kratern mit Bezug auf das Symposium betrachtet werden, dann ergibt sich in vielen Fällen eine Diskrepanz zwischen dem dort Dargestellten und dem was die Dichter — Anakreon und Xenophanes etwa — als Sinn des Symposiums beschwören und von ihm fordern. Als Sinn des Symposiums wird nämlich beschworen, dem fröhlichen Vergessen, dem Frohsinn und der Lust zu frönen,¹⁵ gefordert wird von den Dichtern, davon abzusehen, Kämpfe und Kriege, Titanen, Giganten und Kentauren (die Erfindung der Alten, wie sie meinen) sowie vergangene Welten in den

Mittelpunkt der Erzählungen zu stellen. Dem widersprechen nun aber oft die Bilder, die die Mischgefäß schmücken: Gerade Ereignisse aus Mythen und Epen, die Auseinandersetzung der Olympier mit den Giganten, gewalttätige Kentauren sowie Vorbereitungen auf den Krieg und Kampfhandlungen werden häufig thematisiert. Indes, zwischen den verschiedenen Kratertypen können trotz der im Verhältnis zur ursprünglichen Produktion nur geringen Menge erhaltener Gefäße Unterschiede herausgeschält werden, die auf je eigene ikonographische Traditionen schließen lassen und kaum auf Zufälligkeiten zurückzuführen sind. Der geforderte Frohsinn und die Lust finden sich nicht nur auf Schalen und anderen Trinkgefäßen, sondern genießen vor allem auch auf rotfigurigen Kolonnettenkratern einen hohen Stellenwert.

Im Folgenden werden die Kelchkratere aus der Zeit zwischen dem letzten Viertel des 6. Jh. und der Mitte des 5. Jh. v. Chr. ins Zentrum der Betrachtung gestellt und die Bilder auf diesem Kratertyp mit denjenigen auf Voluten- und Kolonnettenkratern derselben Periode verglichen. Es werden dabei diejenigen Gefäße und Gefäßfragmente berücksichtigt, welche die Thematik der Darstellungen eindeutig erkennen lassen. Als Grundlage für den Vergleich dient bezüglich der Kelchkratere das von der Autorin gesammelte Material, für die Volutenkratere die Arbeit von Jasper Gauß (s. Anm. 8) und für die Kolonnettenkratere neben den entsprechenden Kapiteln der zweiten Auflage von John Beazleys *Attic Red-figured Vases* ein Auszug aus der Beazley-Datenbank.¹⁶ Damit liegt eine umfangreiche Stichprobe für die drei Kratertypen aus dem Zeitraum von ca. 530 bis 450 v. Chr. vor.

Die Zuordnung der Kratere zu größeren Gruppen, welche jeweils in ungefähr demselben Jahrhundertviertel entstanden sind, entspricht der traditionellen Datierung zur stilistischen Entwicklung. Wo dieses Vorgehen wegen der teils geringen Anzahl erhaltener Gefäße zu Verzerrungen führen könnte, wird darauf geachtet, wie sich die Themenwahl einzelner Maler oder Malergruppen auf die Gesamtentwicklung auswirkt.

Die quantitative Aufstellung der hier berücksichtigten Exemplare der drei Kratertypen zeigt, wie ungleich sich die erhaltenen Gefäße auf die drei Jahrhundertviertel bzw. die Maltechniken verteilen. Während aus dem letzten Viertel des 6. Jh. v. Chr. mehr als dreimal so viele schwarzfigurige Voluten- und ungefähr zweieinhalb Mal so viele Kolonnettenkratere wie Kelchkratere

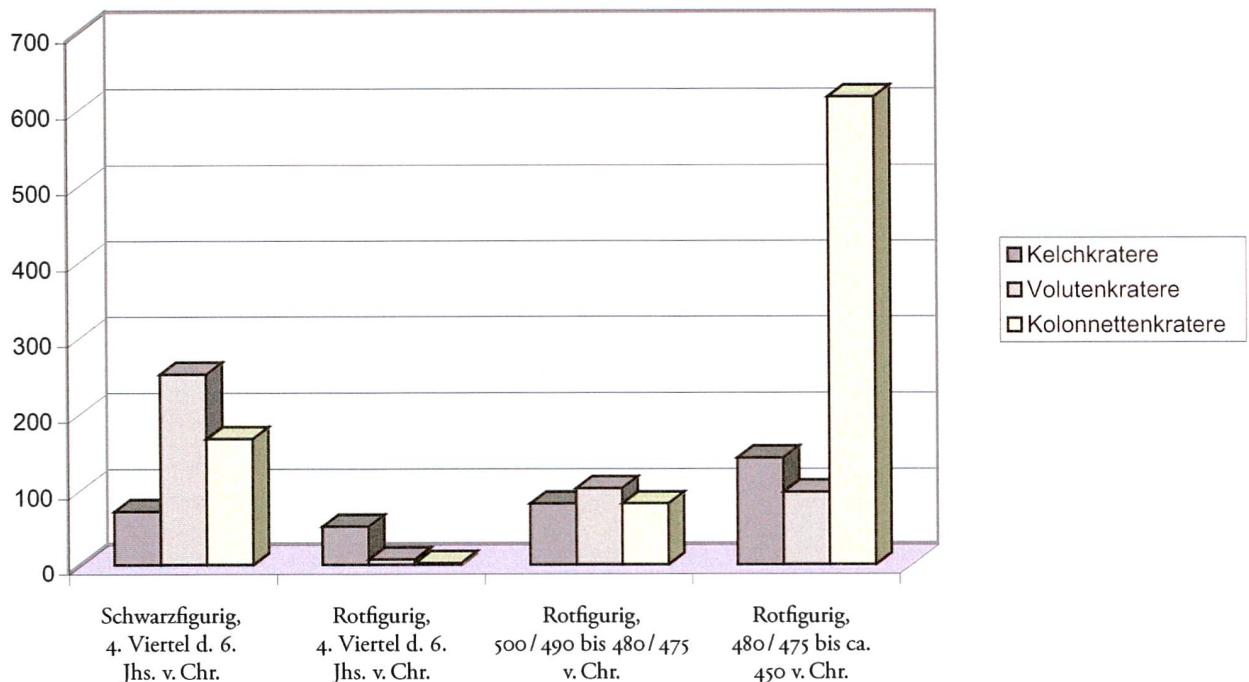


Abb. 1 Verhältnis erhaltener Kelch-, Voluten- und Kolonnettenkratere zwischen ca. 530 v. Chr. und 450 v. Chr.

erhalten sind, gibt es im Rotfigurigen aus derselben Periode bedeutend mehr Kelchkratere als Voluten- oder Kolonnettenkratere (Abb. 1). Diese bezüglich ihrer Auswahl markanten Unterschiede zwischen Gefäßen unterschiedlicher Maltechnik röhren wohl auch daher, dass die beiden letztgenannten Kratertypen bereits seit längerer Zeit in Athen hergestellt wurden, wobei allerdings gerade beim Volutenkrater beobachtet werden kann, dass die Produktion mengenmäßig erst um 540/530 v. Chr., also etwa ein Jahrzehnt vor der Einführung des Rotfigurigen ihren Aufschwung nahm.¹⁷ Kommt hinzu, dass sich hier die Gruppierung in Jahrhundertvierteln wegen der Grenzen bei der Datierungsschärfe zu Gunsten der älteren Kratertypen auswirkt. Hingegen ist das Verhältnis für rotfigurige Exemplare im gleichen Zeitraum eindeutig: Bisher sind nur sieben rotfigurige Voluten- und gar nur zwei rotfigurige Kolonnettenkratere bekannt. Dem stehen über fünfzig Kelchkratere gegenüber, wobei insbesondere die zahlreichen in der Werkstatt der Pioniere hergestellten Gefäße ins Gewicht fallen. Ebenfalls aus dieser Werkstatt stammen zahlreiche Stamnoi. So lässt der heutige Wissensstand vermuten, dass mit der Einführung des Kelchkraters ein Gefäßtyp entstanden ist, der entweder für die rotfigurigen Maler des 6. Jh. oder aber für die Abnehmer von Gefäßen in der neuen Maltechnik

attraktiver war als die anderen beiden Kratertypen, und attraktiver auch als der ebenfalls neu geschaffene Glockenkrater oder die Dinoi und Stamnoi.

Zahlenmäßig gleicht sich das Verhältnis unter den erhaltenen Exemplaren der drei Kratertypen aus der Zeit zwischen 500/490 v. Chr. und ungefähr 480/470 v. Chr. etwas aus: Es gibt leicht mehr als 80 Kelchkratere, ungefähr gleich viele Kolonnettenkratere sowie beinahe hundert Volutenkratere. Für die darauf folgenden Dekaden bis zur Jahrhundertmitte überwiegen die Kolonnettenkratere deutlich. Allein in der zweiten Ausgabe von Beazleys *Attic Red-figured Vases* sind ungefähr 615 Kolonnettenkratere aufgeführt; Kelchkratere gibt es etwa 140, währenddem Jasper Gaunt ungefähr 95 Volutenkratere auflistet.

In einigen wenigen Fällen hat ein Maler oder eine Malergruppe Kratere aller Typen verziert; in der Regel sind die Maler von Voluten- und Kelchkratoren jedoch andere als diejenigen von Kolonnettenkratoren. So können beispielsweise den Pionieren und ihren Nachfolgern, respektive den Malern der spätarchaischen Zeit oder in der fruhklassischen Zeit der Niobiden-Malergruppe und der Gruppe des Villa Giulia-Malers, keine oder nur einige wenige Kolonnettenkratere zugeschrieben werden. Maler von Kolonnettenkratoren — die Maler um Myson, die Boreas-Florenz-Gruppe, die

früheren Manieristen — wiederum scheinen sich nur äußerst selten mit der Bemalung von Kelch- bzw. Volutenkrateren auseinandergesetzt zu haben.

Der erhaltene Bestand lässt somit auf folgende zwei Thesen schließen: Die gegenüber Trinkgefäßen vergleichsweise hohe Zahl erhaltener Kratere untermauert die Bedeutung des Symposiums für die Zeit zwischen ca. 530 v.Chr. und der Mitte des 5. Jh.¹⁸ und der repräsentative Charakter der Kratere zeigt sich besonders bei den Kelch- und den Volutenkrateren. Diese sind im Gegensatz zu den Kolonnettenkrateren gerade während dieses Zeitraums von oft hoher Qualität hinsichtlich der Fertigung und der Malerei, von ausgewiesener Sorgfalt in der Behandlung des Themas sowie von besonderer Prägnanz in Bezug auf die Wahl dieses Themas.

Die auf Kratern gezeigten Bilder gehören zu den thematischen Kategorien ‹menschliche Sphäre› / nicht-mythologische Lebenswelt sowie zur Sphäre der Heroen und Götter. Der ersten Kategorie können Darstellungen zugeordnet werden, die Handlungen und soziale Gruppierungen zeigen, bei denen mythische Figuren nicht direkt in die Aktionen involviert sind und auch nicht im Bild erscheinen. Solche Bilder zeigen konstruierte Situationen, welche dem Alltag entnommen sein können, diesen aber nicht in direkter Weise wiedergeben müssen.¹⁹ Die zweite Kategorie lässt sich unterteilen in Darstellungen der Epen und der mythischen Heldeninnen und Helden sowie in Darstellungen von Begebenheiten aus dem Leben der Göttinnen und Götter.

1. Menschliche Sphäre

Darstellungen nicht-mythologischen Inhalts machen zwischen ca. zwei Fünfteln (Kolonnettenkratere), der Hälfte (Kelchkratere) und ungefähr drei Vierteln (Volutenkratere) der Vasenbilder auf schwarzfigurigen Kratern aus. Das Repertoire umfasst Themen, welche vorwiegend kollektiv unternommene Aktivitäten der männlichen Mitglieder der Polis ins Zentrum stellen. Im Vordergrund stehen dabei Bilder mit enger Verknüpfung zum Krieg — Rüstungsszenen, der Auszug der Krieger²⁰ im Wagen, zu Pferd oder zu Fuß, Kämpfe — und die prestigeträchtigen Repräsentation von Ereignissen, welche die Elite auszeichnen — Wagenfahrten, Wagenrennen, sportliches Training, Symposia

und Komoi. Wenn es sich nicht um Hochzeitsprozessionen²¹ handelt, treten weibliche Figuren allgemein wenig in Erscheinung; sie tauchen beispielsweise im Zusammenhang mit sich rüstenden Kriegern auf, oder, in seltenen Fällen, als Tanzende bzw. Musizierende. Da anders als bei den Kelch- und Kolonnettenkrateren, wo die Gefäßwand für großflächige Bilder benutzt werden kann, bei schwarzfigurigen Volutenkrateren einzig die Halszone dekoriert ist, stehen hier lange und schmale Friese für Darstellung und Bildkomposition zur Verfügung. Diese Friese eignen sich von der Anlage her besonders gut für generische Themen wie Prozessionen im Wagen oder zu Pferd, Wagenrennen, Jagden, Kämpfe, Symposia und Komoi, weil in den kleinformatigen Darstellungen in repetitiver Weise leicht — und leicht lesbar — eine Vielzahl von Figuren aneinander gereiht werden kann. Tatsächlich ist etwa ein Drittel der Halszonen von Volutenkrateren mit Ausfahrten und Prozessionen von Wagen dekoriert und dient dazu, den besonderen Status und die Handlungsfähigkeit der wohlhabenden Schichten vorzuführen.²² Sowohl auf den schwarzfigurigen Kelch- als auch auf Kolonnettenkrateren des letzten Drittels des 6. Jh. kommen Wagenausfahrten vor (und außerdem bei Kelchkrateren auch mehrfach das Anschirren von Pferden); sie sind allerdings mit zwischen fünf und zehn thematisch eindeutig identifizierbaren Beispielen bei weitem nicht so zahlreich wie auf den Volutenkrateren. Auf Kelchkrateren werden die waffenfähigen Schichten außer im Wagen auch als von Hunden begleitete Gruppen von Reitern vorgeführt, wohingegen auf den Kolonnettenkrateren Hopliten, welche sich rüsten oder losziehen, über dreißig Mal gezeigt werden. Letztere wiederum sind bei den Volutenkrateren ausgesprochen selten belegt, während Reiter doch gelegentlich erscheinen. Schon im Rotfigurigen der ersten Generation und daran anschließend im ersten Viertel des 5. Jh. v.Chr. spielen Prozessionen von Wagen kaum mehr eine Rolle, selbst die Hochzeitsprozessionen verschwinden rasch aus dem Spektrum gewählter Themen. Da auch die Apotheose des Herakles fast ausnahmslos durch andere Begebenheiten aus dem Leben des Helden abgelöst wird, möchte man den Grund dieser Entwicklung eher in der Einführung des Rotfigurigen als in der Reflexion einer sozialen Veränderung vermuten. Mit dem Wechsel zur neuen Maltechnik gaben die Maler eine ganze Reihe lange verwendeter Themen und Bildschemata auf. Parallel

zum Versiegen von Darstellungen von Wagen lässt sich nämlich beobachten, wie auch wilde Tiere — Löwen, Stiere, Panther, Eber, Schwäne — oder Mischwesen rasch an Attraktivität verlieren und im Rotfigurigen nur noch ganz selten vorkommen. Im Schwarzfigurigen tauchten sie, meist als Tierkampfgruppen oder in antithetischer Aufstellung, sowohl großformatig auf Kolonnettenkrateren als auch auf den Halsfriesen der Voluten- und den Beckenfriesen von Kelchkrateren auf. In der Frühklassik haben die Ausfahrten ihre einst markante Position im Bildrepertoire von Kratern vollständig eingebüßt. Das traditionelle Schema aus der archaischen Zeit ist einzig auf einem Kelchkrater eines thematisch konservativen Malers der Niobiden-Malergruppe²³ zu sehen und findet sich auch nur noch ausnahmsweise auf Volutenkrateren respektive gar nicht mehr auf Kolonnettenkrateren.

