

Ein korinthischer Krater in Bern

Autor(en): **Zimmermann, Adrian**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Hefte des Archäologischen Seminars der Universität Bern**

Band (Jahr): **11 (1986)**

PDF erstellt am: **09.05.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-521176>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein korinthischer Krater in Bern

In der Lehrsammlung des archäologischen Seminars in Bern befindet sich ein korinthischer Kolonnettenkrater, der allein schon wegen seiner Grösse die Aufmerksamkeit des Besuchers auf sich zieht¹. Das Gefäss ist zwar aus zahlreichen Fragmenten wieder sorgfältig zusammengefügt, doch weist es immer noch beträchtliche Fehlstellen auf, vor allem im Bereich der Mündung und des Tierfrieses. Glücklicherweise ist aber die Henkelzone mit den beiden Hauptfriesen grösstenteils erhalten. Auch wenn die Farbe weitgehend abgeplatzt ist und der Krater sein einst prächtiges Aussehen nahezu vollständig eingebüsst hat, bleibt der Bildschmuck anhand der Ritzungen und Farbschatten im Tongrund noch deutlich erkennbar.

Die Gefässform (Abb. 1; Taf. 1-2) schliesst sich eng an zahlreiche mittelkorinthische Beispiele an². Dabei weisen die schlanken, leicht nach aussen gebogenen Henkel, die über sie vorkragenden, quadratischen Henkelplatten und der gestreckte Hals eher auf eine entwickelte Stufe hin³. Der Gefässkörper wirkt dagegen etwas gedrunken, was unter anderem auch auf eine leichte Deformation vor dem Brand zurückzuführen ist, die durch die Restaurierung noch verstärkt wurde. Auch der niedrige Fuss betont diesen schwerfälligen Eindruck durch die breite Ansatzstelle am Körper, die den Krater nur wenig einschnürt und gliedert. Dieses Merkmal deutet eher auf den Beginn des Mittelkorinthischen hin und findet sich zum Beispiel bei einem Krater in Berkeley⁴.

Für Anregung und weitere Betreuung der Publikation möchte ich H. Jucker (†) und D. Willers herzlich danken. Die diffizile Anfertigung von Zeichnung und Aufnahmen verdanke ich B. Stucky, vor allem aber V. Uhlmann und J. Zbinden. Ferner bin ich für Auskünfte, Photographien und Ratschläge Herrn Bucchieri, V. Tusa, Chr. Dehl-v. Kaenel, K. Sommer, sowie meinen Kommilitoninnen K. Gex-Morgenthaler, B. Jeske und L. Nydegger zu Dank verpflichtet.

Abkürzungen:

- Bakir = T. Bakir, Der Kolonnettenkrater in Korinth und Attika zwischen 625 und 550 v. Chr. (1974)
Benson = J.L. Benson, The Three Maidens Group, AJA 73, 1969, 109-122 Taf. 33-42
Lorber = F. Lorber, Inschriften auf korinthischen Vasen, AF 6 (1979)

1 Inv.Nr. 36. Schenkung aus Privatbesitz. Das Gefäss soll aus Sizilien stammen. - Masse: H 38 cm; B über Henkelplatten 49 cm; Dm mit Mündungsrand 37 cm; Dm der Öffnung 29 cm; grösster Dm der Gefässwandung 46,5 cm; Dm des Fusses 24 cm. Ton blassgelb. Umlaufende Purpurstreifen: ein breiter auf der Innenseite des Halses; je zwei schmale als oberer und unterer Abschluss des breiten Streifens unterhalb des Tierfrieses sowie des darüberliegenden Treppennusters. Auf dem Gefässhals sind von den zahlreichen Rosetten mit Purporkern und weissem Punktekranz nur noch Spuren zu erkennen. Die Innenseite des Gefässes ist mit dunkelbraunem Schlicker überzogen, während der angesetzte Fuss auf seiner Unterseite tongrundig belassen wurde. Bei der Restaurierung wurden auf den ergänzten Teilen lediglich Partien an Hals, Fuss, Strahlenmotiv und dem darüberliegenden Streifen dunkel eingefärbt und das umlaufende Treppennmuster vervollständigt.

