

**B.**  
**DAS PHÄNOMEN  
DER AUSSCHNITT-  
HAFTIGKEIT IN  
DER VASENMALEREI**



## B1. Einleitende Betrachtungen

Bevor es zu einer Beleuchtung der materiellen Basis kommen kann, ist es ratsam, einen Blick auf die Grundsätzlichkeiten zu werfen, durch welche sich die griechische Vasenmalerei im Allgemeinen auszeichnet. Nur dies allein garantiert eine ungetrübte Sicht auf das in vorliegender Arbeit untersuchte Phänomen und seine zuverlässige Beurteilung innerhalb eines möglichst holistischen Ansatzes.

Im Besonderen gehört dazu nicht nur die Frage nach dem Beginn der narrativen Bildkunst, sondern auch die Herausstellung der jeweiligen zeitlich abhängigen Erzähl- und Darstellungsstruktur sowie der thematischen Vorlieben (Kapitel B1.1.). Zu diesen inhaltlichen und technischen Faktoren gesellt sich schlussendlich noch ein weiterer Aspekt: Zu prüfen ist die Verfügbarkeit der erforderlichen formalen Grundlagen (Kapitel B1.2.). Dies betrifft sowohl die Art und Weise der Kenntlichmachung des Bildraums sowie dessen Beziehung zum wiedergegebenen Inhalt, als auch das Verhältnis zwischen Komposition und Bildträger. Keiner dieser drei Gesichtspunkte kann dabei in der Regel für sich alleine stehen, ausschlaggebend ist das Zusammenspiel, welches erst überhaupt die künstlerische Durchführbarkeit der Ausschnitthaftigkeit in den Bereich des Möglichen rückt. Dass sich dieser einleitende Abschnitt vornehmlich mit der keramischen Flächenkunst Attikas beschäftigt, lässt sich mit der dominanten Rolle dieser Region in Hinblick auf ebendiesen Produktionszweig begründen.

Von nicht zu vernachlässigender Relevanz ist daneben die Einbettung des zu rezipierenden Objekts in sein natürliches Umfeld (Kapitel B1.3.), da sich eine Ausklammerung der Wahrnehmungsbedingungen in Zusammenhang mit der hier angestrebten Auseinandersetzung mit der Teilgestalt von selbst verbietet. Eine derartige Loslösung aus dem Gesamtkontext zieht zumeist eine Verzerrung des ‚Betrachtungswinkels‘ nach sich, die wiederum eine möglichst realitätsnahe Einschätzung der Bildwirkung mit Schwierigkeiten belegt<sup>1</sup>, auch wenn diese selbstredend allein auf hypothetischer Basis erfolgen kann. Deshalb soll an dieser Stelle auf drei besonders repräsentative Fallbeispiele zurückgegriffen werden, um wenigstens im Ansatz eine Vorstellung vom Umgang des antiken Betrachters mit einem (ausschnitthaften) Vasenbild vermitteln zu können.

---

1 Dies bezieht sich ebenfalls auf eine vom keramischen Träger isolierte Betrachtungsweise der Darstellung – ein Manko, welches besonders in der älteren Forschung häufig in Kauf genommen wurde. Dass diese Wechselbeziehung von unbestrittener Wichtigkeit ist, wurde bereits in Kapitel A2.1.3. „Funktion Bild“ dargelegt. Zur Relevanz der „Einheit von Form und Bemalung“ vgl. SCHIERING 1983, 12ff.; als weiteres auch SCHEIBLER 1995, 12. Demgemäß wird der Vorgang der optischen Wahrnehmung nur selten beim Studium der Vasenbilder berücksichtigt (vgl. dazu Kapitel A1.2. „Forschungsgeschichte“).