Im Frührotfigurigen und zu Beginn des 5. Jh. v. Chr. spielen im Gegenzug Krieger und Kämpfe weiterhin eine wichtige Rolle. Wie im Schwarzfigurigen, wo das Thema besonders auf Volutenkrateren prominent ist und etwa vierzig Mal vorkommt, gibt es Kämpfe zwischen Hopliten sowie zwischen Hopliten und Kriegern auf Wagen. Bei den Kampfhandlungen steht jedoch die Monomachie nicht länger im Vordergrund; diese erscheint nur noch dann, wenn die Kontrahenten mythische Figuren sind, also etwa Achill und Memnon flankiert von ihren göttlichen Müttern.²⁴ Bereits in schwarzfigurigen Bildern herrscht manchmal ein dichtes Gedränge von Figuren, und die archaische Komposition der Zweikämpfer wird abgelöst durch ein Schlachtengetümmel. Der Kampf um einen Gefallenen, in mythischer Überhöhung als Kampf um die Leiche des Patroklos auf einem der ersten erhaltenen Kelchkratere dar gestellt, findet allerdings weder auf weiteren schwarz- oder rotfigurigen Kelchkrateren noch auf den anderen Kratertypen Verbreitung.²⁵

Ebenfalls in den Jahren um die Jahrhundertwende erweitern die Maler das Spektrum von Darstellungen, auf welchen der Auszug in den Krieg vorbereitet wird. Inhaltlich treten nun Trankopfer beim Abschied von der Familie an die Stelle der sich wappnenden Krieger. Wenn während der spätarchaischen Zeit sowohl auf schwarz- als auch auf rotfigurigen Krateren jeweils mehrere Krieger bei der gemeinsamen Vorbereitung auf den Krieg gezeigt werden, so nimmt jetzt das Ritual im Familienverband einen wichtigen Platz ein. Das Hervorheben des privaten Bereichs zeugt von einem

Wechsel im Verständnis der Rolle des Kriegers und betont seine Stellung innerhalb der Polis auf andere Art. Vor allem atmosphärisch geschieht in diesen Bildern einiges: Als relevant werden das Verhältnis zwischen den Mitgliedern dieser Polis und die familiären Verbindungen betrachtet, wobei besonders der Aspekt der rituellen Handlung unter engsten Angehörigen gezeigt wird. Die Art und Weise wie die Mitglieder einer Polis in und für diese handeln, ist neu Kern der Darstellungen.²⁶ Die Verwendung neuer Formeln für den Kriegerabschied beschränkt sich allerdings nicht bloß auf die nicht-mythologische Sphäre, sondern findet ihre Entsprechung in Bildern mit mythischen Abschieden, welche kompositorisch das Schema der menschlichen Sphäre übernehmen, auch wenn sie inhaltlich in einen anderen Kontext einzuordnen sind. Dabei werden, wie einige Kelchkratere aus der Villa Giulia-Malergruppe beispielhaft erkennen lassen, die gezeigten Ereignisse erst durch die Beischriften auf die höhere Ebene verlagert.²⁷ Neben der Darstellung dieser rituellen, religiösen Aktivitäten kommen weiterhin vereinzelt Rüstszenen, der Aufbruch in den Krieg sowie Kämpfe vor. Letztere schließen gelegentlich Krieger mit fremdländischer Tracht, vorwiegend Skythen, in das Geschehen ein. Daneben gibt es Reiter in thrakischen Mänteln zu sehen.²⁸

Auf schwarzfigurigen Kelchkrateren fehlen etliche der Aktivitäten, welche für die Männer der führenden Schichten identitätsstiftend und somit von großer sozialer Bedeutung sind, oder sie tauchen nur selten bzw. während einer kurzen Phase der Produktion auf. Zu diesen gehören die sportliche Betätigung, sportliche und musische Wettkämpfe und Spiele, aber erstaunlicherweise auch so zentrale Aktivitäten wie Symposia und Komoi oder die homoerotischen Begegnungen, welche insbesondere auf Trinkgefäßen häufig zu sehen sind. Symposia fehlen bisher ganz, im Gegensatz zu den Volutenkrateren, wo man über zwei Dutzend Symposia zählt, während Komoi sowie sportliches Training oder Wettkämpfe nur sehr selten vorkommen.²⁹ Komoi sind zwar auf schwarzfigurigen Volutenkrateren ebenfalls selten, Wagenrennen und sportliche Aktivitäten sind jedoch zumindest auf einer Handvoll von Exemplaren belegt. Anders verhält es sich bei den Kolonnettenkrateren, wo Symposia im Schwarzfigurigen und in den ersten Jahrzehnten des Rotfigurigen kaum zu sehen sind, Komoi dagegen bereits häufig erscheinen. Deren Zahl nimmt im Rotfigurigen von der Spätarchaik bis



Abb. 2 Hochzeitspaar im Wagen. Brüssel, Mus. Royaux d'Art et d'Histoire Inv. R 310.

in die Frühklassik ständig zu, um sich in der frühklassischen Zeit auf etwa ein Drittel aller Darstellungen zu belaufen. Sportliche Betätigung manifestiert sich auf schwarzfigurigen Kratern dieses Typs vor allem in der Form von Boxkämpfen, während im Rotfigurigen des ersten Jahrhundertviertels Athleten und Jünglinge neben den Gestalten des dionysischen Kreises schon zu den favorisierten Themen gehören. Obgleich im zweiten Viertel Kombinationen von Jünglingen und Männern, Jünglingen und Knaben oder von Männern, Frauen, Jünglingen und Knaben fast die Hälfte der erhaltenen Szenen ausmachen, bleiben die Athleten populär. Erst in der frühklassischen Zeit kommen auch Symposia vermehrt auf Kolonnettenkratern vor. Bei den Volutenkratern verläuft die Entwicklung, was die Beliebtheit von Symposia betrifft, in die entgegengesetzte Richtung: Sie treten zahlenmäßig ständig mehr in den Hintergrund. Komoi haben anderseits als Thema überhaupt nie wirklich Fuß gefasst.

Vergleicht man die Themenwahl der schwarz- mit den rotfigurigen Kelchkratern, so scheint sich diese entlang der Aktivitätsdauer bestimmter Maler bzw. Malergruppen zu entwickeln. Die Maler fröhrlotfiguriger Kelchkratere interessierten sich mehr dafür, mit wel-

chen Vergnügungen sich die männliche Elite Athens beschäftigt, und weniger dafür, wie sie das Gemeinwesen verteidigt oder ihre Macht durch Eroberungen ausdehnt. Ereignisse, welche sich innerhalb der Polis abspielen, treten stärker in den Vordergrund. Zwar wird auch jetzt nur ausnahmsweise ein Jüngling mit einem Geschenk umworben, aber es gibt nun einige Bilder von Komoi und Symposia, Palästraszenen und die Darstellung eines musikalischen Wettbewerbs.³⁰ Sobald diese Maler als solche nicht mehr produzieren, geht allerdings auch das Interesse an den Themenkreisen wieder verloren. In den ersten Jahrzehnten des 5. Jh. v. Chr. jedenfalls sind Athleten nur noch selten zu sehen, ebenso Komasten. Das zweite Jahrhundertviertel bringt kaum signifikante Veränderungen in Bezug auf diese Auswahl.³¹

Vom Schwarz- zum Rotfigurigen entwickeln sich demnach bei den drei hier untersuchten Kratertypen einige wenige prägende Themen in unterschiedlicher Weise. Auf Volutenkratern dominieren zunächst Wagenausfahrten, Kämpfe und Symposia, also allesamt traditionelle Themen, welche in der attischen Vasenmalerei während des 6. Jh. v. Chr. herausgebildet wurden. Sie repräsentieren die höheren sozialen Klassen, welche

Kraft ihrer ökonomischen Lage eine herausragende Stellung in der Gemeinschaft einnehmen können. Dabei werden Aktivitäten, welche sich im Außen- und solche, welche sich im Innenraum abspielen, klar voneinander getrennt. Wenn im Rotfigurigen die Produktion der Volutenkratere im größeren Umfang einsetzt, sind Wagenfahrten aus dem Repertoire praktisch verschwunden, während neben den Symposia sportliche Betätigungen der Vorbereitung auf den Krieg sowie den kriegerischen Handlungen zahlenmäßig beinahe ebenbürtig sind. Allerdings ist der Anteil an Darstellungen nicht-mythologischer Art insgesamt gesunken, während gleichzeitig die Diversität der Themen vielfältiger geworden ist: Im Schwarzfigurigen gehören noch zwei Drittel aller erhaltenen Bilder zum menschlichen Bereich, in der ersten Hälfte des 5. Jh. nur noch ungefähr fünfzig Prozent. Trotz des größeren Spektrums sind aber weiterhin von Männern und Jünglingen verrichtete Tätigkeiten vorherrschend. Sie werden nur ausnahmsweise durch Darstellungen von Frauen ersetzt. Die Begegnung zwischen den Geschlechtern spielt sich vornehmlich in frühklassischer Zeit in der spannungsgeladenen Situation der Verfolgungen ab. Bei den schwarzfigurigen Kolonnettenkratereen variiieren die behandelten Themen stärker; neben den ausziehenden Kriegern, vor allem zu Fuß, gelegentlich auch im Wagen, jedoch selten zu Pferd, bilden Komoidarstellungen bereits eine größere Gruppe, und schließlich sind öfter Hochzeitspaare im Wagen zu sehen (Abb. 2). Dieser Kratertyp weist schon von Beginn des hier betrachteten Zeitraums an einen höheren Anteil an Szenen aus dem zivilen Bereich auf als Kelch- oder Volutenkratere. Und es sind ebenfalls Kolonnettenkratere, auf welchen seit dem Schwarzfigurigen ab und zu religiöse Handlungen erscheinen. So gibt es eine Eingeweideschau im Schwarzfigurigen und in der frühklassischen Zeit sind Jünglinge zu sehen, welche Opfertiere führen oder Opfer vollziehen sowie fackeltragende Frauen in einer Prozession.³² Nach 500 v. Chr. reduziert sich die Vielfalt der Darstellungen sehr rasch auf vorwiegend drei Themen: Auf Komoi, in welchen auch Frauen mit von der Partie sind, sowie auf Athleten und Jünglinge. Im zweiten Jahrhundertviertel ist die Themenwahl nicht-mythologischen Inhalts noch stärker eingeschränkt und konzentriert sich praktisch auf die Varianten Komoi sowie Zusammenstellungen von Männern und Jünglingen verschiedener Altersstufen. Diese beiden Gruppen machen ungefähr 70

Prozent aller Bilder auf den Kolonnettenkratereen der ersten Hälfte des 5. Jh. v. Chr. aus. Diese Beschränkung ergibt sich nicht etwa von selbst durch die Scheidung in eine inhaltlich und malerisch sorgfältiger gestaltete Vorder- und eine flüchtiger behandelte Rückseite, denn vielfach sind beide Seiten eines Gefäßes mit dem gleichen Thema versehen. Auch wenn Kolonnettenkratere in der Mehrzahl von Malern hergestellt wurden, die bezüglich der künstlerischen Qualität weniger Anspruchsvolles geleistet haben als diejenigen von Voluten- und Kelchkratereen, so bleiben die Unterschiede bei den dargestellten Inhalten auffallend. Die starke Standardisierung, die auch die Wiedergabe mythischer Geschehnisse prägt, hat einen ausgesprochen selbstreferentiellen Charakter in Bezug auf den primären Verwendungszweck der Gefäße. Identitätsbildung wird mehrheitlich über den Kontext angestrebt, in welchem die Gefäße ihre Funktion zugewiesen hatten, weniger über die Visualisierung von Handlungsmöglichkeiten mit Hilfe von Mythen. Ob gleichzeitig die Identifizierung mit einem bestimmten sozialen Status hergestellt werden sollte, lässt sich kaum alleine über die Analyse der Bilder schlüssig beantworten. Dazu müssten diejenigen Fundzusammenhänge im Detail untersucht werden, für die genaue Angaben über den Grabinhalt und die Bestatteten vorliegen. Immerhin kann festgehalten werden, dass zum Verständnis und der Interpretation der Bilder auf Kolonnettenkratereen in den meisten Fällen weniger große Kenntnisse über Mythen und Epen nötig sind. Anderseits gibt es auf diesem Kratertyp auch Bilder nackter Frauen, die Darstellung von Arbeit, und einzig hier schimmert gelegentlich ein etwas derber Humor durch, wie er in der attischen Vasenmalerei allgemein nur selten vorkommt.³³

Bei der Bilderwahl für Kelchkratere lassen sich insgesamt weniger deutliche Tendenzen ablesen als bei den anderen zwei Kratertypen. Ein Grund liegt dabei im Verhältnis von nicht-mythologischen zu mythologischen Themen, welches sowohl im Schwarzfigurigen als auch im Rotfigurigen des 6. und des frühen 5. Jh. v. Chr. beinahe ausgeglichen ist, danach aber klar zu Gunsten der mythologischen Darstellungen kippt. Die Zahl erhaltener Bilder aus der menschlichen Sphäre ist zudem zu gering, um, außer in wenigen Fällen, die Verschiebungen in der Thematik als signifikant zu bezeichnen. Wenn Wagenfahrten und Hochzeitsprozessionen nach der Jahrhundertwende kaum mehr vorkommen, so stimmt dies mit der allgemeinen

Entwicklung der Vasenmalerei überein, ebenso, dass Kämpfe und die Vorbereitung darauf während der ganzen hier betrachteten Periode ein beliebtes Thema bleiben. Anderseits fällt auf, dass Komoiddarstellungen nach einigen Jahrzehnten wieder aus dem Repertoire verschwinden. Hingegen erscheinen in der frühklassischen Zeit vor allem auf den Rückseiten der Gefäße vermehrt Manteljünglinge und Knaben in einem nicht näher spezifizierten Kontext. Eine direkte Verbindung mit der anstehenden formellen Aufnahme in die Gemeinschaft der Bürger fehlt, aber es liegt nahe, diese Figuren in einen Bezug mit der Lebenswelt der Verantwortung tragenden und gemeinsam agierenden Erwachsenen zu setzen. Über die Teilnahme am öffentlichen Leben werden schließlich die geltenden Normen des Bürgertums für richtiges und akzeptiertes Verhalten vermittelt.³⁴

Beinahe alle Handlungen auf Kelchkruertern spielen sich zwischen Männern ab. Frauen stehen selten allein im Zentrum des Geschehens, was angesichts der Funktion der Gefäße und des Status der athenischen Frauen nicht besonders erstaunt. Im Gegensatz zu diesem Befund sind mythische Frauengestalten, in anderen Rollen, recht prominent vertreten. Auf den frühen Kelchkruertern erscheinen unbenannte Frauen als Bräute im Wagen, als Begleiterinnen im Hochzeitszug, gelegentlich in Rüstungsszenen sowie in Komoi oder, allerdings eher ausnahmsweise, als Hetären in einem Symposium.³⁵ Wenn Frauen Komasten begleiten, spielen sie vielfach ein Musikinstrument — die Lyra oder die *auloi* — und sind immer bekleidet. Anders sind sie zu dieser Zeit weder im öffentlichen Raum, also etwa beim Wasserholen, noch im Frauengemach oder bei gemeinsam vollzogenen Opferhandlungen zu sehen. Als häufiges und auch eigenständiges Thema gehören sie nur bei rotfigurigen Kolonnettenkruertern zum Repertoire, bekleidet und öfters auch nackt, als Begleiterinnen im Komos oder im privaten Raum am Waschbecken.³⁶ Auf Kelchkruertern stößt man erst im Frühklassischen vermehrt auf Frauen, was nicht zuletzt mit den Verfolgungsszenen zusammenhängt, welche nach 480 / 470 v. Chr. dargestellt werden. Allerdings fällt es hier oft schwer, zwischen mythischen und nicht-mythischen Verfolgungen zu unterscheiden, insbesondere wenn Beischriften fehlen bzw. eine inhaltliche Verknüpfung mit der Gegenseite des Gefäßes nicht zweifelsfrei angenommen werden kann.³⁷ Frauen erscheinen überdies weiterhin — im Gegensatz zu den Heroinen — in aus männlicher Perspektive definierten

und allgemeinen Normvorstellungen entsprechenden positiv belegten Rollen, etwa beim Abschied von Kriegern, wenn sie die für die Libation nötigen Gefäße halten, dem Scheidenden die Spende darreichen oder die Waffen für den sich rüstenden Krieger bereithalten.³⁸ In denjenigen Fällen, wo sie alleine gezeigt werden, stehen musicale Aktivitäten im Zentrum; einerseits gibt es musizierende Frauen,³⁹ anderseits tanzende Frauen wie eine eventuell als Sappho bezeichnete Gestalt mit Bariton, oder der einzigartige Reigen auf dem sehr großen namengebenden Kelchkruerter des Villa Giulia-Malers.⁴⁰ In Bezug auf die gesellschaftliche Realität Athens dienen somit nicht die typischen Frauen- und Mutterrollen und die damit verbundenen Aufgaben als Quelle für die Themenwahl, sondern Aktivitäten, welche Frauen privilegierter Schichten ausüben konnten. Gerade die Benennung oder Akklamation der einzelnen tanzenden Figur als Sappho kann einen Hinweis auf die angestrebte Darstellung einer gesellschaftlichen Position geben, gleichzeitig aber außer auf geschlechtsspezifische Lebensumstände auch auf unterschiedliche Verhaltensnormen griechischer Frauen anderer Regionen verweisen.