2 Bakir 42.

3 Vgl. bei Bakir 10ff. etwa K 38, K 39, K 41, K 44, K 48, K 49, K 52.

4 Berkeley, Mus. Art. 8/361 (CVA Univ. California [1] Taf. 7; Bakir K 28; Benson E 4). Ebenfalls vergleichbar sind Bakir K 16, K 18, K 23, K 29, K 30. - Ein differenzierter Formvergleich kann kaum sinnvoll vorgenommen werden, da die meisten verfügbaren Abbildungen zu stark verzerrt sind

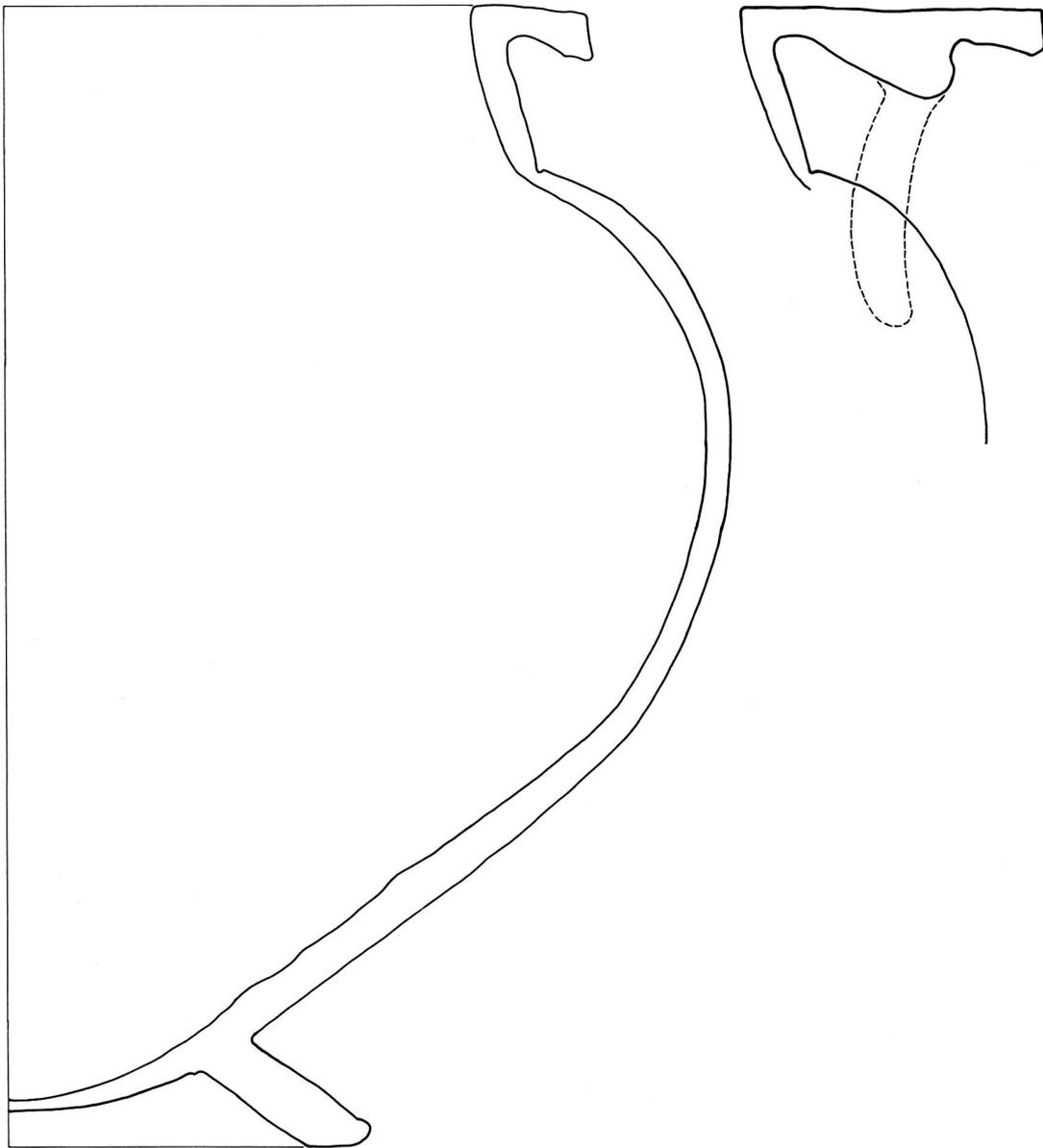


Abb. 1 Profil von Gefäßkörper und Henkelpartie. Massstab 1:2

Die zwei Bildszenen in der Henkelzone werden durch Zungen- und Treppmuster begrenzt. Bei beiden Ornamentbändern wurde der Glanzton jeweils bei jedem zweiten Element mit Purpur übermalt, der heute meist abgeplatzt ist. Während bei korinthischen Krateren das Zungenmuster auf der Schulter regelmässig auftritt, ist das Treppmuster zwischen Haupt- und Tierfries einzigartig. Normalerweise sind die beiden Zonen nur durch eine einfache Standlinie getrennt, die erst im Spätkorinthischen verdoppelt und auch farblich betont wird. Ornamentfriese lassen sich aber selbst in dieser Zeit nur auf vier weiteren Beispielen nachweisen⁵. Dagegen ist das Treppmuster auf der Lippe wiederum die Regel und auch die Lotos-Palmetten-Kette auf der Mündung (Taf. 3,3) ist im Mittelkorinthischen geläufig⁶.