## B1.1. Entwicklung der Darstellungs- und Erzählweise auf Vasenbildern

Das Bedürfnis, irdene Gebrauchsgefäße zu verzieren, ist bereits in den ältesten keramischen Kulturen Griechenlands verankert. Während diese frühesten Zeugnisse aber noch flächendeckend ungegenständlich dekoriert sind<sup>2</sup>, lässt sich die graphische Umsetzung bildhafter Darstellungen in der griechischen Vasenmalerei erstmals in der späten Bronzezeit fassen<sup>3</sup>. Ein Bruch dieser Entwicklung wird durch die viel diskutierten ‚Dunklen Jahrhunderte‘ herbeigeführt<sup>4</sup>, so dass in protogeometrischer Zeit ein ähnlicher Entwicklungsprozess von neuem beginnt. Diese Gefäße des späten 11. Jhs. besitzen als wesentliches Charakteristikum eine abstrakte Verzierung vor allem auf Basis des Kreismotivs, zu welchem sich im Laufe der Zeit weitere geometrische Muster linearer Ausprägung wie beispielsweise der Mäander gesellen. Die mittelgeometrische Epoche (850–760 v. Chr.) bringt schließlich auch die erste (erneute) Wiedergabe der menschlichen Figur hervor, ebenso wie nun Handlungskontexte Eingang in das Repertoire der Maler zu finden beginnen, welche sich in der anschließenden spätgeometrischen Periode allmählich über das Abstrakte erheben<sup>5</sup>. Aus einem ursprünglich der Gefäßform vollkommen ergebenden Ornament geht am Ende dieser Entwicklung ein Bildkonzept hervor, das sich der Oberfläche vornehmlich als Bildträger bedient, diese in seinen Dienst stellt<sup>6</sup>. Mit Aufnahme der orientalisierenden Einflüsse in die festländische Bildtradition im 7. Jh. wird das bis dahin streng organisierte harmonische Verhältnis zwischen Bildzeichen und klar definiertem Darstellungsraum erstmals im Kern aufgebrochen – es kommt zu ersten konsequenten Überschreitungen der Grenzen<sup>7</sup>. Gleichzeitig lässt sich eine Erweiterung des thematischen Repertoires beobachten: Allgemeingültige und anonymisierte Bildchiffren der geometrischen Zeit – so beispielsweise die Prothesis beziehungsweise seltener auch Ekphora, Kampfszenen zu Land und zu Wasser bis hin zum Schiffbruch, ebenso wie Wagen- oder Kriegerprozessionen und Reigentänze<sup>8</sup> –,

- 2 In den neolithischen und chalkolithischen Kulturen Griechenlands wie z.B. Sesklo, Dimini und Rachmani (Thesalien) oder der Attika-Kephala-Kultur (Franchthi-Höhle) finden sich flächig mit polychromen kurvilinearen sowie geometrischen Mustern bemalte Töpfe oder auch sog. Impresso-Keramik. Figürliche Verzierungen an Gefäßen treten zu allererst in Form von plastischen Applikationen auf (freundl. Hinweis A. Hanöfner). Zur neolithischen Keramik Griechenlands allgemein s. z.B. SCHACHERMEYR 1976, 39ff.; ALRAM-STERN 1996, 116–162; in Ansätzen CUNLIFFE 1996, 163f.; entfernt auch SCHEFOLD 1993, 19.
- 3 Vgl. dazu z.B. die mykenische ‚Kriegervase‘ oder auch unterschiedliche kykladische Keramik. Zuvor dienten bereits Behältnisse aus Stein und Edelmetall als Träger solcher Darstellungen in Relief, von denen die goldenen Vaphio-Becher oder die ‚Schnittervase‘ aus Steatit wohl unter den berühmtesten Vertretern sind. Allgemein dazu SCHIERING 1983, 80. 83f.; allgemein zur mykenischen Keramik vgl. bspw. MANNACK 2002, 65f.
- 4 Die figürliche Darstellung verschwindet innerhalb der keramischen Flächenkunst Attikas erst einmal gänzlich von der Bildfläche (vgl. z.B. GIULIANI 2003, 47), wenn auch die formale und ornamentale Tradition ungebrochen bleibt. Zur linearen Entwicklung der Keramik vom Mykenischen über das Submykenische zum Protogeometrischen s. MANNACK 2002, 66f.; SCHWEITZER 1969, 22ff.
- 5 Dazu auch das folgende Kapitel B1.2. „Dekorationsprinzipien“. – Allgemein zur Entwicklung der Vasenmalerei der (proto-)geometrischen Zeit vgl. z.B. MANNACK 2002, 67ff.; BOARDMAN 1998, 13ff.; SCHWEITZER 1969, 22–59; COOK 1960, 17ff.
- 6 Zur strukturellen Entwicklung innerhalb der geometrischen Epoche und zum Aufbrechen der Einheit zwischen Form und Dekor vgl. v.a. HURWIT 1979, 32f. 35ff. bes. 45ff. 59ff.
- 7 Zu diesem Wechsel von „the most tectonic and closed to one of the most open of all styles of vase painting“ s. HURWIT 1977, 18; ebenso ders. 1979, 32f. bes. 75ff.; vgl. desgleichen HAUG 2015, 173–183. Als weiteres auch Kapitel B1.2 „Dekorationsprinzipien“.
- 8 Totenkult, Pferde- und Kriegshandwerk sind die wesentlichen Themen dieser Zeit, daneben treten auch exotischere Inhalte wie etwa der Löwenkampf. Allgemein zu den Bildthemen geometrischer Zeit s. z.B. KRAIKER 1961, 112; SCHWEITZER 1969, 36ff.; FITTSCHEN 1969, 18ff.; SCHEIBLER 1995, 59f.; BOARDMAN 1998, 26f.; KISTLER 1998, 65ff.; MANNACK 2002, 76; GIULIANI 2003, 39ff.; COLDSTREAM 2007, 37ff.; entfernt auch HANFMANN 1957, 71f. mit Anm. 5.

die zum Teil jedoch bereits konkrete mythologische Inhalte in sich bergen können<sup>9</sup>, gehen nun immer mehr in der weitläufigen Welt der Götter- und Heldensagen auf<sup>10</sup>.