2. Mythen und Epen: Die Welt der Heroen und Heroinen

Beinahe die Hälfte der erhaltenen Bilder auf Kelchkruertern geben, soweit sich die Themen eindeutig identifizieren lassen, Ausschnitte aus dem Leben mythischer Helden und aus Epen wieder. Ereignisse aus den Trojanischen Zyklen, vor allem Begebenheiten, welche zur Ilias und zur Iliupersis gehören, machen einen gewichtigen Teil der Darstellungen aus. Der Trojanische Krieg und die mit ihm verbundenen Geschehnisse ziehen sich im 6. und in der ersten Hälfte des 5. Jh. v. Chr. wie ein roter Faden durch die Entwicklung dieses Krattertyps. Sie kommen auf ihm auch wesentlich zahlreicher vor als auf Voluten- oder Kolonnettenkruertern. In den ersten Jahrzehnten des 5. Jh. sind ungefähr fünfzehn Prozent der erhaltenen Szenen diesem Themenbereich zuzurechnen, wobei besonders häufig Begebenheiten aus der Vita Achills als dem wichtigsten Helden der Ilias gewählt wurden. Eines der frühesten schwarzfigurigen Gefäße zeigt den Kampf zwischen Hektor und Menelaos um den Leichnam des Patroklos.⁴¹ Diese spezifische Episode, wie überhaupt die Ereignisse des Trojanischen Kriegs, finden sich nur äußerst selten auf

attisch-schwarzfigurigen Vasen.⁴² Außerdem kommen auf schwarzfigurigen Kelchkratern noch Diomedes und Menelaos vor, die den Wagen zur Ausfahrt vorbereiten, die brettspielenden Helden Achill und Ajax sowie die Flucht von Ainaios und Anchises aus dem zerstörten Troja.⁴³ Während bei Kolonnettenkratern ebenfalls mehrfach Ereignisse aus den Epen — wenn auch andere als bei den Kelchkratern — belegt sind, ist ein einziger schwarzfiguriger Volutenkrater mit einer Episode aus den Trojanischen Zyklen bekannt.⁴⁴ Vom Einsetzen des Rotfigurigen an und bis in die Mitte des 5. Jh. steigt die Zahl der Darstellungen von Szenen in und um Troja auf Kelchkratern stetig an, während sich auf Volutenkratern erst für die Zeit nach 490 v.Chr. insbesondere beim Berliner Maler eine Handvoll entsprechende Bilder nachweisen lassen.⁴⁵ Auf Kolonnettenkratern hingegen gibt es sie, vor allem mit Szenen aus der Iliupersis, scheinbar erst wieder im zweiten Viertel des 5. Jh.⁴⁶

Unter den insgesamt zehn Bildern auf rotfigurigen Kelchkratern, welche Episoden der Trojanischen Epen des 6. Jh. zum Inhalt nehmen, stellen sechs die Bergung von Toten vom Schlachtfeld dar, wobei es sich jeweils um Helden mit einem göttlichen Elternteil handelt: Um Sarpedon, Memnon und Achill.⁴⁷ Solche Darstellungen, die den Aspekt der Bergung betonen, werden nur während einer kurzen Periode aufgegriffen und zudem im Bezug auf die hier besprochenen Kratertypen einzig auf Kelchkratern verwendet. Dem Tod dieser großen Helden geht in der literarischen Form der Überlieferung jeweils ein Kampf mit einem äußerst starken Gegner voraus, der, wie es in der Ilias mehrfach explizit artikuliert wird, entsprechend dem Handlungsverständnis und Tapferkeitsideal von Helden, von diesen bewusst ausgesucht wird. Gleichzeitig ist darauf verwiesen, dass die Auseinandersetzung im vorbestimmten frühen Ende der Protagonisten resultieren wird. Am Beispiel des Zeussohns Sarpedon lassen sich Schicksalhaftigkeit und Konsequenz des Heldenlebens besonders gut aufzeigen. Da das Schicksal und somit der Lebensweg vorgezeichnet sind, können, worauf Hera hinweist, auch die Götter diese nicht ohne weiteres ändern; auch sie orientieren sich letztlich am Wert einer stabilen sozialen Ordnung und verfügen über klare Vorstellungen hinsichtlich eines ehrenhaften Verhaltens.⁴⁸ Zwei Aspekte führen die Ethik des Schlachtfelds vor: Einerseits das risikobehaftete Streben nach dem gewaltigen Kampf (z.B. Sarpedon gegen Pa-

troklos), auch um der Rache willen, und anderseits die Notwendigkeit, die Gefallenen zu bergen (Bergung Sarpedons durch Hypnos und Thanatos, Bergung Achills durch Ajax, Bergung Memnons durch die Äthiopier), um diese ehrenhaft bestatten zu können (Bestattung Sarpedons in Lykien durch seine Familie, Leichenfest und Spiele zu Ehren Achills, Gewährung der Unsterblichkeit Memnons durch Zeus auf Bitte der Eos). Zu Letzterem gehört, dass die Schändung des Leichnams durch den Feind vermieden und möglichst auch die Waffen der Gefallenen gesichert werden müssen.⁴⁹ Da Monomachien ebenso auf den frührotfigurigen wie auf den rotfigurigen Kelchkratern des Strengen Stils und der Frühklassik bloß eine Minderheit der Darstellungen ausmachen, scheint die Auseinandersetzung mit dem besonderen Verhaltenskodex in Kriegssituationen der wichtigere Aspekt zu sein als derjenige des Kräftemessens zwischen zwei starken Gegnern. Das Motiv der Rache, wie es sich etwa in Achills Tat manifestiert, die Leiche Hektors hinter seinem Wagen herzuschleifen, findet wohl deshalb keinen Eingang in die Auswahl für die Darstellungen des Trojanischen Krieges. Andererseits setzt sich ein Jahrzehnt später der Kleophrades-Maler mit der Bedeutung der Fairness und den Risiken illoyalen Verhaltens für die Gemeinschaft bzw. eine Gemeinschaft in einer Kriegssituation auseinander, wenn er den Streit zwischen Odysseus und Ajax um die Waffen des Achill ins Bild setzt.

Weshalb sich die nachfolgende Malergeneration, darunter die Schüler der Pioniere, nicht mehr an dieser Thematik orientierte, lässt sich aus der Wahl der Bilder nicht herleiten.⁵⁰ Die Darstellungen konzentrieren sich vornehmlich immer noch auf die Vita Achills, aber es hat eine Verschiebung vom Schlachtfeld hin zum Heerlager der Griechen stattgefunden, und der Untergang Trojas rückt stärker in den Vordergrund. Dieser neue inhaltliche Fokus entsteht in erster Linie Dank der zahlreichen, allerdings meist fragmentierten Kelchkratern des Kleophrades-Malers. Er hat Bilder des zürnenden Achill und der Gesandtschaft der Griechen zu ihm, der Auslösung des Leichnams Hektors durch Priamos, des Streits zwischen Odysseus und Ajax um die Waffen Achills sowie eine Szene aus der Iliupersis geschaffen.⁵¹ Eine weitere Begebenheit aus der Iliupersis malte Myson mit der Rückführung Aithras durch ihre Enkel Akamas und Demophon⁵² sowie der Tyszkiewicz-Maler mit der Verfolgung der Kassandra durch Achill.⁵³ Letzterer hat anderseits traditionelle <http://>



Abb. 3 Zweikampf zwischen Diomedes und Aeneas. Boston, Mus. of Fine Arts 97.368.

www.kenmarcus.com/promos/tessa_west/source/km15718.html Monomachien gemalt, bei welchen die Helden von ihrer göttlichen Beschützerin bzw. Mutter unterstützt werden: Diomedes im Kampf gegen Ainaios um den gefallenen Melanippos, flankiert von Athena und Aphrodite sowie Achill im Kampf gegen Memnon, flankiert von Athena und Eos (Abb. 3).⁵⁴ Im zweiten Viertel des 5. Jh. werden auf allen drei Kratertypen die trojanischen Themen um Ereignisse aus der Zeit vor dem Krieg sowie aus derjenigen nach dem Fall Trojas erweitert, wobei der Untergang Trojas eine wichtigere Rolle als bisher einnimmt.⁵⁵ Die neue Strukturierungsmethode für die Bildfläche bei Kelchkratern mittels freier Verteilung der Figuren sowie die schon lange benutzte Variante, das Bild ohne Unterbrechung um den Kelch herumzuführen, erleichtern die Aneinanderreihung mehrerer Szenen aus der Zerstörung Trojas.⁵⁶ Damit ist es möglich, eine umfassende Sicht auf die Schicksale der Menschen beim Untergang einer Stadt zu geben. Der Akzent liegt nun nicht mehr nur auf den Kriegern, sondern schließt Frauen, Kinder und Alte ein. Deren tragische Begegnung mit der unkontrollierten Gewalt der Eroberer auch an geheiligten Orten der Zuflucht zwingt zur Auseinandersetzung mit der Bedeutung des Krieges für die Polis. Auf der anderen Seite gibt es weiterhin frühere Episoden aus dem Geschehen um Troja, etwa den Zweikampf zwi-

schen Achill und Memnon, sowie Ereignisse aus der Vorgeschichte des Krieges.⁵⁷

Neben den Darstellungen des Trojanischen Zyklus ist die Auswahl an Bildern weiterer Mythen eher gering. Im Schwarzfigurigen kommen sowohl auf Voluten- und Kolonnetten- als auch auf Kelchkratern ausschließlich Heraklestaten vor, wobei dieser Heros wie später im Rotfigurigen Theseus deutlich häufiger auf Volutenkratern als auf den anderen beiden Gefäßtypen erscheint. Die Halsfriese jener Gefäßform eignen sich zudem dafür, die Taten als Abfolge zu zeigen. Auf den schwarzfigurigen Kelchkratern überwiegt, im Gegensatz zu den zahlreichen Löwenkämpfen auf Voluten- und Kolonnettenkratern, die Fahrt in den Olymp.⁵⁸ Diese findet keinen Eingang ins rotfigurige Repertoire, sondern wird durch die Darstellung einzelner Taten abgelöst, deren Zahl insgesamt jedoch relativ gering bleibt.⁵⁹ In der Thematik immer noch nicht schlüssig geklärt ist die Darstellung auf dem namengebenden Kelchkrater des Niobiden-Malers, auf der Herakles als Statue auf einer Basis erscheint, umgeben von Kriegern unterschiedlichen Alters und in Anwesenheit der Göttin Athena.⁶⁰ Der Vergleich mit den anderen beiden Kratertypen zeigt, dass auch dort nur sehr wenige Szenen aus dem Leben des Herakles aufgegriffen werden: Auf frühklassischen Volutenkratern sind dies je eine Darstellung von Herakles bei Pholos und bei Busiris sowie Herakles und Linos,⁶¹ auf den gleichzeitigen Kolonnettenkratern ist die Themenwahl zwar erheblich breiter, beschränkt sich zahlenmäßig jedoch meist auf ein erhaltenes Exemplar.

Theseus kommt auf rotfigurigen Kelchkratern, aber auch auf den anderen beiden Kratertypen lediglich in einigen wenigen Episoden vor; im Schwarzfigurigen ist er bisher sogar nur auf Kolonnettenkratern bekannt. Vermutlich die früheste Darstellung des Kampfs gegen den Stier ist auf einem frührotfigurigen Fragment des Phintias erhalten, danach findet sich das Thema auf Voluten- und vor allem auf Kolonnetten-, aber bloß noch einmal auf einem Kelchkrater wieder:⁶² Ein Gefäß von der Athener Akropolis stellt mit dem Kampf gegen Minotaurus den Bezug zur mythischen Geschichte Athens her; die Gegenseite zeigt zudem Orneus, den Sohn des Erichthonios, zusammen mit den Onkeln des Theseus, welche dieser bezwingen muss, bevor er die im zugedachte Position in Athen einnehmen kann. Auf einem zweiten Kelchkrater des Syriskos-Malers ist das Treffen zwischen Theseus und Poseidon zu sehen,

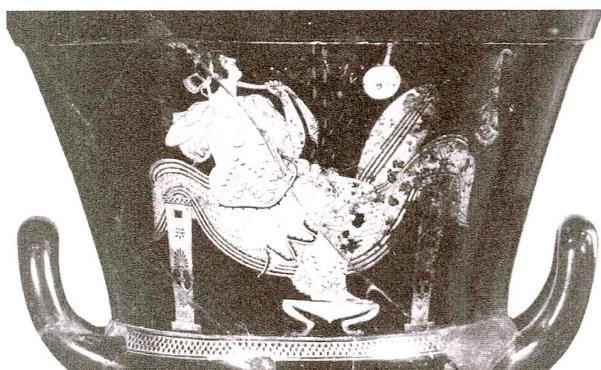


Abb. 4 *Danae und der Goldregen*. Sankt Petersburg, Staatl. Ermitage Inv. 637.

eine Begegnung, welche die göttliche Herkunft des Helden betont.⁶³ In Verfolgungsszenen ist es anderseits oft schwierig, Theseus eindeutig zu identifizieren wenn er nicht inschriftlich benannt ist, wie dies etwa bei den seltenen Bildern des Abschieds von seinen Eltern zutrifft.⁶⁴

Neben Herakles und Theseus finden wenige weitere mythische Gestalten erst spät Eingang ins Repertoire von Kelchkratern; erwähnt werden können Perseus, Kadmos, Oedipus, Orpheus und Pelias, außerdem einzelne Darstellungen weiblicher mythischer Figuren wie Danae (Abb. 4–5), Niobe oder die Artemispriesterin Kallisto.⁶⁵ Die meisten dieser Gestalten sind allerdings nur einmal, höchstens zweimal anzutreffen. Bei den Frauen werden insbesondere solche ausgewählt, welche eine von Verwandten oder Göttinnen unerwünschte Schwangerschaft eingehen — Danae oder Kallisto — oder wegen ihrer Hybris ihre Kinder verlieren wie Niobe. Im ersten Fall steht die wichtige Stellung der Frauen, entweder als Tochter des Königs oder als Priesterin in einer öffentlichen und für die Gemeinschaft wichtigen Rolle, im Vordergrund. Damit verbunden sind einerseits die Notwendigkeit der Kontrolle ihres Lebens durch die ihnen übergeordneten Personen und der durch die Abhängigkeit vom sozialen Status eng begrenzte Handlungsspielraum und anderseits die dazu in einem Spannungsverhältnis stehende Notwendigkeit der Frauen, ihre Aufgabe als Mutter zu erfüllen und aktiv ihre — obschon ungewollten — Kinder göttlichen Ursprungs zu retten, was die eigene Opferung oder zumindest den Willen zur Selbstopferung voraussetzt. Im anderen Fall, bei Niobe wie bei Pentheus und anderen Figuren, wird das Brechen des Willens und die Durchsetzung der göttlichen Ordnung

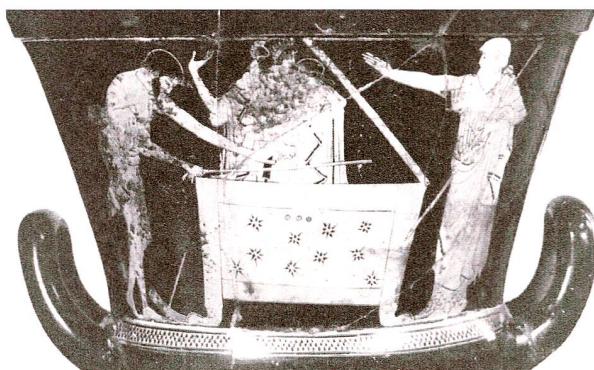


Abb. 5 *Die Aussetzung Danaes und ihres Sohnes Perseus durch Akrisos*. Sankt Petersburg, Staatl. Ermitage Inv. 637.

und des göttlichen Willens durch Zerstörung betont. Die großen mythischen Kämpfe der Helden gegen die Amazonen oder die Kentauren fehlen sowohl auf schwarz- als auch auf frührotfigurigen Kelchkratern und werden im Zeitraum zwischen ungefähr 530 v. Chr. und 500 v. Chr. auf Volutenkratern ebenfalls nur selten dargestellt, wohingegen Amazonomachien auf Kolonnettenkratern mehrfach vorkommen. Kentauromachien anderseits finden erst am Anfang des 5. Jh. Eingang ins Bildrepertoire und zwar vorwiegend bei Kolonnettenkratern. Im zweiten Jahrhundertviertel werden sie als Thema auch für Voluten-, nicht aber für Kelchkratere aufgenommen. Der Missbrauch der Gastfreundschaft durch die Kentauren und deren Fehlverhalten scheinen für die Bemalung von Kelchkratern wenig attraktiv gewesen zu sein. Mehrfigurige Bilder und die Auseinandersetzung mit der Ordnung oder deren Gefährdung fanden seit Beginn des 5. Jh. und besonders in der Frühklassik Eingang in das Bilderrepertoire für Kelchkratere, und zwar vorwiegend in Gestalt von Gigantomachien, seltener noch als Amazonomachien. Vor allem die Maler der Niobiden-Malergruppe haben sich diesen Themen gewidmet. Neben einem Dutzend Gigantomachien, die jedoch vor allem als Zweikämpfe zwischen Göttern und Giganten dargestellt werden und selten Herakles integrieren, sind fünf Amazonomachien erhalten.⁶⁶

3. Götter

Die Welt der Götter spiegelt sich nur spärlich auf den Kelchkratern des 6. Jh. wieder, aber auch bei den gleichzeitigen Voluten- und Kolonnettenkratern ste-



Abb. 6 *Dionysos und sein Kreis.* Paris, Musée du Louvre MNE 938.

hen Götter nicht oft im Mittelpunkt des Geschehens, sondern erscheinen in einer unterstützenden Funktion bloß am Rande der Handlung. Einzig Dionysos und seinem Gefolge wird auf allen Kratertypen eine vorrangige Position eingeräumt, wo sie die anderen Abbilder von Göttern mengenmäßig bei weitem übertreffen (Abb. 6). Allein über die dionysischen Themen ergibt sich zudem ein direkter Bezug zur Funktion der Gefäße. Während Dionysos, Satyrn und Mänaden auf den schwarzfigurigen Kelchkrateren bei mehr als einem Drittel der erhaltenen Gefäße dargestellt werden und auch auf Kolonnettenkratereen sehr häufig Gegenstand des Bildes sind, beschränkt sich ihre Repräsentation bei Volutenkratereen auf etwa einen Zehntel aller Szenen.