Auf den Henkelplatten und unter den Henkeln befinden sich fünf Sphingen (Taf. 3) von sorgfältiger Zeichnung, die - wie die anderen Tiere auf dem Gefäss - an verschiedenen Stellen mit Purpur aufgehöhht sind. Zwei von ihnen stehen sich unter dem einen Henkel heraldisch gegenüber. Ebenso waren im Tierfries je vier Panther und Steinböcke paarweise angeordnet, wie aus den noch vorhandenen Fuss- und Schwanzresten geschlossen werden kann. Allerdings ist das Paar, das sich unterhalb des besagten Sphingenpaares und der angrenzenden ergänzten Fläche befindet, merkwürdigerweise voneinander abgewandt wiedergegeben (Taf. 2,1).

Auf der Suche nach dem Maler wird man vor allem auf die Reste des Tierfrieses achten⁷ (Taf. 7), zumal die Sphingen in ihren wichtigen Partien nur mehr schlecht erhalten sind. Die Panther haben einen rundlichen Kopf, von dem sich die ovale Schnauze deutlich absetzt und der sich insbesondere durch die charakteristische Ritzung des Gesichtes auszeichnet: Zwischen den engstehenden Augen führen zwei parallele Linien empor, die nahtlos in einem Bogen in die Augenbrauen übergehen und zwischen den Ohren enden; die Stirn - sonst oft durch einen kleinen Kreis angegeben - wird nur durch zwei kurze, dachförmig zusammenführende Striche bezeichnet. Ebenso fallen die Steinböcke durch ihren runden Kopf mit kurzer, stumpfer Schnauze und dreieckigem Bart auf. Alle diese Charakteristika finden sich auf dem Krater in Berkeley⁸ wieder, den wir schon wegen

und Profilzeichnungen nicht vorliegen. Zudem scheint die Formentwicklung bisweilen heterogener zu sein als sie von Frau Bakir dargestellt wird, so dass man sich für die Datierung doch besser auf den Malstil stützen wird.

5 Bakir 51. Die vier Beispiele sind: Paris, Louvre E 625 (Bakir K 53) mit Netzmuster; Paris, Louvre E 639 (Bakir K 63 Taf. 12-13; Lorber Nr. 144 Taf. 43) mit Zinnenmäander; Florenz, Mus. Arch. 4198 (Bakir K 64 Taf. 11; Lorber Nr. 120 Taf. 35-36) und Korinth C 72-149 (Hesperia 42, 1973, 10f. Nr. 12 Taf. 3; Lorber Nr. 133 Taf. 42) mit Lotos-Palmetten-Kette. Zudem befindet sich in Boston, Helen and Alice Colburn Fund and Gift in Memory of Stephen B. Luce 63.420 (M. Comstock - A. Graves - E. Vermeule - C. Vermeule, *The Trojan War in Greek Art. A Picture Book of the MFA Boston* [o.Jg.] Kat.Nr. 2) ein Krater mit Metopenband, dessen Echtheit mir aber zweifelhaft erscheint. - Zwar ist bei spätkorinthischen Krateren der chalkidischen Form (Bakir K 73 - K 80) und auf einem Kolonettenkrater in Bari (Bakir K 72) stets ein Ornamentband (Netz- oder Treppmuster) unter der Bildzone angebracht, doch fehlt hier der darunterliegende Tierfries, sodass dieses Dekorationsschema eigentlich eher mit dem der Amphoren und Hydrien verglichen werden muss.

6 Bakir 43 mit den Beispielen K 21, K 24, K 25, K 31, K 32, K 35, K 41, K 42, K 48.

7 Schon oft wurde darauf hingewiesen, wie wenig einheitlich - im Gegensatz zum Tierfries - im Gegensatz zum Tierfries - z.B. Darstellungen von menschlichen Gesichtern auf ein und demselben Gefäss sind; vgl. z.B. Benson 115 Taf. 37 Abb. 18. Meines Erachtens wurde allerdings noch zu wenig untersucht, inwiefern stilistische Uneinheitlichkeiten auf unterschiedliche Malerhände zurückzuführen sind, man also auf dem selben Gefäss einen Bild- und einen Tierfriesmaler scheiden und somit weitere Aufschlüsse über korinthische Werkstattstrukturen gewinnen könnte. Jedoch ist aufgrund der vorliegenden Abbildungen eine solche Analyse nicht möglich und wurde bisher lediglich in Ansätzen von J.L. Benson (AJA 60, 1956, 228f.) versucht, doch später von ihm selbst (Benson passim) widerrufen.