### *Herausbildung und Niedergang der schwarz- und rotfigurigen Vasenmalerei*

Zu dieser Zeit, als das Interesse für vielschichtiger Darstellungen langsam erwacht, obliegt die Führung innerhalb der keramischen Flächenkunst noch Korinth, unter dessen Einfluss viele der anderen produzierenden Regionen stehen<sup>11</sup>. Typisches Merkmal dieser Tradition ist neben dem spezifischen blassen Ton auch eine anfängliche Dominanz des Tierfrieses innerhalb des Gesamtdekors, neben welchen jedoch immer häufiger das narrative Bild tritt<sup>12</sup>. Eine entscheidende technische Innovation stellt daneben die schwarzfigurige Malweise dar, die – hier erstmals um 700 v. Chr. angewendet<sup>13</sup> – allmählich die Umrisstechnik ablöst, welche ihrerseits auf die Silhouettenmalerei der geometrischen Zeit folgte. Diese Errungenschaft, zur Wiedergabe von Details neben dem deckenden weißen oder roten Farbauftrag insbesondere auch die feine Ritzung zu verwenden<sup>14</sup>, erweitert die darstellerischen Möglichkeiten um ein Vielfaches, so dass sie sich, wenn auch einige Jahrzehnte später, unter den attischen Malern ebenfalls fest etabliert<sup>15</sup>. Erst ab diesem Zeitpunkt gelingt es Athen allmählich wieder, aus dem Schatten Korinths herauszutreten, nachdem es nach seiner Vorreiterstellung innerhalb der geometrischen Vasenproduktion einen deutlichen Einbruch zu verzeichnen hatte<sup>16</sup>. Dies geht schließlich so weit, dass es, vor allem auch in Hinblick auf den Export, das benachbarte Zentrum im Laufe der ersten Hälfte des 6. Jhs. in den Hintergrund drängt und bald darauf zum unangefochtenen Marktführer wird<sup>17</sup>. Auf diese