Am vielfältigsten präsentieren Kolonnettenkratere die dionysische Welt, wohingegen das Thema auf Kelchkratereen selten in außergewöhnlicher Weise behandelt wird.⁶⁷ Üblich sind tanzende und herumziehende Satyrn und Mänaden. Letztere reiten hin und wieder Ziegenböcke oder Stiere, und sie werden entweder unter sich oder zusammen mit Dionysos gezeigt.⁶⁸ Dieser steht oder sitzt inmitten seines Gefolges, reitet oder besteigt den Wagen und begleitet zusammen mit anderen Göttern Paare auf Wagenfahrten.⁶⁹ Auch die Rückführung des Hephaistos erscheint auf schwarzfigurigen Kelchkratereen und findet sich danach ab und zu wieder.⁷⁰ Bei den frührotfigurigen Kelchkratereen überwiegen dionysische Figuren ebenfalls. Die Bilder setzen

um 520 v. Chr. mit einfach gegliederten Darstellungen auf den Kelchkrateren des Psiax und Epiktet ein, welche Dionysos zwischen einer Mänade und einem Satyrn zeigen und sich noch stark an der schwarzfigurigen Tradition orientieren.⁷¹ Erst mit dem einzigen Kelchkrater des Euphronios, welcher ein dionysisches Thema aufnimmt, diesem dann aber in der für den Maler nicht ungewöhnlichen Art gleich ausschließlich gewidmet ist, ändern sich Aufbau und Charakter des Bildes.⁷² Die ersten weißgrundigen Kelchkratere, die vom Ende des 6. Jh. datieren, übernehmen mit der Darstellung von Satyrn und Mänaden die dionysische Thematik ebenfalls. Da jedoch nur Fragmente erhalten sind, lässt sich der Kontext nicht präzise bestimmen.⁷³ Gleichzeitige rotfigurige Voluten- und Kolonnettenkratere gibt es kaum, weshalb auf einen thematischen Vergleich verzichtet werden muss. Im Verlauf der Zeit verschieben sich die Verhältnisse von dionysischen Bildern bei Kelch- und Volutenkratere zu Gunsten von Bildern anderer Götter; so kommen auf Kelchkratere im ersten Viertel des 5. Jh. v. Chr. die übrigen Götter annähernd gleich häufig vor wie Dionysos und sein Gefolge, im zweiten Viertel gibt es gegenüber den zwei Dutzend Abbildern der dionysischen Welt ungefähr doppelt so viele Darstellungen verschiedener Götter.⁷⁴ Letztere reihen sich thematisch erneut ins geläufige Repertoire ein; selten wird das Augenmerk auf ein besonderes Ereignis gerichtet, wie etwa die Bewaffnung des Dionysos, sein Kampf gegen einen Giganten oder seine Übergabe im Kindesalter an die Nymphen von Nysa.⁷⁵ Ander

seits sind seit Beginn des 5. Jh. Szenen von Satyrn und Mänaden oft explizit sexuell aufgeladen. Wie bei Göttern und Menschen gibt es Verfolgungsszenen, wobei sich die Mänaden aber im Gegensatz zu den verfolgten Frauen meist dezidiert zur Wehr setzen und es den Satyrn nicht gelingt, sie zu erobern.⁷⁶ Die Satyrn werden außerdem von den Malern dazu verwendet, Begebenheiten aus Heldenleben unter einem komischen Blickwinkel zu präsentieren, allerdings zeugen nur äußerst wenige Beispiele davon.⁷⁷

Neben Dionysos und seinem Kreis werden Götter, die auf anderen Gefäßtypen vielfach abgebildet werden, bloß vereinzelt als Hauptthema auf Kelchkratere ausgewählt, und Schwerpunkte lassen sich kaum benennen. Die Prominenz eines Themas ergibt sich überdies manchmal aufgrund des Bestandes von Werken eines spezifischen Malers. So widmet sich insbesondere der



Abb. 7 *Die Ausfahrt des Triptolemos.* München, Antikensammlungen 2383.

Berliner Maler, dem etliche Kelchkratere zugeschrieben werden können, der Darstellung von Göttern in vielfältiger Art, während beispielsweise der Kleophrades-Maler — außer den Figuren des dionysischen Kreises — Götter in der Regel nicht ins Zentrum seiner Bilder rückt.⁷⁸ Ähnlich ist die Verteilung in der Gruppe um den Niobiden-Maler. Dieser selber wendet sich selten dionysischen Themen zu, während der Altamura-Maler und der Blenheim-Maler eine Vorliebe dafür haben. In der ersten Hälfte des 5. Jh. v. Chr. prägen vor allem vier Aktivitäten die Götterdarstellungen, nämlich Spenden, die seit dem ersten Viertel auch auf Kelchkratere zu einem Thema werden und in der frührömischen Zeit relativ häufig vorkommen,⁷⁹ Verfolgungen, die kurz darauf erscheinen und zuerst männliche Götter wie Zeus oder Poseidon, dann aber tendenziell vor allem geringere Götter wie Zephyros, Eos und Hermes in der Rolle der Verfolgenden zeigen⁸⁰ und schließlich in der frührömischen Periode Gigantomachien sowie die Ausfahrt des Triptolemos (Abb. 7). Die Verfolgungen wie auch die Spendenszenen, letztere gelegentlich an einem Altar, unterscheiden sich in ihrem Charakter und in der meist schlichten Komposition, die aus zwei bis drei Figuren besteht, nicht von ähnlichen Handlungen nicht-mythischer Gestalten.

Gigantomachien oder öfter noch Ausschnitte davon werden erst lange, nachdem Voluten- und Kolonnet-

tenkratere sie zeigen, auch ins Repertoire von Kelchkratener aufgenommen. Auf Ersteren gibt es sie mehrfach bereits im Schwarzfigurigen, während sie bei Letzteren im Rotfigurigen zuerst vom Berliner Maler im Verlauf des ersten Viertel des 5. Jh. zum Bildinhalt gemacht werden.⁸¹ Anderseits verschwinden die Gigantomachien genau in dieser Zeit beinahe ganz bei Voluten- sowie Kolonnettenkratener; aus der Zeit nach 500 bzw. im Rotfigurigen haben sich nur je ein bis zwei Exemplare erhalten. Bei Kelchkratener vor allem der Niobiden-Malergruppe sind sie hingegen vielfach belegt. Neben ihnen ist mit der Bestrafung des Tityos durch Apoll⁸² ein zweites Ereignis vertreten, das den Machtanspruch der Olympischen Götter repräsentiert und gleichzeitig als einziges direkt die Gewaltanwendung von Göttern an Gegnern zeigt, die zwar sterblich sind, aber göttlichen Ursprung haben. Die Bestrafung von Menschen durch Götter beschränkt sich auf seltene Darstellungen wie die erwähnte Tötung der Kinder der Niobe durch Artemis und Apoll oder den Wahnsinn und Selbstmord der Töchter des Kekrops, nachdem Aglauros verbotenerweise den ihnen anvertrauten Korb mit dem kleinen Erichthonios geöffnet hatte.⁸³ In der Regel werden aber Themen gewählt, bei denen Götter in friedlicher Atmosphäre versammelt sind oder den Menschen ein segenreiches Geschenk bringen, wie etwa die Überbringung des Getreides durch Triptolemos — ein Ereignis, welches vor allem auf Kelchkratener aus dem Kreis des Niobiden-Malers gezeigt wird und überdies bei diesem Kratertyp deutlich häufiger zu finden ist als bei Voluten- oder Kolonnettenkratener.⁸⁴

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass das Bilderrepertoire für Kelchkratere sich im menschlichen Bereich vorwiegend auf von Männern vorgenommene Aktivitäten beschränkt und dort vorerst Themen bevorzugt, die mit dem Krieg in Zusammenhang stehen und somit Handlungen manifestieren, welche die Gemeinschaft in der Auseinandersetzung mit anderen Gemeinschaften zeigt. In dieser Wahl unterschieden sich Kelchkratere von den Voluten- und insbesondere den Kolonnettenkratener, welche den zivilen Tätigkeiten wie Sport, Symposia und Komoi deutlich mehr Raum geben. So kommen auf ihnen nicht nur Männer, Jünglinge und Knaben beim Symposium, im Komos oder als beieinander stehende und sich unterhaltende Gruppen vor, sondern auch Frauen erhalten mehr Platz auf den Bildern eingeräumt, sei es, dass sie zusammen mit

den Männern agieren oder dass sie mit sich selber beschäftigt sind. Dabei rückt die Erotik stark in den Vordergrund, primär ausgedrückt durch die Nacktheit der Figuren und explizit verstärkt durch Phallosvögel oder Olisboi. Auf Kelchkratener wird die Frauenwelt vorwiegend in mythischen Erzählungen reflektiert, da diese, eingebettet in die Mythologie, eine größere Vielfalt und psychologische Tiefe der Thematik und des Handelns ermöglichen. Gerade die Auseinandersetzung mit dem Schicksal von Frauen, deren Leben geprägt ist durch Götter, welche ihnen eine Mutterrolle aufdrängen und ihnen so verunmöglichen, die für sie in der Gemeinschaft eigentlich vorgesehene Rolle einzunehmen, lässt sich nur über Mythen verständlich ausdrücken. Ebenso verhält es sich mit Frauenfiguren, die das monogame Leben mit ihren Ehegatten aufgeben und ihre Welt aktiv gestalten, wie etwa Helena oder Klytaimnastra. Deren überaus komplexe Geschichten müssen auch in Auszügen noch begriffen und von den Betrachtern in einen sinnvollen Zusammenhang gestellt werden können. In der menschlichen Sphäre finden Frauen zunächst ihre Position bei der Verbildlichung der Polisgemeinschaft in der Vorbereitung der Männer auf den Krieg. Besonders in der frühklassischen Zeit erhält der Abschied der Krieger von ihren Angehörigen durch die Libationen eine Verklammerung mit rituellen Handlungen und konstruiert auf diese Weise das normative Bild einer Bürgerschaft, welche die Werte der Arete verkörpert. Analog zu diesen Szenen werden Götter bei Libationen in der Nähe eines Altars oder in einer nicht näher definierten Umgebung gezeigt. Wenn Frauen ohne Männer auftreten, wird tendenziell der musische Aspekt betont und auf diese Weise eine Annäherung an Musendarstellungen und damit eine Überhöhung der menschlichen Figuren erreicht. Bemerkenswert ist anderseits, dass die Abbildung frauentypischer Aufgaben, wie das Aufziehen von Kindern, gänzlich fehlen. Gleichzeitig spielt auf Kelchkratener auch die Repräsentation von Hetären oder nackten Frauen keine prominente Rolle. Im Gegensatz dazu stehen die Verfolgungsszenen, welche mit ihrer drastischen und aggressiven Bildsprache die Dominanz des Mannes über die Frau in den Mittelpunkt rücken. Wenn Sexualität zu den wichtigen Diskussionsthemen an Symposien zählte, dann wird sie auf Kelchkratener in erster Linie über solche Verfolgungen ausgedrückt.

Mythen und Epen liefern die thematischen Schwerpunkte der Bilder auf Kelchkratener. Mit den Ereignis-

sen der Trojanischen Zyklen öffnet sich eine Plethora von Möglichkeiten, um über herausragende soziale und psychologische Momente des Lebens zu reflektieren. So etablierten die Maler die Themenwelt rund um Troja von Anfang an als bedeutendes Element ihres Mythenrepertoires und entwickelten rasch Darstellungen von Monomachien, darauf die Bergung getöteter Helden, und führten innerhalb des breiten Bogens der Zyklen hin zur Wiedergabe von Schlüsselstellen, Krisen und Umwälzungen, angefangen mit der Vorgeschichte und den Bedingungen, welche den Krieg auslösten, bis hin zum Untergang Trojas und der Anknüpfung an Geschlechtergeschichten wie beispielsweise diejenige der Tantaliden. Die Auswahl an Episoden aus anderen Mythen beschränkt sich vornehmlich auf solche aus Leben und Taten der größten Helden — Herakles und Theseus —, während weitere Heroen über die ganze Zeitspanne hinweg nur sporadisch und ohne ein übergreifendes inhaltliches Thema erscheinen. Herakles steht in der ikonographischen Präsentation typischerweise zwischen der Menschen- und der Götterwelt: Die frühen, insbesondere schwarzfigurigen Darstellungen beginnen mit der Apotheose, es folgen verschiedene Taten und Auseinandersetzungen mit Göttern oder deren Söhnen und schließlich die größeren, gemeinsam mit anderen Helden ausgefochtenen Kämpfe wie Amazonomachien und unterstützende Rollen wie in der Gigantomachie der Götter. Stärke und Mut sind die herausragenden Eigenschaften, die hier zusammen mit dem Ordnung schaffenden Handeln thematisiert werden. Wenn anderseits ein Bild mit Herakles und einem ihm gleichgestellten Iolaos den Vergleich mit den Rüstungsszenen anonymer Figuren der menschlichen Sphäre erlaubt, dann werden Selbstkontrolle und eine sorgfältige Vorbereitung auf eben derartige Aktionen betont. Dabei liegt die Auseinandersetzung mit Giganten oder Amazonen inhaltlich auf einer anderen Ebene als diejenige der Lapithen mit den Kentauren während des Hochzeitsfests im Hause des Peirithoos. Die Kentaumachien fehlen bisher auf Kelchkrateren sogar, kommen hingegen auf Kolonnetten- oder manchmal auf Volutenkrateren vor. Unter den Götterdarstellungen nehmen Dionysos und sein Gefolge eine zentrale Position ein, wobei aber erzählende Bilder eher spärlich und in der Regel zeitlich beschränkt auftauchen. In der Mehrzahl sind es die herumziehenden oder tanzenden Satyrn und Mänaden, welche einen Bezug zur Welt des Dionysos und damit gleichzeitig einen lockeren Bezug zur Funktion der

Kratere herstellen. Über sie wird die Forderung der frühen Dichter nach Frohsinn und Lust am Symposium erfüllt. Dionysos selber erscheint in den Darstellungen des 6. und zu Beginn des 5. Jh. v.Chr. in narrativen Zusammenhängen wie der Rückkehr des Hephaistos, später vor allem in Gigantomachien, häufiger jedoch in Daseinsbildern, die in sich abgeschlossen sind. In der frühklassischen Zeit verstärkt sich die Fokussierung auf derartige Bilder. Sie manifestiert sich auch bei den übrigen Göttern, welche während der ganzen hier behandelten Zeitspanne nur vereinzelt alleine vorkommen. Solche ruhigen Handlungen machen den einen Strang der Themen aus, während der andere, narrative, über Mythen Normen und Vorstellungen transportiert wird. All diesen Bildern ist gemeinsam, dass sie nachvollziehbare und für viele Betrachter gültige Verhaltensmodelle und Normen aufzeigen. Sie ermöglichen den Betrachtern damit in den Prozess einzutreten, das Gesehene auf die eigene Welt zu übertragen und für das eigene Leben nutzbar zu machen. Gleichzeitig lassen sich so in entgegengesetzter Richtung abstrakte Inhalte, wie sie etwa zur Arete gehören, und Konventionen oder Erfahrungen des politischen Alltags in den Darstellungen spiegeln. Die Leithemen der Kelchkrate stehen im Zentrum dieser doppelten Perspektive. Sie unterscheiden sich von der Bilderwahl bei den Voluten- und Kolonnettenkrateren bezüglich ihrer Dynamik, aber auch bezüglich der Ebene, auf welcher die Kommunikation stattfindet. Was diese Unterschiede bei der Wahl der Gefäße durch die Käuferschaft bewirkte, möchte man gerne wissen.