8 s.o. Anm. 4.

seiner Form mit dem Berner Gefäss verglichen haben. Hier treffen wir wieder auf die selben überlängten Proportionen, auf die spärliche und sorgfältige Binnenzeichnung und auf die langgezogene, offene Bildung des Schulterblattes bei Panthern und Steinböcken. Soweit die Abbildungen erkennen lassen, entspricht auch das Profil der Krieger und Sirenen mit der markanten Stupsnase und der schräg zurückfliehenden Mundpartie, an die sich das deutlich vortretende Kinn anschliesst, den Gesichtern des Berner Kraters. Wir dürfen also annehmen, dass beide Gefässe von derselben Hand bemalt wurden, auch wenn der Krater in Berkeley aufgrund seiner Form, der Abgrenzung von Bildfeld und Unterhenkelmotiv, sowie der noch vorhandenen Füllrosetten im Tierfries deutlich früher - nämlich am Beginn der mittelkorinthischen Periode - entstanden sein muss⁹.

In seinem Aufsatz über die Dreimädchengruppe wies Benson den Krater in Berkeley dem Maler der Oinochoe München 237 zu, wobei er sich auf Amyx berufen konnte¹⁰. Diesem Maler sind zwei andere Gefässe, nämlich eine Oinochoe in New York und eine Olpe in Delos zugewiesen, während zwei weitere Kratere in Paris und Neapel nur als "Art des Malers" eingestuft werden¹¹. Gleichzeitig wies Benson aber mit Nachdruck darauf hin, dass ohne das wichtige Bindeglied der New Yorker Oinochoe sich die Gefässe in München und Berkeley nur schwer der gleichen Hand zuweisen lassen. Da jedoch diese Kanne bisher leider unpubliziert geblieben ist und auch diejenigen in München und Delos nur unzureichend abgebildet sind, kann Bensons Zuschreibung des Kraters in Berkeley - und damit des Berner Stückes - nur mit Vorbehalt übernommen werden. Auf die unterschiedlichen Stilstufen der beiden Mischgefässe wurde im Zusammenhang mit Dekorationsschema und Füllrosetten bereits hingewiesen. Die fortschrittlichere Bemalung des Berner Kraters wird jedoch erst in den beiden Hauptfriesen richtig deutlich. So hat der Maler auf dem Fries der Rückseite die galoppierenden Pferde nicht einfach aneinandergereiht, sondern durch variierende Details bereichert (Beilage; Taf. 6). Von den paarweise angeordneten Pferden ist jeweils das vordere jedes zweiten Paares tongrundig belassen und nur mit dunkler Binnenzeichnung und schwarzer Mähne versehen. Die Tiere sind zumeist in gestrecktem Galopp wiedergegeben, mit Ausnahme zweier Paare, die auf etwas unnatürliche Weise ihre Hinterläufe nach vorne gezogen haben: Das eine wird vom Henkel überschritten und schliesst die Szene gegen rechts hin ab, das andere befindet sich ungefähr in der Friesmitte und wird zudem durch den verdünnten Schlickerauftrag des vorderen, hellen Pferdes deutlich hervorgehoben¹². Wie wichtig dem Maler die Betonung dieses in seiner ganzen Länge sichtbaren Pferdes war, zeigt die spassige, nicht ganz geglückte Darstellung des nachfolgenden Paares. Obwohl die Pferdekörper hinter den Flanken des voranreitenden Paares liegen, überschneiden ihre Köpfe wie gewohnt den

9 Vgl. Bakir 42ff. - Nach Payne's (s.u. Anm. 17) absoluter Chronologie der korinthischen Keramik, die v.a. für die mittelkorinthische Periode (600-575) kaum Modifikationen erfahren hat, wäre der Berner Krater im zweiten Jahrzehnt des 6. Jhs.v.Chr. anzusetzen. Payne's grundlegende Chronologie wurde v.a. von J. Ducat (BCH 86, 1962, 165ff.), E. Langlotz (Studien zur nordostgriechischen Kunst [1975] 17ff.) und zuletzt von J.-P. Descoedres (in: Eretria 5 [1976] 50ff.) diskutiert.

10 Katalog der zugewiesenen Gefässe mit zugehöriger Lit. bei Benson 121 Gruppe E; Diskussion der Gruppe ebenda 116f.

11 Oinochoe München, Antikensamml. 237 (J. Sieveking - R. Hackl, Die königliche Vasensammlung zu München I [1912] 13f. Taf. 7). - Oinochoe New York, Metr. Mus. N.Y. 96.18.62. - Olpe Delos 462 (Benson Taf. 41). - Krater Paris, Louvre E 627 (Benson Taf. 41-42). - Krater Neapel, Mus. Naz. 80997 (Benson Taf. 42).

12 Ebenso sind Pferd und Schildemblem auf dem Athana-Krater in Basel (J.L. Benson, AntK 11, 1968, 82ff. Taf. 24,2 und Farbtaf. gegenüber S. 84; Benson C 2; Lorber Nr. 45) hervorgehoben.