- 9 Auf diese Weise KRAIKER 1961, 119; ders. 1954, 45f.; SCHWEITZER 1969, 45. 58f.; FITTSCHEN 1969, 10ff. (hier auch zur älteren Forschung) und 199ff.; HURWIT 1977, 21f.; ders. 1979, 61; FRONING 1988, 182ff.; SCHEFOLD 1993, passim; COLDSTREAM 2007, 51ff. Gesichert scheint an dieser Stelle wohl einzig die doppelieibige Gestalt der Aktorione/Molione zu sein, deren Kontrahent jedoch weitaus weniger klar benennbar ist. Daneben existieren noch einige weitere Darstellungen, die mythologisches Potential besitzen könnten, das dem heutigen Betrachter jedoch unerschlossen bleibt. Daher hat z.B. die Beurteilung von MANNACK 2002, 96 Berechtigung, wenn er die frühesten „für uns erkennbare[n] mythologische[n] Themen“ erst in mittelpotoattischer Zeit ansiedelt. Ähnlich SCHEIBLER 1995, 60 mit Anm. 96 (hier auch mit weiterführender Literatur); HANFMANN 1957, 72. Sagenhafte Gestalten wie bspw. der Rossmensch sind der geometrischen Kunst jedoch bereits geläufig (zu diesem Motiv vgl. z.B. FITTSCHEN 1969, 88ff.).
- 10 Der neue Einfluss bringt neben neuen Ornamenten auch bislang unbekannt Motive wie etwa diverse Mischwesen mit sich. Dazu DUGAS 1960, 38; SCHWEITZER 1969, 53ff.; HURWIT 1977, 21f.; ders. 1979, 66f.; SCHIERING 1983, 14; SCHEFOLD 1993, 42; SCHEIBLER 1995, 58ff.; ROBERTSON 1992b, 1f.; BOARDMAN 1998, 84; MANNACK 2002, 95f.
- 11 Dies bezieht sich sowohl auf die Gefäßform als auch auf die Art und Weise des Dekors (s.u.) und betrifft ebenfalls Athen. Vgl. dazu MANNACK 2002, 34. 106; BOARDMAN 1994a, 15; REAL 1976, 35; DUGAS 1960, 39; COOK 1960, 40. 70ff.; BEAZLEY 1986, 12ff.; zur Führung Korinths vgl. auch SCHEIBLER 1995, 166ff.; speziell zur Beeinflussung der böotischen Vasenproduktion s. SPARKES 1967, bes. 118ff.
- 12 Zur korinthischen Vasenmalerei vgl. bspw. MANNACK 2002, 85ff. 100ff.; BOARDMAN 1998, 85ff. 178ff.; RASMUSSEN 2007, 57ff.; COOK 1960, 43ff.; speziell zum Ton s. SCHEIBLER 1995, 74. – Während der Tierfriesstil noch unumstößliches Kennzeichen der protokorinthischen Vasen ist, verlagert sich der Schwerpunkt in der Folgezeit immer stärker in Richtung der narrativen Darstellung, sei es in Form von mythologischen oder profanen Inhalten. Dies spiegelt die allgemeine Entwicklung wider, in welcher der dekorativ-ornamentale Charakter der Vasenverzierung zugunsten einer Inszenierung meist lebhaft sprechender bildhafter Inhalte immer weiter zurücktritt. Vgl. z.B. DUGAS 1960, 38f.
- 13 Dazu vgl. MANNACK 2002, 100; CLARK et al. 2002, 2; BOARDMAN 1998, 85. 177; ders. 1994a, 9.
- 14 Ausführlicher zur sf. Technik und zum Brand SCHEIBLER 1995, 87f. 102ff.; CLARK et al. 2002, 72; als weiteres auch BOARDMAN 1998, 222ff.; ders. 1994a, 9; ders. 1996c, 245ff.; BEAZLEY 1986, 1ff.
- 15 Offenbar kommt sie hier erst ab etwa 630/20 v. Chr. zur Anwendung. Dazu s. MANNACK 2002, 104; CLARK et al. 2002, 2; BOARDMAN 1998, 88f. 177; ders. 1994a, 9. 15; SCHEFOLD 1993, 42.
- 16 Dazu z.B. MANNACK 2002, 34. 101f. 105; BOARDMAN 1998, 88. 177. 183; COOK 1959, 115; entfernt auch SCHIERING 1983, 14. Die Beeinflussung verläuft nun in die entgegengesetzte Richtung, Korinth übernimmt nicht nur attische Formen, sondern imitiert auch den für diese Region typischen rötlichen Ton mithilfe eines Überzugs (s. z.B. SCHEIBLER 1995, 85). Zur Übernahme des Bildfelds s. Kapitel B1.2. „Dekorationsprinzipien“.
- 17 Nach 550 v. Chr. werden in Korinth kaum mehr mit Figurenschmuck versehene Vasen produziert. Nachdem in Attika

Weise erlebt Attika nun seine absolute Blüte, ein weiterer entscheidender Schritt in diese Richtung erfolgt zudem mit Einführung der rotfigurigen Technik im letzten Drittel des 6. Jhs. Diese neuen, durch das vereinfachte Verfahren des Aussparens gegebenen darstellungstechnischen Möglichkeiten bilden die Grundlage für die Weiterentwicklung der Vasenmalerei nicht nur in stilistischer sondern auch in bildräumlicher Hinsicht<sup>18</sup>. Große Werke werden zu dieser Zeit geschaffen, welchen kaum mehr ein artisanaler Charakter innewohnt. Doch leitet dieser Höhepunkt zugleich auch den beginnenden ‚Verfall‘ ein, denn das Potential ist schnell erschöpft und wesentliche Neuerungen sind nicht mehr zu erwarten. So erstaunt es kaum, dass in der Phase der Hochklassik der ‚Niedergang‘ dieser Gattung bereits in vollem Gange ist<sup>19</sup>, wenn auch das eine oder andere kreative ‚Aufbäumen‘ noch durchaus ansehnliche Ergebnisse hervorzubringen vermag. Nachdem unter Beeinflussung der nun immer stärker in den Vordergrund tretenden Monumentalmalerei noch entscheidende Werke geschaffen werden<sup>20</sup>, geht die Vasenmalerei schließlich wieder ihrer eigenen Wege und scheint sich erneut auf das Handwerkliche zu besinnen. Die Erzeugnisse dieser Phase sind von solider Qualität, können aber oftmals den Charakter einer Massenproduktion nicht verbergen<sup>21</sup>. Hand in Hand mit der Ausreizung der technischen Möglichkeiten spielt ferner die Krisenzeit des Peloponnesischen Krieges eine entscheidende Rolle. Ebenfalls als Folge dieser politischen, gesellschaftlichen, finanziellen sowie auch kulturellen Schwächung geht der Export aus Athen zurück<sup>22</sup>, dessen Hauptabnehmer nun vorrangig in der *Magna Graecia* zu suchen sind. Dass sich in den unteritalisch-sizilischen Kolonien vor allem unter Federführung des Mutterlandes inzwischen eine eigene Tradition her-