Anmerkungen

- ¹ Dem. 20, 157–158. Meiggs / Lewis 1980, Nr. 86 (=IG I³ 104). Lewis 2007, 17–18. 65–67. Burkert 1977, 382–383. Davies 1988, 369 und Anm. 7.
- ² Lissarrague 1987a, 23–48.
- ³ Zum Wein und dessen Konsum in Ritual, Kultur und Gesellschaft vgl. den Sammelband Murray / Tecușan 1995, darin insbes. Schmitt-Pantel 1995 sowie Bowie 1995.
- ⁴ Zum Repräsentationscharakter von Volutenkratern vgl. Schleiffenbaum 1991, 117 (Weihgeschenke) 125 f. (öffentliche Symposia). 149–215, insbes. 175. Zum Öffentlichkeitscharakter von Vasen: Spieß 1992, 21. Zur Vermittlung von Idealen und Wertvorstellungen vgl. Hoffmann 1988, 153 und Burkert 1979, 2–23. Kratere sind, wie die Fundorte um das Mittelmeer und darüber hinaus sowie die Fundkontakte vielfach belegen, nicht nur beim Symposium gebraucht worden. Wie die Wahl der Gefäße für die je spezifischen Verwendungszwecke erfolgte und welche Rolle die Bildthemen dabei gespielt haben, soll an dieser Stelle nicht ausgeführt werden. Die Diskussion zu dieser Problematik ist in den letzten Jahren intensiv geführt worden, z.B. Rouillard / Villanueva Puig 1989; Reusser 2002; Rouillard / Verbanck-Piérard 2003; Schmaltz / Söldner 2003; Keay / Moser 2004.
- ⁵ Plato, Gesetze 649a–650b.
- ⁶ Treu 1991, 52–53; 55 b D.
- ⁷ Ellinghausen 1997, 255: Neben dem Exportgeschäft erwähnt Ellinghausen die Mitglieder des Adels sowie reiche Personen als Abnehmer von Vasen, merkt aber an, dass sich die Käuferschicht nicht bestimmen lässt.
- ⁸ Schleiffenbaum 1991, 14 hält fest, dass die Themen auf den griechischen Vasen nicht zufällig gewählt sind und es an die Formen gebundene inhaltliche Konventionen gab. Sie erläutert z.B. 149–215 den Repräsentationswert von Wagenprozessionen für die Aristokratie und die Polis, ein Thema, welches von der lakonischen in die attische Gefäßgattung übernommen wurde und analysiert die Bildthemen der attischen Volutenkratere (161–182; zu den Themen vgl. 478 Tab. 6). In seiner Arbeit zu den Volutenkratern diskutiert Gaunt 2002 in erster Linie die Entwicklung der Gefäßform sowie der figürlichen und ornamental Dekoration. Frank 1990 befasst sich vor allem mit den kompositorischen Lösungen bei der Bildgestaltung und diskutiert die Ikonographie nicht eingehender.
- ⁹ Hitzl 1982, 104 und 123 stellt fest, dass die töpferische Qualität der Vasen diejenige der Malerei in der Regel übertrifft. Dieses Ungleichgewicht ändert sich erst mit der frührotfigurigen Malergruppe der Pioniere. Ein ähnliches Muster lässt sich auch beim Kolonnettenkrater beobachten: M. Moore in: Agora (23) 23–5. Beim Kelchkrater gibt es diese qualitative Diskrepanz zwischen der Machart und der Malerei nicht.
- ¹⁰ Jacobsthal 1934, 117. Für eine Zusammenfassung weiterer Theorien vgl. Frank 1990, 27–35. 66 f. Für eine mögliche Entwicklung aus einfacher Küchenkeramik vgl. Robertson 1985, 23.
- ¹¹ Drougou 1975, 34f.; Tsingarida 2003, 101. Der kombinierte Gebrauch hängt offensichtlich mit der Mode zusammen, Wein gekühlt zu trinken. Doppelwandige Gefäße, die dem selben Zweck dienen konnten, gab es seit etwa der Mitte des 6. Jh. Diese sind jedoch nicht sehr häufig. Nach etwa 460 v. Chr. kommen sie, gleich wie die Psyktere, meines Wissens nicht mehr vor. Hinweise darauf, dass zu diesem Zeitpunkt die Sitte, den Wein zu kühlen, tatsächlich aus der Mode gekommen ist, finden sich in den Quellen nicht.
- ¹² Paris, Louvre MNE 938 (Pasquier 2000). Der Kelchkrater in Florenz, Mus. Arch. 4226 (ARV 145 xl; CVA Florenz [2] Taf. 36, 1–2) besteht ebenfalls aus einem Krater und einem Psykter,
- allerdings ist die Verbindung hier nicht ursprünglich und der Ausguss in der Beckenwand des Kraters wurde bei der Restaurierung ergänzt.
- ¹³ New York, Metr. Mus. of Art 1986.11.12 (Padgett 2002 a).
- ¹⁴ Treu 1991, 92–93 135 / 136 D: Sappho beschreibt, dass beim Gelage der Götter Ambrosia vorhanden war und im Mischkrug gemischt worden war, aber ebenso, dass Hermes den Göttern aus einem Krug Wein einschenkte.
- ¹⁵ Lissarrague 1987a, 32 (Athenaios, Deipnosophistae xi 462 c–f). Murray / Tecușan 1995.
- ¹⁶ Diesen Auszug hat T. Mannack vom Beazley Archive, Oxford, freundlicherweise zur Verfügung gestellt. Weil nur wenige Glöcknerkratere aus dem untersuchten Zeitraum stammen, werden sie nicht in diese Betrachtung einbezogen.
- ¹⁷ Gaunt 2002, Kap. 2–3. Nur in wenigen Fällen dekorieren die Maler Voluten- und Kelchkratere, so der Rycroft- und der Acheloos-Maler. Die Maler bzw. Malergruppen, welche schwarzfigurige Kelchkratere bemalten, sind der Lysippides-Maler, Exekias und sein Umkreis, der Antimenes-Maler und die ihm nahestehenden Maler, der Priamos- und der Rycroft-Maler sowie Maler der Leagrosgruppe, unter ihnen der Acheloos-Maler. Die schwarzfigurige Produktion von Kratere reicht kaum über die Jahrhundertwende hinaus.
- ¹⁸ Schäfer 2002, 285–288, 290–291. Für das Verhältnis von Trink-Gefäßen und Kratere vgl. beispielsweise das Heiligtum des Emporions von Gravisa: Huber 1999, 188 Abb. 4 und Stissi 2003.
- ¹⁹ Zu den Begriffen Alltagsbilder, Alltag, nicht-mythologische Bilder und Lebensbild vgl. Söldner 2007, II.
- ²⁰ Spieß 1992, 18 Anm. 7. Zur Verteilung des Themas auf Vasentypen a.O. 155–156. 159 zu den Wagenausfahrten. Ebenfalls zu diesem Thema Wrede 1916.
- ²¹ Zu den Hochzeitspaaren vgl. Killet 1994, 91–108.
- ²² Es gibt rund 80 Darstellungen mit Wagen, Wagenausfahrten und Prozessionen von Wagen auf schwarzfigurigen Volutenkratere. Zur Interpretation vgl. Ellinghausen 1997, 237–261.
- ²³ St. Petersburg, Staatl. Ermitage 766: Kelchkrater des Malers der Berliner Hydria (ARV² 616, 2).
- ²⁴ Kelchkraterfragment des Phintias, Limenas, Mus. H 398 (ARV² 23, 6): der Name Memnons ist beigeschrieben. Kelchkrater des Tyszkiewicz-Malers, Boston, Mus. of Fine Arts 97.368 (ARV² 290, 1). Drei Kelchkratere fruhklassischer Zeit: nicht zugeschriebener Kelchkrater in Bologna, Mus. Civ. Arch. 290 (LIMC 1 [1981] 178 Nr. 832 Taf. 138 s.v. Achilles [A. Kossatz-Deissmann]) sowie zwei Kelchkratere des Altamura-Malers: Paris, Louvre G 342 (ARV² 590, 12) und Bologna, Mus. Civ. Arch. 285 (ARV² 591, 13). Das Thema kommt auch auf einem Volutenkrater des Berliner Malers in London, Brit. Mus. E 468, vor (ARV² 206, 132; Gaunt 2002, 528 Nr. 48).
- ²⁵ Kelchkrater aus einem Brunnen am Nordabhang der Athener Akropolis: Athen, Agora-Mus. AP 1044 (ABV 145, 19. Agora [30] 26–27 und Anm. 2). Die Zuschreibung dieses Kraters an Exekias ist von E. A. Mackay zu Recht angezweifelt worden: vgl. Mackay 1999. Mackay vergleicht den Krater stilistisch mit den Malern um den Lysippides-Maler, dem Nachfolger von Exekias. Für eine detaillierte Diskussion zu diesem und anderen frühen Kelchkratere vgl. Mackay 1988. Ein zweiter Krater, aus einem Grab bei Pharsalos, zeigt dasselbe Thema, ist allerdings ohne Beischriften (Athen, Nationalmus. 26746: ABV 148, 9). Das Thema scheint nur einmal auf einem schwarzfigurigen Kolonnettenkrater vorzukommen.
- ²⁶ Spieß 1992, 19. 172–174: die Darstellung des Kriegerabschieds mit dem Ausgiessen einer Spende im Beisein der Angehörigen

- gehört zu den häufigsten Formen des Abschieds im Rotfigurigen.
- 27 Kelchkrater des Villa Giulia-Malers in Zürich, Arch. Slg. der Universität Zürich 3549 (Beazley, Para. 398): Achill bei der Libation zwischen Peleus und Thetis. Kelchkrater des Methyse-Malers in Bologna, Mus. Civ. Arch. PU 285 (ARV² 633, 6): Abschied des Theseus im Beisein von Aithra und einer männlichen Figur. Kelchkrater des Methyse-Malers in Paris, Louvre G 403 (ARV² 633, 7): Neoptolemos verlässt Skyros und nimmt Abschied von Deidameia und seinem Großvater Lykomedes. Frühklassische Rüstszene: Dresden, Staatl. Kunstsammlungen 349 (ARV² 619, 8).
- 28 Auf einem frührotfigurigen Kelchkrater in Paris, Louvre CA 5950, der Psiax zugeschrieben ist, sind beispielsweise Skythen im Kampf gegen Griechen dargestellt: Euphranios 1990, 229–233 Nr. 59. Anderseits gibt es auch Skythen, die beim Anschirren der Pferde mithelfen: Fragmente eines Kelchkraterrers aus der Pinoneigruppe in New York, Metr. Mus. of Art 1981.135 1a und 1b (ARV² 33, 3). Zur Darstellung von Skythen vgl. Ellinghausen 1997, 194–199, 272, 243–247 und den Beitrag von Ulf Kenzler in diesem Band.
- 29 Komoi: Ein Fragment in einer Privatsammlung zeigt einen bärigen Mann mit einem Efeukranz, möglicherweise einen Komosten, ebenso ein Fragment des Rycroft-Malers in Adria, Mus. Naz. Arch. I.G. 22586 (CVA Adria [2] 15, Taf. 10, 4) mit einem Lyraspieler sowie ein nicht zugeschriebenes Fragment in Athen, Agora-Mus. P12061 (Agora [23] 165, Nr. 503, Taf. 47). Sport: Kelchkrater des Rycroft-Malers, Toledo, Mus. of Art 63.26 mit Athleten beim Training (Moon/Berge 1979, 108–109 Nr. 62). Eventuell sind Athleten auch auf den Kelchkraterrfragmenten des gleichen Malers in Malibu, J. Paul Getty Mus. 75 AE 14, dargestellt (Occasional Papers on Antiquity 3, Greek Vases 2, 1985, 52 Abb. 10 a–c). Auf dem Becken eines Kelchkraterrers der Antimenes-Malergruppe in Syrakus, Mus. Arch. Reg. 50960 (ABV 281, 18) ist zwischen Palmetten ein Gespann im gestreckten Galopp zu sehen, womit am ehesten ein Ausschnitt aus einem Wagenrennen gemeint ist.
- 30 Eindeutig sind die Themen auf den folgenden Kelchkratern: Für homoerotisches Werben vgl. Istanbul, Mus. Arch. A 34.2628 (ARV² 33, 1). — Für Komoi: Rom, Mus. Naz. di Villa Giulia (ARV² 77, 90); Komos mit Askoliasmos: Paris, Louvre G 110 (ARV² 14, 3); Agrigent, Mus. Reg. Arch. C 1956 (ARV² 32, 2; Pezzino Group); Kopenhagen, Nat. Mus. 13365 (ARV² 185, 32); auf dem Becken des Kelchkraterrers in Paris, Louvre G 163 (ARV² 227, 12); Neapel, Mus. Arch. Naz. 2201 (Teile) (ARV² 227, 13). — Symposia: Gela, Mus. Arch. (ARV² 33, 6); München, Staatl. Antikensammlungen 8935 (ARV² 1619, 3bis); Kopenhagen, Nat. Mus. 13365 (ARV² 185, 32); Athen, Akropolis-Mus. 727 (ARV² 221, 17, Beckenfries); Bremgarten, Slg. F. Gottet G 347B: Symposium auf dem üblicherweise mit Ornamenten verzierten breiten Mündungsrand eines Kelchkraterrfragmenten wohl des Nikoxenos-Malers (unpubliziert). — Palästraszenen: Berlin, Antikenmus. F 2180 (ARV² 13, 1); New York, Slg. S. White und L. Levy (Euphranios 1991, 106–113 Nr. 6); Tarquinia, Mus. Naz. RC 4196 (ARV² 185, 35). — Musikalischer Wettbewerb: Paris, Louvre G 103 (ARV² 14, 2).
- 31 Keine Darstellungen können eindeutig als Komoi ausgewiesen werden. Symposia gibt es bloß zweimal, beide aus der Niobiden-Malergruppe (Brunswick, Bowdoin College 1930.8 [ARV² 613, 5] und Batumi, Staatl. Mus. 19930: Prange 1989, 188 N33). Einzig Palästraszenen lassen sich viermal belegen, allerdings sind sie alle dem Villa Giulia-Maler zuzuschreiben: Marzabotto, Mus. Naz.
- Etrusco (ARV² 618, 5), Schwerin, Staatl. Mus. 1261 (ARV² 618, 6), Tarent, Mus. Arch. Naz. (ARV² 619, 11) und Malibu, J. Paul Getty Mus. 77 AE 40 (unpubliziert). Eine Darstellung nimmt das homoerotische Werben auf (Wien, Kunsthistor. Mus. IV 1102: ARV² 504, 5), andere Darstellungen zeigen Jünglinge unter sich, deren einer ein Vögelchen hält (Bologna, Mus. Civ. Arch. 290: S. oben Ann. 24. Seite B unpubliziert). Ellinghausen 1997, 292 Anm. 1004 beobachtet allgemein eine Abnahme der Darstellungen von Kämpfen, Gelagen und Sportausübungen in der Zeit nach 480 v. Chr.
- 32 Splanchnoptes: London, Brit. Mus. B 362: Etienne/Le Dinahet 1991, 55 Abb. 1. — Jünglinge mit Opfertieren: Sotheby's. Antiquities. Auktionskatalog London, 9. Juli 1990, Nr. 175 (ARV² 517, 4). — Dadouchos und Mystes: Neapel, Mus. Arch. Naz. (ARV² 532, 53). — Opfer an Hermes: Neapel, Mus. Arch. Naz. (ARV² 551, 15). — Fackeltragende Frauen in Prozessionen, z.B.: Ferrara, Mus. Arch. Naz. T 105 C VP (ARV² 525, 37), Triest, Mus. Civ. 993 (ARV² 568, 28). Prozession von Frauen und einem Mädchen für Opfer an Hermes: Neapel, Mus. Arch. Naz. 3369 (ARV² 523, 9). Auf Kelchkratern sind solche Szenen selten; auf einem Kelchkrater des Villa Giulia-Malers, ehem. im Kunsthandel, ist ein Opferzug dreier Jünglinge zu sehen (Ars Antiqua Luzern. Lagerkatalog, 4. Dezember 1969, Nr. 41).
- 33 Zu Frauen s. unten. Arbeit leisten vor allem Satyri. Sie keltern oder schichten Säcke auf, z.B.: Athen, Agora-Mus. P 7251 (ARV² 281, 30), Bologna, Mus. Civ. Arch. 241 (ARV² 524, 25), Neapel, Museo di Capodimonte 960 (ARV² 563, 4). Vgl. dazu Schöne 1987, 291. Pferdestriegelnder Stalljunge: Berlin, Antikenmus. 31404 (ARV² 243, 4); Bilder mit humoristischem Einschlag, z.B.: Warschau, Nat. Mus. 200452 (ARV² 243, 5), München, Antikensammlungen 8740 (ARV² 244, 13), Tarquinia, Mus. Naz. RC 8261 (ARV² 260, 12), Bologna, Mus. Civ. Arch. 190 (ARV² 524, 27), Bologna, Mus. Civ. Arch. 160 (ARV² 525, 44). Vgl. Balot 2006, 53–57.
- 34 Hochzeitszug: Paris, Louvre Cp 12292 (ABV 275, 135), Brüssel, Mus. Royaux d'Art et d'Histoire R 310 (ABV 281, 17). Der Hochzeitszug auf einem Kelchkrater des Rycroft-Malers in Mainz, Privatsammlung, wird nebst Hermes auch von Dionysos begleitet: Basel, MuM AG. Auction 51, 14.–15. März 1975, Nr. 131. — Rüstungsszenen: Paris, Louvre MNE 938 (Pasquier 2000, 5–51). — Komoi: Athen, Agora-Mus. P 24693 (Agora [23], Nr. 505 Taf. 48), Aegina, Mus. 1858 (Beazley, Para. 170, 13 bis; Add² 102), Kopenhagen, Nationalmuseum. 13365 (ARV² 185, 32). — Symposium: Die aulospielende und als ältere Frau gekennzeichnete Syko auf dem Kelchkrater des Euphranios in München, Staatl. Antikensammlungen Nr. 8935 (ARV² 1619, 3bis).
- 35 Für nackte Frauen am Waschbecken siehe z.B. Bari, Mus. Arch. Prov. 4979 (ARV² 236, 4), ehem. Neapel, Slg. Hamilton (ARV² 500, 21), Tarent, Mus. Arch. Naz. 7482 (ARV² 524, 29), gelegentlich verstärken Phallusvögel die erotische Atmosphäre dieser Darstellungen oder die Frauen hantieren mit Olisboi, z.B. auf dem Kolonnettenkrater des Pan-Malers in Berlin, Antikenmus. 3206 (ARV² 551, 10). Zu diesem Thema vgl. Killiet 1994, 191–201, zu den Phallusvögeln Boardman 1992. Einzigartig ist die Liebesszene auf einem Kolonnettenkrater ehem. im Kunsthandel (ARV² 551, 11). Nur ein schwarzfiguriger Volutenkrater zeigt Paare beim Liebesakt: London, Brit. Mus. B 600.27 (Gaunt 2002, 474 Nr. 124). Einzig auf Kolonnettenkratern sind Frauen im Obstgarten zu sehen: Pfisterer-Haas 2003, 139–195, insbes. 178 SO 2 und 187 RO 1. Anderseits sind Frauen sehr häufig in Gesellschaft von Männern und Jünglingen zu sehen, die beieinander stehen oder sich miteinander unterhalten.