Schild des Kriegers; zudem muss wegen des kurzen Abstandes der zugehörige Reiter ganz hinter dem nächsten Paar verschwinden. Im Gegensatz dazu sind beim zweitletzten Paar beide Krieger wiedergegeben, wobei dem hinteren wohl wiederum aus Platzgründen der Helmbusch fehlt¹³. Schliesslich trägt der letzte Reiter als einziger des ganzen Gefässes einen attischen Helm.

Reiterfriese sind in der mittel- und spätkorinthischen Vasenmalerei ein geläufiges Motiv und werden gerade von Malern der Dreimädchengruppe - zu der ja auch das Berner Gefäss zu zählen ist - gerne als Rückseitendekor für ihre Kratere benutzt¹⁴. Jedoch handelt es sich in diesen Fällen meist um eine monotone Reihung von drei oder vier schreitenden Pferdepaaren ohne Überschneidung, wobei die hinteren Tiere nur gerade an den leicht verschobenen Konturen von Kopf und Beinen sichtbar werden. Lediglich von drei mittelkorinthischen Krateren sind mir galoppierende Pferde bekannt, die sich allerdings nur mit den Beinen überschneiden¹⁵. Der beste Vergleich zum Berner Exemplar findet sich erst wieder auf einer spätkorinthischen Hydria mit rotem Überzug, wo die Pferdepaare ähnlich dichtgedrängt und in wechselnder Farbigkeit angeordnet sind¹⁶.

Im Gegensatz zu der singulären Darstellung des Reiterfrieses wirkt die Vorderseite des Berner Kraters (Beilage; Taf. 4-5) durch ihre symmetrische Komposition auf den ersten Blick eher schematisch. Dargestellt ist eine Kampfszene mit vier Kriegern, zwischen denen ein Leichnam auf dem Boden liegt. Sie wird seitlich durch je drei in den gleichen Mantel gehüllte Frauengestalten - das typische Dreimädchenmotiv - eingerahmt, wobei von der linken Gruppe nur die Füsse und der Mantelsaum erhalten sind. Die Szene wird aussen durch zwei Tempelchen begrenzt, die auf dem Ziegeldach mit kleinen Pantheren und langen *vittae* geschmückt sind. Bekanntlich sind Architekturdarstellungen in der korinthischen Vasenmalerei äusserst selten¹⁷. Selbst von den attischen Gefässen aus dieser Zeit lässt sich allenfalls die berühmte François-Vase¹⁸ zum Vergleich heranziehen, da ansonsten die Bauten nur durch Säulen mit aufliegendem Gebälk wiedergegeben sind¹⁹.

13 Ich kenne lediglich zwei spätkorinthische Gefässe, auf denen ebenfalls beide Krieger hintereinander sichtbar sind: eine Hydria aus Cerveteri (s.u. Anm. 16) und eine Halsamphora in Malibu (GettyMusJ 13, 1985, 167 Nr. 15). Trotzdem ist anzunehmen, dass auf den Reiterfriesen mit hintereinander stehenden Pferdepaaren jeweils auch zwei Reiter gemeint sind, wobei der hintere nur noch an seiner Lanze zu erkennen ist. Zur griechischen Kampf- und Reittechnik und deren Darstellungen in der Kunst vgl. A. Alföldi in: Gestalt und Geschichte. Festschr. K. Schefold, 4. Beih. AntK (1967) 13-47. bes. 21ff.; P.A.L. Greenhalgh, Early Greek Warfare (1973) passim, bes. 84ff.

14 Vgl. die Angaben im Katalog von Benson 119ff.

15 Paris, Louvre E 633 (Bakir K 21); Paris, Louvre Camp. 10479 (Bakir K 37; Benson D 3); Brüssel, Mus. Cinq. A 710 (Bakir K 38; Benson D 4).

16 Hydria aus der Banditaccia-Nekropole von Cerveteri, MonAnt 42, 1955, 600 Taf. 9. - Auf den zahlreichen, spätkorinthischen Gefässen der Weissen-Pferde-Gruppe bzw. Andromeda-Gruppe (J.L. Benson, Die Geschichte der korinthischen Vasen [1953] Nr. 106 und 107; vgl. dazu jetzt L. Nydegger, in diesem Heft S. 13ff.) sind die Reiter lediglich auf kleineren Vasen mit beschränkter Fläche so dicht gestaffelt, nicht aber auf Krateren. Zudem sind die Pferde meistens nur noch einzeln, nicht mehr paarweise hintereinander dargestellt.

17 H. Payne, Necrocorinthia (1931) 115. 132 mit Anm. 1; 140. Die angeführten Beispiele zeigen immer nur Architekturteile (Säulen, Gebälk, Türen), nie ganze Bauten.