---

zur selben Zeit der Exportanteil an der Gesamtproduktion nach Etrurien wohl bereits um die 33% beträgt, entwickelt es sich schließlich mit Einführung der rf. Technik zum monopolisierten Exportzentrum. Um ca. 500 v. Chr. bspw. wird die Ausfuhrate att. rf. Schalen mit 50 bis 70% angegeben. Vgl. SCHEIBLER 1995, 170ff. (hier auch allgemein zum Export der Keramik); als weiteres z.B. auch MANNACK 2002, 34. 88. 104; BOARDMAN 1998, 177. 185; SCHEFOLD 1993, 187.

- 18 Ausführlicher dazu s.u. – In der Übergangszeit werden von vielen Malern beide Methoden gleichzeitig genutzt, können sogar miteinander kombiniert auf den sog. Bilinguen erscheinen (zu diesen Künstlern s. BOARDMAN 1994a, 114ff. 124f.; ders. 1994b, 17ff.; BEAZLEY 1986, 69; ROBERTSON 1992b, 9f.). Allerdings handelt es sich bei der sf. bzw. rf. Malweise nicht um die einzige gängige Verfahrensweise zur Vasendekoration. Im späteren 6. Jh. kommt daneben auch die Six-Technik oder die weißgrundige (sf., umrisshaft oder polychrome) Technik zur Anwendung. Allgemein dazu vgl. WILLIAMS 2007, 103ff. (rf. Vasenmalerei als „one of many experiments“); MANNACK 2002, 123ff. 136ff.; KUNISCH 1996, 121ff.; BOARDMAN 1994a, 72. Speziell zu diesen Verzierungstechniken s. SCHEIBLER 1995, 88ff. 103ff.; als weiteres auch CLARK et al. 2002, 72. 138f. 144. 149; BOARDMAN 1994a, 112f. 192f.; ders. 1994b, 13ff.; ders. 1996c, 135. 245ff.; COOK 1960, 242ff.; RICHTER 1946, 27ff.; zur wg. Technik vgl. etwa WEHGARTNER 2002.
- 19 Begonnen hat die Beschreitung dieses Weges bereits in frühklassischer Zeit, als der Vasenmalerei eine Entwicklung aus eigenem Antrieb abhanden kommt und jeglicher innovative Fortschritt auf Inspiration von außen angewiesen ist. Damit geht ein Verlust der Führungsposition innerhalb der attischen Kunst einher. Dazu z.B. MANNACK 2002, 151; WILLIAMS 2007, 118; HURWIT 1979, 148f.; RICHTER 1946, 115; als weiteres auch SCHEIBLER 1995, 64 (evtl. „Nachlassen der eigenen Erfindungskraft der Vasenmaler“); SCHEFOLD 1969, 511; indirekt auch ISLER-KERÉNYI 1973, 23.
- 20 Aufgrund der engen Anlehnung geben einzig diese Vasenbilder heute noch Zeugnis von den nicht erhaltenen Werken der großen Meister der Tafelmalerei wie etwa Polygnot oder Mikon, die ansonsten nur durch Schriftquellen überliefert sind. Allgemein dazu SAATSOGLOU-PALLADELI 2002, 437; SCHEIBLER 1994, 56ff.; dies. 1995, 12; WHITE 1992, 258f. mit Anm. 3; BOARDMAN 1996c, 13; RICHTER 1946, 89. 139; KRAIKER 1958, 71ff.; entfernt auch CLARK et al. 2002, 5; ROBERTSON 1992b, 133ff.; SCHEFOLD 1981, 14. 331f.; ders. 1978, 279; zu den ‚Gemäldekopien‘ vgl. LIPPOLD 1951. Zur Kopienkritik vgl. auch Kapitel B2.1.1.2.2.1. „Hinweis auf Seereise“. Als weiteres ebenso RICHTER 1946, 104; BOARDMAN 1996c, 13; SCHNAPP 2003, 52f.
- 21 Vgl. z.B. auch WEBSTER 1978, 40; ROBERTSON 1992b, 271ff.
- 22 Dazu s. LANGLOTZ 1957, 412; McDONALD 1981, 159. 165f.; MANNACK 2002, 157; SCHEIBLER 1995, 179f.; BOARDMAN 1996c, 251; GIULIANI 2003, 231; TRENDALL 2007, 152. Die Krisenzeit trägt jedoch nur indirekte Verantwortung für diese Entwicklung, den wesentlichen Ausschlag erbringt vielmehr der damit unmittelbar verbundene Qualitätsverlust der attischen Ware. Die entscheidende Basis für diesen Prozess wird jedoch bereits zuvor die stark rückläufige Nachfrage von Seiten des einstigen Hauptimporteurs Etrurien gelegt haben, wofür vermutlich die Niederlage gegen Hieron von Syrakus 474 v. Chr. und der darauf beruhende Verlust der Vormachtstellung im Tyrrhenischen Meer verantwortlich ist (zu weiteren Gründen s.u.).