- 37 Beispiele für solche Verfolgungsszenen, welche meist auf der Rückseite der Gefäße platziert sind: Athen, Akropolis-Mus. 737 (ARV² 498), Polygyros, Mus. (ARV² 500, 27), Paris, Louvre G 164 (ARV² 504, 1), New Haven, Yale University Art Gallery 1985.4.1 (Matheson 1988, 26–27), Bologna, Mus. Civ. Arch. 288 (ARV² 504, 6), Los Angeles, County Mus. 50.8.28 (ARV² 515, 7), Palermo, Mus. Arch. Naz. 2188 (ARV² 613, 4), Karlsruhe, Bad. Landesmus. 208 (ARV² 618, 3). Zur Deutung der Verfolgungsszenen vgl. Stewart 1996 sowie Söldner 2007, 16 Anm. 92.
- 38 Z. B. St. Petersburg, Staatl. Ermitage 766 (ARV² 616, 2), Paris, Louvre G 165 (ARV² 601, 21).
- 39 Paris, Louvre G 344 (ARV² 618, 2). — Auletrix beim Symposium: Brunswick, Bowdoin College 1930.8 (ARV² 613, 5). — Frauen im Gemach: Boston, Mus. of Fine Arts 1972.850 (BMusFA 78, 1980, 34–35 Nr. 14. Prange 1989, 188 N34). Eine Verknüpfung der Thematik von musizierenden Frauen im Gemach und Musesen zeigt der Kelchkrater in London, Brit. Mus. E 461 (ARV² 601, 20), wo die Frauen durch den Felsensitz in Distanz zur Poliswelt gesetzt werden. Zum Thema vgl. Lefkowitz 1996, 32–38 sowie Reeder 1996, Nr. 44, 45. Killet 1994, 203–219, insbes. 208, 216–217.
- 40 Rom, Mus. Naz. di Villa Giulia 909 (ARV² 618, 1). Zum Reigen vgl. Killet 1994, 54–63, sowie Pfisterer-Haas 2003, 164 Anm. 109. Tanzende Frauen auch im oberen Fries des zweizonigen Kelchkraters in London, Brit. Mus. GR 1856.12–13.1 [E 467] (ARV² 601, 23. Reeder 1996, 282–284 Nr. 80). *«Sappho»*: Bochum, Kunstsammlungen der Ruhr-Universität S. 508 (CVA Bochum [2] 24 Taf. 18, 1–4. Taf. 22, 2. Beil. 4, 2).
- 41 Athen, Agora-Mus. AP 1044 (ABV 145, 19 und oben Anm. 25), mit beigeschriebenen Namen. Der Kelchkrater aus einem Grab in Pharsalos, Athen, Nationalmus. 26746 (ABV 148, 9) zeigt die gleiche Szene, es fehlen aber identifizierende Inschriften. Zur Episode vgl. Hom. II. 17,1 und 712–761.
- 42 Außer auf diesen Kelchkratern gibt es sie noch auf einer Schale des Oltos, Berlin, Antikenmus. 2264 (ARV² 60, 64).
- 43 Menelaos und Diomedes (beide mit beigeschriebenen Namen) auf dem Kelchkrater in Wien, Kunsthist. Mus. 3618 (ABV 280, 56). — Achill und Ajax beim Brettspiel: Kelchkrater des Rycroft-Malers in Toledo, Mus. of Art 63.26 (Beazley, Para. 149, 23²). — Aeneas und Anchises auf der Flucht: Kelchkrater des Priamos-Malers in Neapel, Mus. Arch. Naz. (Beazley, Para. 149, 22³).
- 44 Auf Kolonnettenkratern gibt es Ajax und Kassandra (San Simeon, Hearst Historical State Monument 5613; LIMC I [1981] 340 Nr. 25. Taf. 255 s.u. Aias II [O. Toucheuf]), Achill, der Troilos verfolgt (Tarquinia, Mus. Naz. RC 2438; Tronchetti 1983, Taf. 49) sowie Aeneas, der Anchises auf seinen Schultern trägt (Fratte, Mus.: Greco/Pontrandolfo 1990, 175 Abb. 282, 195 Abb. 310). Frühere Kolonnettenkratere zeigen möglicherweise das Parisurteil (ABV 108, 8; 115, 1) und Thetis, begleitet von den Nereiden, mit den Waffen für Achill (Berger/Perry 1975, Nr. 6). Auf einem Volutenkrater des späteren 6. Jhs. v. Chr. spielen Achill und Ajax ein Brettspiel: Paris, Louvre Cp 12291 (CVA [12] Taf. 190, 2; 192).
- 45 Volutenkratere aus dem 1. Viertel des 5. Jhs. v. Chr.: z.B. London, Brit. Mus. E 468 (ARV² 206, 132), Toronto, Royal Ontario Mus. 959.17.187 (ARV² 223, 2: kin to the Nikoxenos Painter), Lipari, Mus. Arch. (Bernabò-Brea/Cavalier/Spigo 1994, 72 Abb. 49. Gaunt 2002, 527 Nr. 47), Malibu, J. Paul Getty Mus. 86 AE 202 (Gaunt 2002, 530 Nr. 52); Paris, Cab. Méd. 383 und Bonn, Akad. Kunstmus. 1436 (ARV² 186, 50). Aus dem 2. Viertel gibt es ein gutes Dutzend unterschiedliche Darstellungen, die vom Parisurteil auf einem weissgrundigen Volutenkrater in Ancona, Mus. Arch. Naz. 20514 (Gaunt 2002, 594f. Nr. 3) bis zur Zerstörung Trojas reichen. Es gibt keine besondere Häufung spezifischer Episoden. Neben dem Boreas-Maler ist die Malergruppe um den Niobiden-Maler für die meisten Volutenkratere dieser Zeit verantwortlich.
- 46 In Beazleys ARV² sind sieben Gefäße mit Szenen aus der Iliopersis aufgeführt, darunter fünfmal die Verfolgung der Helena durch Menelaos (ARV² 517, 6. 533, 7. 534, 1. 541, 3. 585, 27) sowie je einmal Achill und Memnon (ARV² 523, 4), Memnon beim Auszug (ARV² 547, 26) und der Streit zwischen Ajax und Odysseus um die Waffen Achills (ARV² 584, 19 bis).
- 47 Das Thema dargestellt haben Euphranios (ex New York, Metr. Mus. of Art 1972.11.10; Euphranios 1991, 93–105 Nr. 4; Princeton Univ. Art Mus. 1997–448 a–d; Padgett 2001, 3–17 mit einer Diskussion des Themas), ein Maler der Pezzino-Gruppe (Agrigento, Mus. Reg. Arch. C 1956; ARV² 32, 2), der frühe Berliner Maler (Malibu, J. Paul Getty Mus. 77 AE 5; Moore 2000, 159–186), der Eucharides-Maler (Paris, Louvre G 163; ARV² 227, 12) sowie weitere Maler (New York, Metr. Mus. of Art 11.140.6; Euphranios 1991, 127 Nr. 12; Malibu, J. Paul Getty Mus. 76 AE 102.10; Occasional Papers on Antiquities 1, 1983, 67 Abb. 19 [J. R. Guy]). Die übrigen rotfigurigen Kelchkratere dieser Zeit zeigen den Kampf zwischen Achill und Memnon (Limenas, Mus. H 398; ARV² 23, 6), Achill, der Telephons verwundet (St. Petersburg, Staatl. Ermitage 4777; ARV² 23, 5), die Gesandtschaft an Achill (Paris, Louvre G 163; ARV² 227, 12) sowie Akamas (New York, Kunsthändler).
- 48 Hom. II. 16, 419–683, insbes. 431–461.
- 49 Bei Sarpedon und Patroklos misslingt die Rettung der Waffen. Auf dem schwarzfigurigen Kelchkrater Athen, Agora-Mus. AP 1044 (ABV 145, 19; s. o. Anm. 25) wird nicht die Bergung des Patroklos durch Menelaos betont, sondern der Kampf um seinen Leichnam. Die Schleifung Hektors durch Achill wird im Schwarzfigurigen am Ende des 6. Jhs. von Malern der Leagros-Gruppe dargestellt (vgl. LIMC I [1981] 139–140 Nr. 585–588, 590–591, 593, 595–597. Taf. 116–117 s.u. Achilleus [A. Kossatz-Deissmann]), fehlt in der attischen Vasenmalerei des 5. Jhs. und taucht in der unteritalischen Vasenmalerei wieder auf. Zur Ethik des Begräbnisses vgl. Bardel 2000, 140–160. Die Bergung der Toten vom Schlachtfeld ist auch für die historische Zeit verbürgt. Sowohl Thukydides in der Leichenrede des Perikles (Thuk. 2, 34.1) als auch Demosthenes (Dem. 20, 141) sprechen von der Rückführung der Toten nach Athen.
- 50 Die Themenwahl ist recht breit. Sechs Episoden aus dem trojanischen Sagenkreis stammen aus der Hand des Kleophrades-Malers, zwei vom Berliner Maler (vgl. Anm. 54), drei vom Tyszkiewicz-Maler sowie je eine von Myson und vom Maler von Goluchow 37; insgesamt können mindestens 16 von ungefähr hundert identifizierbaren Bildthemen den Epen zugeordnet werden.
- 51 Zürnender Achill: Athen, Kerameikos Mus. 4118 a–e (Knigge 1970, 1–5. Taf. 1), Athen, Agora-Mus. P 6103 und weitere Fragmente (ARV² 185, 39. 46. Agora [30] 175–177 Nr. 256. Taf. 35), Athen, Agora-Mus. P 20244 (ARV² 185, 38. Agora [30] 175 Nr. 254. Taf. 34). — Auslösung der Leiche Hektors: Athen, Kerameikos Mus. 1977 a–l (ARV² 186, 45). — Streit zwischen Odysseus und Ajax: Paris, Louvre G 48 (ARV² 185, 33. 1632). — Rettung der Theano und des Antenor: Ehem. Basel, MuM (ARV² 186, 48). — Vom Kleophrades-Maler stammen außerdem Kelchkraterteile, Privatsammlung, auf denen ein Grabhügel mit an ihn gelehnter Panoplie, Strigilis und Schwamm zu sehen sind. Der Kontext dieser einzigartigen Darstellung lässt sich nicht ermitteln. Es könnte sich um das Grab Achills handeln und dann möglicherweise die Opferung der Polyxena darstellen. Ein Teil der Fragmente ist abgebildet in AntK 19, 1976, Taf. 2.2.

- 52 Berlin, Antikenmus. 3257 (ARV² 239, 17. 1602).
 53 Bremgarten, Slg. F. Gottet G 312 (Mangold 2000, 172 II 49. 221 Anm. 305).
- 54 Boston, Mus. of Fine Arts 97.368 (ARV² 290, 1). Vom Berliner Maler sind außer dem bereits besprochenen Gefäß in Malibu nur Fragmente von Kelchkratzen erhalten, die zumindest in einem Fall wohl auch eine Monomachie darstellten: Princeton, Univ. Art Mus. 85–59 mit Hektor (Inschrift erhalten) und einer fliegenden Nike (Gaunt 2002, 171 Anm. 18) sowie möglicherweise Neoptolemos auf einem Fragment Ägina, Mus. 1966 (ARV² 214). In Walter 1982, 48 wird diesem Fragment ein zweites, Nr. 283, zugeordnet. H. A. Shapiro deutet eine Szene als Kampf zwischen Hektor und Achill (Shapiro 1985).
- 55 Szenen aus der Iliupersis auf Volutenkratzen: Bologna, Mus. Civ. Arch. 268 (ARV² 598, 1), Bologna, Mus. Civ. Arch. 17190 (ARV² 599, 8), Tarent, Mus. Arch. Naz. 76127 (Gaunt 2002, 612 Nr. 41). Zu den Kolonnettenkratzen vgl. Anm. 44.
- 56 Vor allem Maler der Niobiden-Malergruppe nutzen diese Möglichkeiten: Boston, Mus. of Fine Arts 59.187 (ARV² 590, 11), Ferrara, Mus. Arch. Naz. 2895 (ARV² 601, 18), Reggio Calabria, Mus. Arch. Naz. (ARV² 609, 6bis). Vgl. Prange 1989, 90–93.
- 57 Achill und Memnon: Paris, Louvre G 342 (ARV² 590, 12. Auf der Rückseite: Philoktetes), Bologna, Mus. Civ. Arch. 285 (ARV² 591, 13), Bologna, Mus. Civ. Arch. 290 (Greifenhagen 1978, 62 unter Nr. 3. Taf. 26; s. o. Anm. 24). Selten wird aus der Zeit der Rückkehr der Helden der Mord an Agamemnon durch Klytämnestra und Ägisth aufgegriffen. Dieser kann gleichzeitig in die lange Geschichte des Fluchs der Tantaliden, die von Blutschande und Verwandtenmord geprägt ist, eingeordnet werden.
- 58 Apotheose des Herakles: Athen, Agora-Mus. AP 1044 (ABV 145, 19; s. o. Anm. 25). Syrakus, Mus. Arch. Reg. 50960 (ABV 281, 18). Schweizer Privatsammlung, unpubliziert. — Anspannen der Pferde: Durban, Univ. of Natal, Mus. of Classical Archaeology 1984.10 (Burow 1989, 27 Anm. 156). — Herakles im Löwenkampf: Paris, Louvre F 315 (CVA Paris, Louvre [2] III He Taf. 7, 1–2). Cambridge, Univ. Mus. UP 112 A (Schauenburg 1961, 51 Abb. 4). — Herakles und Triton: Paris, Louvre Cp 12295 (Beazley, Para. 128). — Herakles und der Erymanthische Eber: St. Petersburg, Staatl. Ermitage St. 49 (ABV 284, 10). — Herakles beim Gelage: Basel, Slg. Cahn, HAC 1413.
- 59 Amazonomachien und Gigantomachien ausgenommen, sind dies vor 500 v. Chr. vor allem Szenen auf Kelchkratzen des Euphranios: Antaios (Paris, Louvre G 103; ARV² 14, 2. 1619). — Löwenkampf (Paris, Louvre G 110; ARV² 14, 3). — Kyknos (New York, Slg. S. White/L. Levy: Euphranios 1991, 106–113 Nr. 6). — Löwenkampf auf Beckenfries: New York, Kunsthandel. — Unbekanntes Thema (Mailand, Mus. Arch. A 1810; ARV² 14, 5). — Event. Triton: New York, Kunsthändel. — Nach 500 v. Chr.: Herakles und Iolaos rüsten sich: New York, Slg. S. White/L. Levy (von Bothmer 1990a, 156–157 Nr. 117). Mit dieser Szene zu vergleichen das Bild auf der Bauchamphora des Euthymides in München, Antikensammlungen 2307 (ARV² 26, 1), wo Hektor seinen Panzer anlegt. — Busiris: Basel, Privatbesitz (LIMC III (1986) 150 Nr. 25. Taf. 130 s.v. Bousiris [A.-F. Laurens]). — Dreifußstreit: London, Brit. Mus. E 458 (ARV² 239, 16). Kiel, Kunsthalle, Antikenslg. B 788 a–c. 900 a.b (CVA Kiel [2] 60. Taf. 39, 3–6). — Unbekanntes Thema: Basel, Slg. Cahn HC 676. — Athena auf der Ausfahrt, begleitet von Herakles und Göttern. Ob es sich dabei um die Apotheose des Herakles handelt, ist nicht sicher: Kopenhagen, Nat. Mus. 126 (ARV² 297, 11). — 2. Viertel des 5. Jhs. v. Chr.: Syleus: Cambridge, Fitzwilliam Mus. 3.1971 (ARV² 550, 3). — Nessos: Agrigent, Mus. Reg. Arch. C 1579 (ARV² 577, 55). — Die Darstellung eines Liebesabenteuers des Herakles auf einem Krater ist äußerst selten. — Löwenkampf: Palermo, Mus. Arch. 2188 (ARV² 613, 4). — Unbekanntes Thema: Reggio Calabria, Mus. Arch. 4055 (ARV² 601, 21bis).
- 60 Paris, Louvre G 431 (ARV² 601, 22). Zur Thematik und der Identifikation der Basis: Denoyelle 1997. Denoyelle sieht das Thema der Hybris als inhaltliche Verknüpfung der beiden Seiten des Gefäßes.
- 61 Pholos: Korinth C–70–140a–b (McPhee 1981, 271 Nr. 17. Taf. 66. Gaunt 2002, 524 Nr. 36). — Busiris: Ferrara, Mus. Arch. Naz. T 579 (ARV² 612, 1). — Linos: Bologna, Mus. Civ. Arch. 271 (ARV² 590, 7).
- 62 St. Petersburg, Staatl. Ermitage 1843 (ARV² 23, 5). Nach 500 v. Chr. ist der Kampf mit dem Stier auf Kolonnettenkratzen etwa ein Dutzend Mal dargestellt, auf Volutenkratzen ist er selten.
- 63 Athen, Akropolis-Mus. 735 (ARV² 259, 1); Paris, Cab. Méd. 418 (ARV² 260, 2). Vom gleichen Maler stammt ein Volutenkrater mit den Taten des Theseus (ARV² 260, 7). Es gibt acht weitere Darstellungen von Theseusabenteuern auf Volutenkratzen des 1. Viertels des 5. Jhs. v. Chr. Aus der frühklassischen Zeit ist nur ein Fragment erhalten, das den Stierkampf zeigt (ARV² 590, 3 sext.).
- 64 Verfolgungsszenen, welche möglicherweise Theseus zeigen: Polygyros, Mus. (ARV² 500, 27), Genf, Mus. d'Art et d'Histoire (ARV² 615, 1), Batumi, Staatl. Mus. 19930 (Prange 1989, 188 N33). — Zu den Abschiedsszenen vgl. die Kelchkratere der Villa Giulia-Malergruppe, Anm. 27. Zur Interpretation des Verfolgers in Ephebentracht als Theseus vgl. Sourvinou-Inwood 1987a, 133–136 und Sourvinou-Inwood 1987b, 44–48.
- 65 Perseus: Catania, Mus. Arch. 697 (ARV² 515, 6). — Kadmos: New York, Metr. Mus. of Art 07.186.66 (ARV² 617, 2). — Oedipus: Lecce, Mus. Prov. 610 (Bernardini 1965, 62–64). — Orpheus: Basel, Slg. Cahn HC 742 (Schmidt 1973, 104–105. Taf. 36, 1–2), Malibu, J. Paul Getty Mus. 80 AE 71. — Pelias: Tarquinia, Mus. Naz. 685 (ARV² 864, 16). — Danae: St. Petersburg, Staatl. Ermitage 637 (ARV² 360, 1). Zu Danae vgl. Reeder 1996, 267–276, insbes. Nr. 74. — Niobe: Paris, Louvre G 341 (ARV² 601, 22). — Kallisto: Florenz, Soprintendenz, Nr. A 32, aus Populonia (Romualdi 1997, 501–507). — Auf Volutenkratzen: Aktaion (Paris, Louvre CA 3482; ARV² 613, 3) — Perseus (Bologna, Mus. Civ. Arch. 284; Gaunt 2002, 599 Nr. 15. LIMC VII [1994] 342 Nr. 160. Taf. 299 s. v. Perseus I [L. Jones Roccas]). — Argos (St. Petersburg, Staatl. Ermitage GKH 122; ARV² 628, 2). — Sieben gegen Theben: Ferrara, Mus. Arch. 3031 (T579) (ARV² 612, 1). — Bei den Kolonnettenkratzen gibt es außer Orpheus, Oedipus, Pelias und Jason auch seltener gewählte Figuren wie Terseus, Phineus oder Salmoneus. An weiblichen mythischen Gestalten ist Penelope anzuführen. Grundsätzlich bleibt die Ausbeute an Darstellungen mythologischer Figuren bei den Voluten- und Kolonnettenkratzen der besprochenen Periode aber ähnlich gering wie bei den Kelchkratzen.
- 66 New York, Metr. Mus. of Art 07.286.86 (ARV² 616, 3). Basel, Slg. Cahn HAC 46 (Beazley, Para. 397). Genf, Mus. d'Art et d'Histoire (ARV² 615, 1). Sarreguemines, Mus. régional (Prange 1989, 218 GN 63a. Zum Thema der Amazonomachien s. a.O. 95–99). Malibu, J. Paul Getty Mus. 81 AE 219 (unpubliziert). Achill und Penthesilea erscheinen auf dem Kelchkratzer des Pan-Malers in Cambridge, Fitzwilliam Mus. 3.1971 (ARV² 550, 3).
- 67 Auf schwarzfigurigen Kolonnettenkratzen erscheinen z.B. große Dionysos- bzw. Satyrmasken sowie ein Anodos und in frühklassischer Zeit kelternde Satyrs (vgl. Anm. 33). Solche Bilder werden weder für Voluten- noch für Kelchkratere verwendet. Es