18 Materiali per servire alla storia del vaso François, BdA Serie speciale 1 (1981) 136f. Abb. 83-84.

19 Etwas jünger ist eine lakonische Schale in Paris (Louvre E 669. C.M. Stibbe, Lakonische Vasenmaler des 6. Jhs.v.Chr. [1972] Nr. 303 Taf. 107; zu Deutung und Bildsprache W. Raeck, JdI 99, 1984, 8 Anm. 30) mit der Auflauerung des Trollos, auf der das Brunnenhaus ebenfalls mit Dach dargestellt ist. Es scheint, dass gerade Darstellungen von Brunnenhäusern, die wegen ihrer kleinen Dimensionen offenbar nicht als Architektur im eigentlichen Sinne aufgefasst wurden, relativ abwechslungsreich gestaltet und nicht durch abkürzende Formeln ersetzt worden sind; vgl. sowohl lakonische Schalen (Stibbe a.O. Nr. 291 Taf. 96; Nr. 294 Taf. 100) wie auch attische Hydrien (CVA London, Brit. Mus. [6] III He Taf. 88-93).

Die Kampfszene (Taf. 4) setzt sich aus geläufigen Motiven zusammen und lässt sich allein anhand der Schilderung nicht mit einer bestimmten Sage verbinden. Wie bei schematischen Darstellungen der mittel- und spätkorinthischen Zeit häufig erhält die Szene erst durch Beischriften ihren konkreten mythischen Sinn²⁰. Vier Gestalten sind in korinthischem Alphabet benannt: am Boden liegend $\alpha\nu\tau\iota\lambda\chi\omicron\sigma$, mit dem Gorgonenschild $\alpha\chi\iota\lambda\epsilon\upsilon\sigma$, ihm gegenüber $\mu\epsilon\mu\nu\omicron\nu$ und die erste der drei Frauengestalten $\theta\epsilon\tau\iota\sigma$ ²¹; auf der anderen Seite der Krieger muss man ihr Gegenüber Eos ergänzen. Es ist also der Zweikampf zwischen Achill und Memnon über der Leiche des Antilochos dargestellt, der den Höhepunkt des verschollenen Aithiopisepos bildet²². Seine Grundzüge, die hier kurz nachgezeichnet werden sollen, lassen sich durch spätere Quellen erschliessen. Antilochos will seinen greisen Vater Nestor beschützen, der vom Äthiopierfürsten Memnon bedroht ist, und wird von diesem getötet. Als Achill vom Tod seines Freundes und Gefährten erfährt, eilt er herbei um ihn an Memnon zu rächen. Damit stehen sich zwei gleichwertige Gegner göttlicher Abstammung gegenüber. Ihre Mütter Eos und Thetis flehen beide vor der olympischen Götterversammlung, die über Leben und Tod der Helden vor Troja entscheidet, um das Wohl ihrer Kinder, bis Zeus schliesslich eine externe Instanz anrufen muss und eine Wägung der Todeslose veranlasst. Als sich die Waagschale des Eossohnes zum Hades senkt, ist der Kampf zugunsten des Achill entschieden²³.

Wie sehr unser Maler zur Illustration der Sage auf vorgeprägte Bildformeln zurückgegriffen hat, wird vor allem in der Darstellung der Thetis deutlich (Taf. 5,1.3). Er scheute sich nicht, die Göttin mit zwei anderen Frauengestalten in eine Reihe zu stellen und alle unter einem Mantel zusammenzufassen. Doch auch der Zweikampf über einem Leichnam ist bereits in der mittelkorinthischen Zeit ein geläufiges Motiv²⁴. Es begegnet uns wahrscheinlich zum erstenmal auf einem spätprotokorinthischen Alabastron im Louvre²⁵. Auf dem frühesten der mythologischen korinthischen Kratere, dem Eurytios-Krater²⁶, erscheint es auf der Rückseite und tritt in der Folge ziemlich häufig auf. Trotzdem ist dieses Schema bisher nur in drei Fällen, die allesamt der spätkorinthischen Periode angehören, mit Beischriften versehen²⁷. Ihnen zufolge ist je einmal der Kampf um den Leichnam des Sarpedon²⁸ und der Zweikampf von Achill und Memnon über der

20 Lorber 115. 119.

21 Die Beischriften gehören nach den Untersuchungen von Lorber (vgl. etwa Nr. 47; zusammenfassende Bemerkungen S. 95. 103) in mittelkorinthische Zeit. - Zu den Darstellungen der Antilochossage in der griechischen Kunst vgl. A. Kossatz-Deissmann in: LIMC I (1981) 830-838, bes. 835f.

22 G.E. Lung, Memnon. Archäologische Studien zur Aithiopis (1912); G. Schoeck, Ilias und Äthiopis (1961) mit älterer Lit.; zuletzt V. Brinkmann, BCH 109, 1985, 115 mit den entsprechenden Quellenangaben.