ausgebildet hat<sup>23</sup>, leistet sein Übriges. Auch wenn Athen daraufhin seine Handelsbestrebungen in erster Linie nach Osten ausrichtet<sup>24</sup>, wo besonders am Schwarzen Meer die Gattung der so genannten Kertscher Vasen noch für beachtliche Zeit reißenden Absatz findet<sup>25</sup>, kann dies den produktiven ‚Verfall‘ nicht abwenden. Die attischen Werkstätten des fortgeschrittenen 4. Jhs. stellen bis auf solche Ausnahmen überwiegend kleine unbedeutende Gefäße mit flüchtiger stereotyper Bemalung her und verlagern ihr Gewicht immer mehr auf die ungegenständlich verzierte Schwarzfirnißware<sup>26</sup>.

Anders verhält es sich zur gleichen Zeit im griechischen Westen, wo die ab Mitte des 5. Jhs. aufgekommene Eigenproduktion von rotfigurig bemalter Keramik erst vor kurzem zu voller Größe erwuchs. Auf Eigenbedarf ausgelegt, werden hier noch bis zur Wende zum 3. Jh. einige der prachtvollsten Großgefäße geschaffen, die jedoch in der Regel allein für den Grabkult bestimmt sind<sup>27</sup>. Zwar bringen die Werkstätten Apuliens und Lukaniens sowie Kampaniens, Paestums und Siziliens<sup>28</sup> auch figürlich dekorierte ‚Alltagskeramik‘ hervor, die jedoch nur selten den Stellenwert der attischen Vasen der vorangegangenen Zeit erreicht. Mit Ausklingen des