- gibt sie aber auf Glockenkratzen: Basel, Antikenmus. und Slg. Ludwig BS 482 (ARV² 1632, 49 bis, Kleophrades-Maler).
- 68 Beispiele schwarzfiguriger Kelchkratze: Paris, Louvre Cp 12298 (Beazley, Para. 62, 9 bis: Art des Exekias). Paris, Louvre Cp 12294 und Cp 12295 (Beazley, Para. 128: Psiax). Boston, Slg. C. Vermeule (Concord, New Hampshire, Hargate Art Centre, St. Paul's School, Ausstellungskatalog Concord [1984] Nr. 16). — Ungewöhnlich die auf einem Maultier reitende Mänade zwischen großen Augen (Mainz, Privatsammlung: Basel, MuM, Auction 51, 1975, Nr. 131). — Satyr vor Pferden: Brunswick, Bowdoin College Mus. of Art 1930.36 (Buitron 1972, 28 Nr. 9).
- 69 Dionysos stehend: Brüssel, Mus. Royaux d'Art et d'Histoire R 310 (ABV 281, 17). Paris, Louvre F 316 (ABV 281, 19). — Dionysos sitzend sowie reitend: Paris, Louvre MNE 938 (Pasquier 2000). — In den Wagen steigend: Rom, Villa Giulia 847 (ABV 332, 16). — Als Begleiter: Reggio Calabria, Mus. Arch. Naz. 27391 (4025). — Zur Erhöhung des Status von Brautpaaren durch die Anwesenheit von Göttern: Oakley/Sinos 1993, 28–30. Dionysos ist auch bei der Apotheose des Herakles anwesend, z.B. auf dem Krater Syrakus, Mus. Arch. Reg. 50960 (ABV 281, 18) oder New York, Slg. I. Love, Fragmente eines Kelchkraters des Ryecroft-Malers.
- 70 Schwarzfigurig: Rom, Villa Giulia 847 (ABV 332, 16). Möglicherweise Athen, Agora-Mus. P 31013 (Agora [23], 165 Nr. 507. Taf. 48). — Rotfigurig: Korinth, Arch. Mus. C61-228 a–f (Pemberton 1988, 227–235. Taf. 72. Zur Zeira, welche Hephaistos trägt, vgl. Shapiro 1995, 7. Taf. 74 b). Harvard Univ., Fogg Art Mus. 1960.236 (ARV² 185, 31; Szene ohne Mänen). Paris, Louvre G 162 (ARV² 186, 47; Bild mit Mänen). Wien, Kunsthistor. Mus. 985 (ARV² 591, 20). Neapel, Mus. Arch. Naz. Stg. 701 (ARV² 591, 21). Mississippi, Univ. Mus. (ARV² 597 Mitte).
- 71 Rom, Mus. Naz. di Villa Giulia, (ARV² 77, 90); Paris, Louvre CA5950 (Euphranios 1990, 229–233 Nr. 59); Paris, Louvre G 33 (ARV² 14, 4).
- 72 Von Bothmer 1990 b, 21–22.
- 73 Tarent, Mus. Arch. Naz. 22868 und 22869 (ARV² 33, 7. Wehgartner 1983, 34 Nr. 1. 42. Taf. 8. 3–5).
- 74 Allerdings ist bei Fragmenten — und davon gibt es einige — der Gesamtzusammenhang thematisch nicht bekannt. Die Entwicklung bei Kolonnettenkratzen verläuft anders als bei Voluten- und Kelchkratzen. Dort werden Bilder anderer Götter zahlenmäßig bei weitem übertroffen von Kombinationen von Satyrn und Mänen, von Dionysos mit seinem Gefolge in unterschiedlicher Zusammenstellung neben den dominierenden zwei- bis dreifigurigen Szenen mit Jünglingen, Männern und Frauen sowie den Komoi und Symposia.
- 75 Bewaffnung: St. Petersburg, Staatl. Ermitage 1598 (ARV² 591, 17). Dazu Lissarague 1987 b, 113. — Dionysos und Gigant: Vibo Valentia, Mus. Statale V. Capialbi 401 (Barbieri 1982, 61–66); St. Petersburg, Staatl. Ermitage 765 (ARV² 598, 2) und Bologna, Mus. Civ. Arch. 286 (ARV² 598, 3). — Übergabe: Moskau, Staatl. Puschkin Mus. II 1b732 (ARV² 618, 4; CVA Puschkin State Mus. [4] Taf. 22, 23). — Einzigartig die Darstellung mit Ge (Malibu, J. Paul Getty Mus. 92 AE 6; Lubsen Admiraal 1999, 239–241).
- 76 Z.B.: Ferrara, Mus. Arch. Naz. 898 (ARV² 271, 1. 1641); Vibo Valentia, Mus. Statale V. Capialbi 401 (hier Anm. 75); Athen, Nationalmus. 1361 (unpubliziert); Wien, Kunsthistor. Mus. 985 (ARV² 591, 20); Lyon, Mus. des Beaux-Arts E 120 (ARV² 591, 24). Zum Thema vgl. Schöne 1987, 133–137.
- 77 Satyr verkleidet als Herakles: Athen, Akropolis-Mus. 730 (ARV² 186, 42). — Phorminxspielender Satyr: Athen, Kerameikos Mus. 2896 (Langridge 1993, 407 E 177. Taf. 65 unten. Willemse 1965, 116–117 Nr. 23. Abb. Beil. 38, 6–7). — Spielende Satyrn: London, Brit. Mus. E 467 (ARV² 601, 23). Einen anderen Charakter hat die Satyrfamilie auf Karlsruhe, Bad. Landesmus. 208/B3 (ARV² 618, 3).
- 78 Berliner Maler: Außer Dionysos z.B. Athena bei der Ausfahrt, begleitet von Hermes, Dionysos und der Apollinischen Trias (Athen, Akropolis-Mus. 742 und London, Brit. Mus. E 459; ARV² 205, 117), Athena im Kampf gegen den Giganten Enkelados (New York, Slg. S. White/L. Levy, erwähnt von Padgett 2002 b, 136), die Ausfahrt des Triptolemos (Athen, Nationalmus. G 28; ARV² 205, 119–120), Nike (Oxford, Ashmolean Mus. 1892.35; ARV² 205, 122). — Kleophrades-Maler: neben Dionysos gibt es z.B. Poseidon und Aithra (Basel, MuM: ARV² 186, 48). Poseidon, obschon für die Mythologie Athens und Attikas wichtig, wird einzig auf Kolonnettenkratzen öfter dargestellt. Auf Kelchkratzen ist er zusammen mit Theseus zu sehen (Paris, Cab. Méd. 418; ARV² 260, 2) und im Kampf gegen Polybotes auf einem Kelchkrater in Florenz, Mus. Arch. 4226 (ARV¹ 145 xl; CVA Florenz [2] Taf. 36, 1–2).
- 79 Z.B. Dionysos: Privatsammlung (J. Gaunt 2002, 186 Anm. 53; Syleus-Maler). — Götter und Nike: Reggio Calabria, Mus. Arch. Naz. 27205, 12817, 27199 (ARV² 1639, 26 bis; Syleus-Maler). — Zeus und Ganymed: New York, Slg. S. White / L. Levy (von Bothmer 1990 a, 156–157 Nr. 117). — Sitzender Gott mit Phiale: Athen, Akropolis-Mus. 745 (ARV² 227, 14). — Nike und Apoll: Cincinnati, Univ. Mus. (ARV² 215, 10). — Zeus und Göttin am Altar spendend: Freiburg i. Br., Kunsthandel: Nicht zugeschrieben. — Poseidon und Nike: New Haven, Yale Univ. Art Gallery 1985.4.1 (Matheson 1988, 26–27). — Apollinische Trias am Altar spendend: Hamburg, Mus. für Kunst und Gewerbe 1960.34 (ARV² 591, 22) und Lamia, aus Pelasgia (Lamia 2002, 38 Abb. 45, 40 Abb. 48). Die Vorderseite zeigt eine Theoxenie der Dioskuren.
- 80 Zeus verfolgt Thetis (Boston, Mus. of Fine Arts 95.23; ARV² 510, 3). — Hermes verfolgt Frau (Los Angeles, County Mus. 50.8.28; ARV² 515, 7). — Zephyros (?) verfolgt Frau (Boston, Mus. of Fine Arts 1972.850; Prange 1989, 188 N34). — Eos und Kephalos (Würzburg, M.-von-Wagner-Mus. H 5060/6a–b: AA 1968, 161–2 Abb. 57 b). Zu Eos vgl. Benson 1996, 398–403. Stewart 1996, 90 Tab. — Die Verfolgung Oreithyias durch Boreas kommt zweimal auf Voluten- und viermal auf Kolonnettenkratzen vor, fehlt aber auf Kelchkratzen. Oft lässt sich allerdings die exakte Herkunft des Verfolgers nicht bestimmen. Häufig fliehen zudem eine oder mehrere Frauen mit ausgestreckten Armen in Richtung eines bärigen Mannes mit Szepter, ohne dass ein Verfolger im Bild sichtbar ist. Zu Verfolgungszenen s. oben Anm. 37.
- 81 Athena gegen Enkelados (New York Slg. S. White/L. Levy: Padgett 2002 b, 136). — Dionysos gegen einen Giganten (Vibo Valentia, Mus. Statale V. Capialbi 401; Barbieri 1982, 61–66). — Dionysos gegen Polybotes/Athena gegen Enkelados (Florenz, Mus. Arch. 4226: ARV 145 xl; CVA Florenz [2] Taf. 36, 1–2); Bonn, Akad. Kunstmus. 71 (ARV² 258, 25). — Beispiele aus der Niobiden-Malergruppe: St. Petersburg, Staatl. Ermitage 765 (ARV² 598, 2), Bologna, Mus. Civ. Arch. 286 (ARV² 598, 3), Ferrara, Mus. Arch. Naz. T 313 (ARV² 602, 24), Reggio Calabria, Mus. Arch. Naz. 27210 (ARV² 602, 25), Münster, Arch. Slg. der Univ. 308 (Prange 1989, 186 N28), Basel Slg. Cahn HAC 710 (unpubliziert), Basel, Antikenmus. und Slg. Ludwig 51 (ARV² 1661, 7 bis), Ferrara, Mus. Arch. Naz. 44893 (ARV² 1680 unten).
- 82 Paris, Louvre G 164 (ARV² 504, 1), Basel, Sgl. Cahn, HAC 585 (Prange 1989, 189 N37).
- 83 Unpubliziertes Fragment eines Kelchkraters des Altamura-Malers in Genfer Slg. J. Chamay.

- 84 St. Petersburg, Ermitage 639 (ARV² 591, 15), Rom, Mus. Naz. die Villa Giulia 24403 (ARV² 591, 16), München, Staatl. Antikensammlung 2383 (ARV² 591, 23), Lyon, Mus. des Beaux-Arts E 120 (ARV² 591, 24), Malibu, J. Paul Getty Mus. 77.AE.44.2 (Frel 1979, Nr. 28, o. Abb.), Ferrara, Mus. Arch. T 313 (ARV² 602, 24), Batumi, Staatl. Mus. 19930 (Prange 1989, 188 N33). — Anderseits stellt der Niobiden-Maler auch den Anodos der Pandora dar; London, Brit. Mus. E 467 (ARV² 601, 23 und zuletzt Diskussion in Reeder 1996, 32–38. 277–286).

Literatur

ABV

Beazley, John D.: *Attic Black-figure Vase-Painters*, Oxford 1956.

Add²

Carpenter, Thomas H.: *Beazley Addenda: Additional references to ABV, ARV², and Paralipomena*, Oxford 1989.

ARV²

Beazley, John D.: *Attic Red-figure Vase-Painters*, Oxford 1963.

Balot 2006

Balot, Ryan K.: *Greek Political Thought*, Malden 2006.

Barbieri 1982

Barbieri, Gabriella: *Due vasi del pittore di Berlino da Vibo Valentia*, Bollettino d'Arte 67, 1982, 61–66.

Bardel 2000

Bardel, Ruth: *Eidôla in Epic, Tragedy and Vase-Painting*, in: Rutter, N. K. / Sparkes, Brian A. (Hgg.): *Word and Image in Ancient Greece*. Edinburgh Leventis Studies 1, Edinburgh 2000, 140–160.

BEAZLEY, Para.

Beazley, John D.: *Paralipomena: Additions to Attic Black-figure Vase-Painters and Attic Red-figure Vase-Painters*, Oxford 1971.

Benson 1996

Benson, Carol: *Eos und Kephalos, Eos und Tithonus*, in: Reeder, Ellen D. (Hg.): *Pandora. Frauen im klassischen Griechenland*. Ausstellung Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig, Baltimore 1996, 398–403.

Berger / Perry 1975

Berger, Charlotte / Perry, Rita (Hgg.): *Kunst der Klassischen Antike. Ausstellung in Zusammenhang mit der Münzen und Medaillen AG*, Zürich 1975.