23 Auf attischen Vasen des späteren 6. Jh.v.Chr., auf denen der Zweikampf zwischen Achill und Memnon weitaus am häufigsten dargestellt wurde, treten die beiden Teile oftmals als Vor- und Rückseitenbild gemeinsam auf. Vgl. J.D. Beazley, Attic Vase Paintings in the Museum of Fine Arts, Boston II (1954) 13ff.; Kossatz-Deissmann a.O. 172ff. 835f.

24 Ausführlich behandelt von H. Jucker, Studia Oliveriana 13/14, 1965/66, 65-76; ferner Beazley a.O. 13ff.; Lorber 115.

25 Louvre CA 1831. Payne a.O. Taf. 1, 8-11. Weitere Nachweise bei Jucker a.O. 65 Anm. 216 (dort die Tafelangabe bei Payne falsch zitiert).

26 Louvre E 635. Bakir K 20 S. 36ff.; Lorber 23ff. Nr. 23; gute Abb. bei P. Ducrey, Guerre et guerriers dans la Grèce antique (1985) 51 Abb. 28.

27 Das früheste benannte Beispiel überhaupt ist der rhodische Teller aus Kamiros in London (Brit. Mus. A 749) mit dem Kampf von Menelaos und Hektor über der Leiche des Euphorbos; K. Friis Johansen, The Iliad in Early Greek Art (1967) 77ff. Abb. 18 mit Lit. S. 279.

28 Hydria Vatikan (ehem. Slg. Astarita, Neapel) Lorber 77 Nr. 121; R. Arena, Le iscrizioni corinzie su vasi, MemAccLinc Ser.8 XIII 2 (1967) 108 Nr. 71 Taf. 21.

Leiche des Antilochos²⁹ dargestellt; beim dritten Beispiel ist nur der Leichnam als Hippolytos bezeichnet, sodass wir das Bild nicht mit einer Sage verbinden können und annehmen dürfen, dass der Maler seinem allgemein gehaltenen Bild durch Hinzufügung eines Namens einen mythischen Charakter geben wollte³⁰.

Wie dieses Motiv also vom Maler willkürlich mit unterschiedlichen Bedeutungen versehen werden konnte³¹, war auch die Umsetzung einer bestimmten Sage ins Bild von der Interpretation des Malers abhängig. Dies wird in den vier erhaltenen korinthischen Darstellungen deutlich, in denen der Zweikampf von Achill und Memnon durch Beischriften gesichert ist. Auf dem mittelkorinthischen Krater des Memnon-Malers in Berlin³² stehen sich zwischen zwei reitenden Knappen die beiden Helden im üblichen Kampfschema gegenüber, wobei sich allerdings der Sieg Achills durch seine angreifende Haltung schon erahnen lässt. Auf der spätkorinthischen Hydria in Baltimore³³ ist Memnon bereits in die Knie gesunken und der Kampf entschieden; beidseits bereichern Wagenlenker und die von den Gespannen überschrittenen Mütter - hier ohne Beischriften - die Szene, indem sie mit unterschiedlicher Gestik auf das Geschehen Bezug nehmen. Steht auf diesen Gefäßen der eigentliche Kampf der beiden Göttersöhne im Vordergrund, wird auf den zwei folgenden Vasen durch Hinzufügen des toten Antilochos vielmehr der Anlass und die Tragik des ganzen Geschehens betont. Auf den spätkorinthischen Kraterfragmenten in Korinth³⁴ liegt Antilochos in voller Rüstung und mit Schild zwischen den beiden Kämpfenden. Die Szene war wiederum von Gespannen eingerahmt, wie der teilweise erhaltene Wagenlenker hinter Achill zeigt. Ob allerdings auch die beiden Mütter wiedergegeben waren, ist ungewiss und kann nur vermutet werden.

Der Berner Krater zeigt die bisher früheste gesicherte Darstellung des Zweikampfes über dem Leichnam des Antilochos; sie wird gegen Ende der mittelkorinthischen Periode - also wenig später als die früheste gesicherte Darstellung des Kampfes zwischen Achill und Memnon auf dem Berliner Krater überhaupt - entstanden sein³⁵. Obwohl der Maler wiederum allgemein geläufige Motive miteinander verbindet, gibt das Berner Bild die Sage präzise wieder³⁶. Mit Beischriften werden nur die für das Geschehen wichtigen Personen versehen, während die beiden Krieger an der Seite der Helden unbenannt bleiben³⁷ und die unbeteiligten Wagenlenker ganz wegbleiben. In der Folge hat die Sage in

29 Kraterfragmente Korinth C 72-149 (s.o. Anm. 5).

30 Krater Paris, Louvre E 636. Bakir K 58; Lorber 58f. Nr. 85 Taf. 20.

31 Lorber 115. 119; Friis Johansen a.O. 73ff.; C. Robert, *Archäologische Hermeneutik* (1919) 201ff.

32 Berlin, Staatl. Mus. F 1147. Bakir K 31; Lorber 43 Nr. 46 Taf. 12; S. 119.

33 Baltimore, Walters Art Gallery 48.2230. Lorber 90 Nr. 148 Taf. 43.

34 s.o. Anm. 5.