- 
- 23 In der Hochphase der att. rf. Vasenmalerei wandern viele Vasenmaler und -töpfer in die westlichen Kolonien ab und legen dort den Grundstein für eine eigenständige lokale Produktion; ein weiterer Schub erfolgt in der Krisenzeit des Krieges. Dazu GIULIANI 2003, 231; MANNACK 2002, 160; KUNISCH 1996, 207; SCHEIBLER 1995, 42. 180ff.; MATHE-SON 1995, 4; TRENDALL 1990, 20; McDONALD 1981, 159ff.
- 24 Daneben fand attische Keramik v.a. noch Absatz in Spanien, Frankreich und der Kyrenaika. Vgl. MANNACK 2002, 157. 160; GIULIANI 2003, 231; SCHEIBLER 1995, 180; BOARDMAN 1996c, 251; TRENDALL 1990, 9; McDONALD 1981, 165; SCHEFOLD 1969, 511.
- 25 Maltechnisch verwenden diese Künstler Relief, deckendes Weiß, unterschiedliche durchscheinende Pastelltöne sowie Vergoldung. Zur Gattung der ‚Kertscher‘ Vasen vgl. KOGIOUMTZI 2006, bes. 7ff. (hier zur Definition); MANNACK 2002, 157f.; BOARDMAN 1996c, 198ff.; SCHEFOLD 1934; RICHTER 1946, 154ff.; entfernt auch CLARK et al. 2002, 11; SCHEIBLER 1995, 180f.
- 26 Mit einfachem Stempeldekor, Riefelung oder Farbauftrag (vgl. z.B. die ‚Westabhang‘-Ware, dazu etwa COOK 1960, 204ff.) versehene schwarze Glanztonware, deren Produktion in Athen als Ergänzung zu den figürlich verzierten Pen-dants für den Alltag bereits in das 6. Jh. zurückreicht, stellt nun das Gros der feinkeramischen Erzeugnisse v.a. nach ca. 300 v. Chr. (vgl. etwa KOGIOUMTZI 2006, 41; SCHEIBLER 1995, 96. 183ff.; ROBERTSON 1992b, 267; SCHEFOLD 1969, 511; GIULIANI 2003, 263; zur Technik s. auch BOARDMAN 1994a, 194; ders. 1996c, 255; COOK 1960, 212ff.). Keine allzu großen Abweichungen sind in Unteritalien zu verzeichnen, hier blüht nach dem Ende der rf. verzierten Keramik noch die polychrom bemalte Gnathia-Ware (s. TRENDALL 1990, 19; KUNISCH 1996, 231f.; COOK 1960, 206f.). Während sich in der klassischen Zeit die Herstellung hochwertiger Vasen auf nur wenige Regionen konzentriert, kommt es im Hellenismus zu einer Aufsplitterung – es bilden sich viele kleine Manufakturen mit lokaler Tradition heraus. Ab der Mitte des 3. Jhs. kann sich erneut eine Gattung mit figürlich-narrativem Bildschmuck etablieren: Neben ornamental verzierten Reliefbechern erobern die sog. Homerischen Becher als ‚Illustrationen‘ der Homerischen Epen den Markt. Dazu vgl. SCHEFOLD – JUNG 1988, 15f. 332ff.; dies. 1989, passim; GIULIANI 2003, 263ff.; ROTROFF 1984, 173ff.; als weiteres auch MANNACK 2002, 169; SCHEIBLER 1995, 96f. 185. Allgemein zur hellenistischen Keramik vgl. HAYES 2007; KUNISCH 1996, 233ff. (hier bes. zu den Hadra-Hydrien als einer ungegenständlich bemalten Gattung dieser Zeit); COOK 1960, 202ff. – Eine wesentliche Ausnahme bilden die Panathenäischen Preisamphoren, die bis ins 2. Jh. fortlaufen und sogar noch in römischer Zeit hergestellt werden. Dazu CLARK et al. 2002, 127; KUNISCH 1996, 233; SCHEIBLER 1995, 65; BOARDMAN 1994a, 180ff. bes. 183; COOK 1960, 89f.; BEAZLEY 1986, 81ff.
- 27 Dabei handelt es sich in erster Linie um monumentale Volutenkratere, Amphoren bzw. Lutrophoren, auf welchen auch die Bildthematik Zeugnis vom sepulkralen Verwendungszweck ablegt (s.u.), dennoch sind identische Motive auch außerhalb sepulkraler Kontexte belegt (s. HOFFMANN 2002, 188). Die Herstellung solch reich verzierter Grabge-fäße konzentriert sich v.a. auf das besonders in der zweiten Hälfte des 4. Jhs. äußerst produktive Apulien (sog. reicher Stil), ein gefäßtypischer Gebrauchswert ist oftmals nicht vorhanden – die Vasen sind nicht selten schlecht gebrannt, von innen undicht bzw. am Boden nicht geschlossen und aufgrund ihrer Größe und etwaiger Aufsätze vollkommen unhandlich; der Farbauftrag ist oftmals nicht von Dauer. Andere Regionen wie Kampanien oder Paestum, aber auch der sog. einfache apulische Stil zeigen tendenziell Abweichungen im formalen und/oder thematischen Repertoire. Vgl. etwa TRENDALL 1990, 16 und passim; ders. 2007, 151; KAESER 1990b, 199; SCHEIBLER 1995, 183; KUNISCH 1996, 217f.; MANNACK 2002, 163ff.; entfernt auch GIULIANI 2003, 232; LANGLOTZ 1957, 401.
- 28 Innerhalb der übergreifenden Gattung der rf. unteritalischen Vasen lassen sich diese beiden nach vorrangig stili-stischen Kriterien festgesetzten Hauptgruppierungen (apul./lukan. – kampan./paestan./sizil.) nachvollziehen, wobei die Produktion in Lukanien beginnt und zuletzt die wohl auf sizilischer Tradition basierenden kampanischen sowie paestanischen Werkstätten erst kurz vor der Mitte des 4. Jhs. aktiv werden. Allgemein zur Vasenmalerei Unteritaliens s. TRENDALL 1990; ders. 1967; ders. 1987; TRENDALL – CAMBITOGLU 1978; dies. 1982; MANNACK 2002, 160ff.

3. Jhs. kommt auch hier dieser Handwerkszweig zum Erliegen, als Grund dafür ist eine Interessesverlagerung innerhalb der hellenistischen Welt anzunehmen, die einem narrativ bemalten Keramikgefäß keine vergleichbare Bedeutung mehr beimisst<sup>29</sup>.

### *Darstellungs- und Erzählweise sowie thematisches Repertoire*

Diese nicht unbeträchtliche Laufzeit der bildhaft verzierten Vasen zieht in vielerlei Hinsicht eine ebenso bewegte Entwicklungsgeschichte der Malerei selbst nach sich. Ungeachtet des sich gleichermaßen ändernden formalen Spektrums der Bildträger, soll hier vor dem Hintergrund der ausschnitthaften Wiedergabe das Augenmerk auf die Entwicklung der Darstellungs- und Erzählweise unter Hinzuziehung der jeweiligen thematischen Tendenzen gerichtet sein<sup>30</sup>.