Bernabò-Brea / Cavalier / Spigo 1994

Bernabò-Brea, Luigi / Cavalier, Madelaine / Spigo, Umberto (Hgg.): *Lipari: Museo Archeologico Eoliano*, Palermo, Rom 1994.

Bernardini 1965

Bernardini, Mario: *I vasi attici del Museo Provinciale di Lecce*, Bari 1965.

Boardman 1992

Boardman, John: *The Phallos-Bird in Archaic and Classical Greek Art*, RA 1992, 227–242.

von Bothmer 1990a

von Bothmer, Dietrich (Hg.): *Glories of the Past. Ancient Art from the Shelby White and Leon Levy Collection*, New York 1990.

von Bothmer 1990b

von Bothmer, Dietrich: *Euphronios: les nouveaux témoignages*, in: Euphronios, Paris 1990, 17–23.

Bowie 1995

Bowie, Ewen L.: *Wine in Old Comedy*, in: Murray, Oswyn / Tecușan, Manuela (Hgg.): *In vino veritas*, London 1995, 113–125.

Buitron 1972

Buitron, Diana M.: *Attic Vase Painting in New England collections*, Cambridge 1972.

Burkert 1977

Burkert, Walter: *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*, Die Religionen der Menschheit 15, Stuttgart 1977.

Burkert 1979

Burkert, Walter: *Structure and History in Greek Mythology*, Berkeley 1979.

Burow 1989

Burow, Johannes: *Der Antimenesmaler*, Kerameus 7, Mainz 1989.

Davies 1988

Davies, John K.: *Religion and the State*, in: CAH² iv, Cambridge 1988, 368–388.

Denoyelle 1997

Denoyelle, Martine: *Le cratère des Niobides*, Solo 7, Paris 1997.

Drougou 1975

Drougou, Stella: *Der attische Psyker*, Beiträge zur Archäologie 9, Würzburg 1975.

Ellinghausen 1997

Ellinghausen, Christian: *Aristokratische Leitbilder — Demokratische Leitbilder. Kampfdarstellungen auf athenischen Vasen in archaischer und frühklassischer Zeit*, Münster 1997.

Etienne / Le Dinahet 1991

Etienne, Roland / Le Dinahet, Marie-Thérèse (Hgg.): *L'espace sacrificiel dans les civilisations méditerranéennes de l'antiquité: Actes du colloque tenu à la Maison de l'Orient, Lyon, 4–7 juin 1988*, Publications de la Bibliothèque Salomon-Reinach 5, Lyon 1991.

Euphronios 1990

Euphronios, peintre à Athènes au VI^e siècle avant J.-C. Ausstellungskatalog Paris, Paris 1990.

Euphronios 1991

Giuliani, Luca / Heilmeyer, Wolf-Dieter (Hgg.): *Euphronios der Maler*. Ausstellungskatalog Berlin, Mailand 1991.

Frank 1990

Frank, Susanne: *Attische Kelchkratere. Eine Untersuchung zum Zusammenspiel von Gefäßform und Bemalung*, Europäische Hochschulschriften. Reihe 38, Archäologie 24, Frankfurt am Main 1990.

Frel 1979

Frel, Jiří: *Painting on vases in Ancient Greece: a loan exhibition from the J. Paul Getty Museum, Los Angeles*. Ausstellung Los Angeles Art Gallery Loyola Marymount University, Los Angeles 1979.

Gaunt 2002

Gaunt, Jasper: *The Attic Volute-Krater*, Ann Arbor 2002.

Greco / Pontrandolfo 1990

Greco, Giovanna / Pontrandolfo, Angela (Hgg.): *Fratte, un insediamento etrusco-campano*, Modena 1990.

Greifenhagen 1978

Greifenhagen, Adolf: *Zeichnungen nach etruskischen Vasen im Deutschen Archäologischen Institut*, RM 85, 1978, 59–81.

Hitzl 1982

Hitzl, Konrad: *Die Entstehung und Entwicklung des Volutenkranzes von den frühesten Anfängen bis zur Ausprägung des kanonischen Stils in der attisch schwarzfigurigen Vasenmalerei*, Archäologische Studien 6, Frankfurt am Main 1982.

Hoffmann 1988

Hoffmann, Herbert: *Why did the Greeks need Imagery? An anthropological approach to the study of Greek Vase Painting*, Hephaistos 9, 1988, 143–162.

Huber 1999

Huber, Kalinka: *Le ceramiche attiche a figure rosse*, Gravissima: scavi nel santuario greco 6, Bari 1999.

Jacobsthal 1934

Jacobsthal, Paul: *The Nekyia Krater in New York*, MetrMusStud 5, 1934, 117–145.

- Keay/Moser 2004
 Keay, Simon/Moser, Stephanie (Hgg.): *Greek Art in View. Essays in honour of Brian Sparkes*, Oxford 2004.
- Killet 1994
 Killet, Heike: *Zur Ikonographie der Frau auf attischen Vasen archaischer und klassischer Zeit*, Berlin 1994.
- Knigge 1970
 Knigge, Ursula: *Neue Scherben von Gefäßen des Kleophrades-Malers*, AM 85, 1970, 1–22. Taf. 1–8.
- Lamia 2002
Ministry of Culture, 14th Ephorate of Prehistoric and Classical Antiquities, The road had its own history ... Ausstellungskatalog Lamia, Lamia 2002.
- Langridge 1993
 Langridge, Elizabeth M.: *The Eucharides painter and his place in the Athenian potters' quarter*, Ann Arbor 1993.
- Lefkowitz 1996
 Lefkowitz, Mary R.: *Die letzten Stunden der Parthenos*, in: Reeder, Ellen D. (Hg.): Pandora. Frauen im klassischen Griechenland. Ausstellung Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig, Baltimore 1996, 32–38.
- Lewis 2007
 Lewis, John D.: *Early Greek Lawgivers*, Bristol 2007.
- Lissarrague 1987a
 Lissarrague, François: *Un flot d'images. Une esthétique du banquet grec*, Paris 1987.
- Lissarrague 1987b
 Lissarrague, François: *Dionysos s'en va-t-en guerre*, in: Bérard, Claude/Bron, Christiane/Pomari, Alessandra (Hgg.): *Images et sociétés en Grèce ancienne. L'iconographie comme méthode d'analyse*. Actes du colloque international, Lausanne 8–11 février 1984, Cahiers d'archéologie romande 36, Lausanne 1987, III–120.
- Lubsen Admiraal 1999
 Lubsen Admiraal, Stella M.: *The Getty Krater by Syriskos*, in: Docter, Roald F./Moormann, Eric M. (Hgg.): Classical Archaeology towards the Third Millennium: Reflections and Perspectives. Proceedings of the xvth International Congress of Classical Archaeology, Amsterdam, July 12–17, 1988, Amsterdam 1999, 239–241.
- Mackay 1988
 Mackay, E. Anne: *Painters Near Exekias*, in: Christiansen, Jette/Melander, Torben (Hgg.): Proceedings of The 3rd Symposium on Ancient Greek and Related Pottery. Copenhagen, August 31–September 4, 1987, Copenhagen 1988, 369–378.
- Mackay 1999
 Mackay, E. Anne: *Exekias' calyx-krater revisited. Reconsidering the attribution of Agora AP 1044*, in: Docter, Roald F./Moormann, Eric M. (Hgg.): Classical Archaeology towards the Third Millennium: Reflections and Perspectives. Proceedings of the xvth International Congress of Classical Archaeology, Amsterdam, July 12–17, 1988, Amsterdam 1999, 247–251.
- Mangold 2000
 Mangold, Meret: *Kassandra in Athen: Die Eroberung Trojas auf attischen Vasenbildern*, Berlin 2000.
- Matheson 1988
 Matheson, Susan B.: *Greek Vases: A Guide to the Yale Collection*. Yale University Art Gallery, New Haven 1988.
- McPhee 1981
 McPhee, Ian: *Red-figured Pottery from Corinth. Sacred Spring and Elsewhere*, Hesperia 50, 1981, 264–284.
- Meiggs/Lewis 1980
 Meiggs, Russell/Lewis, David: *A Selection of Greek Historical Inscriptions to the End of The Fifth Century BC*, Oxford 1980.
- Moon/Berge 1979
 Moon, Warren G./Berge, Louise: *Greek Vase-Painting in Midwestern Collections*, Chicago 1979.
- Moore 2000
 Moore, Mary B.: *The Berlin Painter and Troy. Greek Vases in the J. Paul Getty Museum*, GettyMusJ 6, 2000, 159–186.
- Murray/Tecușan 1995
 Murray, Oswyn/Tecușan, Manuela (Hgg.): *In vino veritas*, London 1995.
- Oakley/Sinos 1993
 Oakley, John H./Sinos, Rebecca H.: *The Wedding in Ancient Athens*, Madison 1993.
- Padgett 2001
 Padgett, J. Michael: *Ajax and Achilles on a Calyx-Krater by Euphronios*. Record of the Art Museum, Princeton University 60, 2001, 3–17.
- Padgett 2002a
 Padgett, J. Michael: *A Unique Vase in the Metropolitan Museum of Art*, in: Clark, Andrew J./Gaunt, Jasper (Hgg.): *Essays in Honor of Dietrich von Bothmer*, Amsterdam 2002, 249–266.
- Padgett 2002b
 Padgett, J. Michael: *Rez. zu CVA Cleveland 2*, AJA 106, 2002, 135–136.
- Pasquier 2000
 Pasquier, Alain: *Un cratère-naïfrachissoir au Musée du Louvre: du vin frais pour un banquet de luxe*, MonPiot 78, 2000, 5–51.
- Pemberton
 Pemberton, Elizabeth: *An Early Red-figured Calyx-Krater from Ancient Corinth*, Hesperia 57, 1988, 227–235.
- Pfisterer-Haas 2002
 Pfisterer-Haas, Susanne: *Mädchen und Frauen am Wasser*, JdI 117, 2002, 1–79.
- Pfisterer-Haas 2003
 Pfisterer-Haas, Susanne: *Mädchen und Frauen im Obstgarten und beim Ballspiel. Untersuchungen zu zwei vorhochzeilichen Motiven und zur Liebessymbolik des Apfels auf Vasen archaischer und klassischer Art*, AM 118, 2003, 139–195.
- Prange 1989
 Prange, Mathias: *Der Niobidenmaler und seine Werkstatt. Untersuchungen zu einer Vasenwerkstatt frühklassischer Zeit*, Europäische Hochschulschriften. Reihe 38, Archäologie 25, Frankfurt am Main 1989.
- Reeder 1996
 Reeder, Ellen D. (Hg.): *Pandora. Frauen im klassischen Griechenland*. Ausstellung Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig, Baltimore 1996.
- Reusser 2002
 Reusser, Christoph: *Vasen für Etrurien. Verbreitung und Funktionen attischer Keramik im Etrurien des 6. und 5. Jahrhunderts vor Christus*, Akanthus cresens 5, Kilchberg, Zürich 2002.
- Robertson 1985
 Robertson, Martin: *Beazley and Attic Vase Painters*, in: Kurtz, Donna C. (Hg.): Beazley and Oxford. Lectures delivered at Wolfson College, Oxford on 28 June 1985, Oxford 1985.
- Romualdi 1997
 Romualdi, Antonella: *Ceramica attica a fondo bianco da Populonia*, in: Oakley, John H./Coulson, William D. E./Palagia, Olga (Hgg.): *Athenian Potters and Painters. The Conference Proceedings*, Oxford 1997, 501–507.
- Rouillard/Villanueva Puig 1989
 Rouillard, Pierre/Villanueva Puig, Marie-Christine (Hgg.): *Grecs et Ibères au IV^e siècle avant Jésus-Christ: Commerce et Iconographie. Actes de la Table ronde tenue à Bordeaux III les 16–17–18 décembre 1986*, Publications du Centre Pierre Vernant Paris 19, Paris 1989.

- Rouillard/Verbanck-Piérard 2003
 Rouillard, Pierre/Verbanck-Piérard, Annie (Hgg.): *Le vase grec et ses destins. Ausstellung Mariemont/Avignon*, München 2003.
- Schäfer 2002
 Schäfer, Alfred: *Alte Werte, neue Bilder: Das Trinkgelage klassischer Zeit in Athen*, in: Heilmeyer, Wolf-Dieter (Hg.): Die griechische Klassik, Idee oder Wirklichkeit, Berlin 2002, 285–295.
- Schauenburg 1961
 Schauenburg, Konrad: *Eine neue Amphora des Andokidesmalers*, JdI 76, 1961, 48–71.
- Schleiffenbaum 1991
 Schleiffenbaum, Hannelore E.: *Der griechische Volutenkrater. Form, Funktion und Sinngehalt eines antiken Prunkgefäßes*, Europäische Hochschulschriften. Reihe 38, Archäologie 36, Frankfurt am Main 1991.
- Schmaltz/Söldner 2003
 Schmaltz, Bernhard/Söldner, Magdalena (Hgg.): *Griechische Keramik im kulturellen Kontext: Akten des internationalen Vasen-Symposiums in Kiel vom 24.–28.9.2001 veranstaltet durch das Archäologische Institut der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel*, Münster 2003.
- Schmidt 1973
 Schmidt, Margot: *Der Tod des Orpheus in Vasendarstellungen aus Schweizer Sammlungen*, in: Isler, Hans P./Seiterle, Gérard (Hgg.): Zur griechischen Kunst. Hansjörg Bloesch zum sechzigsten Geburtstag am 5. Juli 1972, AntK Beih. 9, Bern 1973, 95–105.
- Schmitt-Pantel 1995
 Schmitt-Pantel, Pauline: *Rite cultuel et rituel social: à propos des manières de boire le vin dans les cités grecques*, in: Murray, Oswyn/Tecușan, Manuela (Hgg.): *In vino veritas*, London 1995, 93–105.
- Schöne 1987
 Schöne, Angelika: *Der Thiasos: Eine ikonographische Untersuchung über das Gefüge des Dionysos in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jhs. v. Chr.*, Studies in Mediterranean Archaeology and Literature. Pocket-book 55, Göteborg 1987.
- Shapiro 1985
 Shapiro, Harvey Alan: *Attisch rotfiguriger Kelchkrater*, AA 1985, 260–264.
- Shapiro 1995
 Shapiro, Harvey Alan: *Art and Cult under the Tyrants in Athens. Supplement*, Mainz 1995.
- Söldner 2007
 Söldner, Magdalena: *Bios eudaimon. Zur Ikonographie des Menschen in der rotfigurigen Vasenmalerei Unteritaliens. Die Bilder aus Lukanien, Möhnesee 2007*.
- Sourvinou-Inwood 1987a
 Sourvinou-Inwood, Christiane: *A Series of Erotic Pursuits: Images and Meanings*, JHS 107, 1987, 131–158.
- Sourvinou-Inwood 1987b
 Sourvinou-Inwood, Christiane: *Menace and Pursuit: Differentiation and the Creation of Meaning*, in: Bérard, Claude/Bron, Christiane/Pomari, Alessandra (Hgg.): *Images et sociétés en Grèce ancienne. L'Iconographie comme méthode d'analyse*. Actes du colloque international, Lausanne 8–11 février 1984, Cahiers d'archéologie romande 36, Lausanne 1987, 41–58.
- Spieß 1992
 Spieß, Angela B.: *Der Kriegerabschied auf attischen Vasen der archaischen Zeit*, Europäische Hochschulschriften. Reihe 38, Archäologie 39, Frankfurt am Main 1992.
- Stewart 1996
 Stewart, Andrew: *Vergewaltigung?*, in: Reeder, Ellen D. (Hg.): *Pandora. Frauen im klassischen Griechenland*. Ausstellung Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig, Baltimore 1996, 74–89.
- Stissi 2003
 Stissi, Vladimir: *From Catalogue to Cultural Context: Bringing Life to Greek Sanctuary Pottery*, in: Schmaltz, Bernhard/Söldner, Magdalena (Hgg.): *Griechische Keramik im kulturellen Kontext: Akten des internationalen Vasen-Symposiums in Kiel vom 24.–28.9. 2001 veranstaltet durch das Archäologische Institut der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel*, Münster 2003, 77–79.
- Treu 1991
 Treu, Max: *Sappho. Lieder: griechisch und deutsch*, München 1991.
- Tronchetti 1983
 Tronchetti, Carlo: *Ceramica attica a figure nere: grandi vasi, anfore, pelikai, crateri*, Materiali del Museo Archeologico Nazionale di Tarquinia 5, Rom 1983.
- Tsingarida 2003
 Tsingarida, Athéna: *Les premières productions de cratères en calice: Contenu et usages d'une forme nouvelle*, in: Rouillard, Pierre/Verbanck-Piérard, Annie (Hgg.): *Le vase grec et ses destins. Ausstellung Mariemont/Avignon*, München 2003.
- Walter 1982
 Walter, Hans (Hg.): *Alt-Ägina 2.I.*, Mainz 1982.
- Wehgartner 1983
 Wehgartner, Irma: *Attisch weissgrundige Keramik. Maltechniken, Werkstätten, Formen, Verwendung*, Keramikforschungen 5, Mainz 1983.
- Willemse 1965
 Willemse, Franz: *Ostraka*, AM 80, 1965, 100–126.
- Wrede 1916
 Wrede, Walther: *Kriegers Ausfahrt in der archaisch-griechischen Kunst*, AM 41, 1916, 221–374.