35 Vgl. Kossatz-Deissmann a.O. (s.o. Anm. 21) 835f. - Die melische Amphora in Athen Nat. Mus. 3961 (ebenda 180 Nr. 846) wird nicht mehr mit der Antilochossage in Verbindung gebracht.

36 Zu den Darstellungsprinzipien der archaischen Mythenbilder zuletzt Brinkmann a.O. (s.o. Anm. 22) 117ff.; Raeck a.O. (s.o. Anm. 19) 1ff. mit der älteren Lit. - Zu Recht hat Brinkmann noch einmal mit Nachdruck auf die Unrichtigkeit der sog. Dextralitätsregel hingewiesen. Der Berner Krater liefert ein weiteres Gegenbeispiel, denn auch hier kämpft der siegende Achill nicht von links nach rechts; überdies ist auch der Kopf des toten Antilochos nicht seiner Partei, sondern dem Memnon zugewandt.

37 Ob die beiden unbenannten Krieger im Sinne von Robert a.O. 202ff. als komplette Figuren zu verstehen sind, ist schwer zu entscheiden. Offensichtlich hat ihnen der Maler keine grosse Bedeutung beigemessen, denn sicherlich sind ihre Namen nicht nur wegen des spärlichen Platzes fortgelassen. Zudem sind uns durch den Mythos gar keine Mitstreiter überliefert. Anders verhält es sich bei Sagenbildern, wo um einen Leichnam gekämpft wird. Die eine Variante zeigt zwei Reihen sich bekämpfender Krieger mit dem Leichnam in der Mitte; die andere einen Zweikampf über einer Leiche, die von den Gefährten auf beiden Seiten an Händen und Füßen gezerrt wird (vgl. Friis Johansen a.O.

die chalkidische und attische Vasenmalerei in dieser, auf die Hauptfiguren reduzierten Form Eingang gefunden³⁸.

Betrachten wir zum Schluss das Gefäß als Ganzes, so vermögen wir gleichzeitig verschiedene Phänomene zu erkennen. Die qualitätvolle und sorgfältige Zeichnung von Tier- und Hauptfries verrät einen routinierten Maler, der sich auch in der Kampfszene durch geschickte Handhabung der gängigen Schemata zu erkennen gibt. Andererseits machen das Treppenornament über dem Tierfries, der Reiterfries wie auch die beiden Naiskoi deutlich, dass der Künstler neue Motive und Lösungen suchte und nicht im Schematismus der mittelkorinthischen Massenproduktion gefangen war. Dies wird auch in der erstmaligen und präzisen Darstellung der Antilochossage offenbar, die dem Gefäß einen wichtigen Platz in der gleichzeitigen Vasenproduktion zuweist.

191ff. Abb. 78-81; Payne a.O. [s.o. Anm. 17] Taf. 1,8-11; ein weiteres frühes Beispiel aus dem dritten Viertel des 7. Jh.v.Chr. auf einem Perirrhantherion aus Iconronata: P. Orlandini in: *Attività archeologica in Basilicata 1964-1977*. Festschr. D. Adamesteanu [1980] 175ff.). Es wäre nun angesichts der grossen mittelkorinthischen Vasenproduktion möglich, dass der Maler das ikonographische Schema "Kampf um einen Leichnam" mit demjenigen von "persönliche Rache für den toten Freund an seinem Mörder" verwechselt hat. Bei allen gesicherten Achill-Memnon-Kämpfen sind nämlich nur die beiden Helden an der Auseinandersetzung beteiligt, mit einer gewichtigen Ausnahme: Der Ostfries des Siphnierschatzhauses zeigt zwischen zwei Viergespannen die beiden Göttersöhne in Begleitung von Aineas und einem achäischen Helden - vielleicht Aias - wie die Neupublikation der Inschriften durch V. Brinkmann a.O. (s.o. Anm. 22) 77ff. bewiesen hat. Ob hingegen diese breiter angelegte Darstellung des Frieses, wie Brinkmann S. 120 meint, tatsächlich auch in ihren Einzelheiten auf dem verlorenen Aithiopisepos beruht und nicht vielmehr durch ikonographische Spielregeln bedingt ist, kann auf diesem Wege nicht entschieden werden.

38 Kossatz-Deissmann a.O. (s.o. Anm. 21) 172ff. 835f.