Die geometrische Epoche bedient sich für die Vermittlung ihrer generalisierten bildhaften Inhalte der parataktischen Reihung einzelner Figuren und gibt sie auf ‚additive‘ Weise als Summe ihrer einzelnen relevanten Teile wieder<sup>31</sup>. Diese in Schwarz gehaltenen, stark vereinfachten und abstrahierten Silhouetten von Menschen, Tieren sowie Gegenständen sind fern von jeglicher Individualisierung, geben dem Rezipienten nur die wichtigsten Schlüsselreize zu ihrer richtigen Identifizierung. Ebenso wenig kommt in dieser Zeit dem Raum eine Rolle zu, die entscheidenden Elemente wirken oftmals vielmehr Füllornamenten gleich in der freien Fläche verteilt. Gleichwohl geschieht dies nach einem bestimmten Prinzip der Ordnung – was sich etwa hintereinander befinden soll, erscheint in Wirklichkeit übereinander<sup>32</sup>. Die Themen beziehen sich auf die relevanten Werte der damaligen Welt und sind als überhöhte Lebensbilder aufzufassen<sup>33</sup>.

29 Die konkreten Gründe für diesen Niedergang liegen jedoch im Unklaren, außerdem muss von einem Zusammenreffen vieler unterschiedlicher Faktoren ausgegangen werden, die letztendlich zu dieser Verschiebung geführt haben. Ähnlich auch HAYES 2007, 184 („the picture-painters directed their attentions elsewhere“); KUNISCH 1996, 232f. („Mutlosigkeit, der die Hoffnung auf technisch-künstlerische Innovationen und damit alle Kraft für einen Neuanfang abhanden gekommen war“); GIULIANI 2003, 263 („Die wohlhabendere Kundschaft scheint nun in verstärktem Maße Gefäße aus Bronze oder Silber vorgezogen zu haben.“); SCHEFOLD 1969, 511ff.; COOK 1960, 189. Abweichend hingegen z.B. TRENDALL 1990, 19 („Abbruch [...] wurde wahrscheinlich von den politischen Umständen beschleunigt, nicht zuletzt durch das drohende Übergewicht Roms“). Allgemein dazu auch VON HESBERG 1988, 309.

30 Stilistische sowie künstlerspezifische Aspekte sollen an dieser Stelle unberücksichtigt bleiben, da sie für vorliegende Fragestellung keine grundsätzliche Relevanz besitzen. Zu diesen Faktoren vgl. unterschiedliche einschlägige Werke wie bspw. BEAZLEY 1986; REAL 1973; RICHTER 1946; BOARDMAN 1994a; ders. 1994b; ders. 1996c; ROBERTSON 1992b; TRENDALL 1990; MANNACK 2002; CLARK et al. 2002, bes. 31–63. – Zu einigen Künstlern in Zusammenhang mit der konsequenten Anwendung der Teilgestalt s. Kapitel B3.2. „Maler“.

31 Zu dieser Begrifflichkeit s. SCHWEITZER 1934a, 345. KRAIKER 1961, 117 Anm. 24 hingegen wehrt sich auf Grundlage seiner Argumentation, dass die „Gesamtform eines Wahrnehmungsgebildes [...] als erstes simultan [...]“ wahrgenommen wird und es sich daher nicht um „parataktische Vorstellungsbilder additiver Natur“ handeln kann, vehement gegen den Gebrauch dieser Terminologie. Seine Bedenken sind nicht unbegründet, dennoch sollten sie einer Verwendung dieses sich bis in heutige Zeit transportierten Begriffs nicht im Wege stehen, bezieht man sich dabei ausschließlich auf die technisch-formale Ebene und damit auf die künstlerische Erschaffung einer solchen Gestalt. Entstanden ist diese in der Tat durch die (additiv-parataktische) Aneinanderfügung einzelner prinzipiell inkohärenter Komponenten (z.B. Beine im Profil/frontaler Oberkörper/Kopf im Profil), welche sich durch bestimmte merkmalspezifische Schlüsselreize auszeichnen (auf diese Weise z.B. auch KRAHMER 1931, 8: eine „nur ihnen zukommende[...] Eigenart“). Einer ganzheitlichen visuellen Erfassbarkeit der Figur, vor allem über die Beziehung ihrer Einzelteile zueinander und nicht über die Charakteristika dieser Komponenten, dürfte dies nicht im Wege stehen. – Zur Darstellungs- und Erzählweise in der geometrischen Vasenmalerei s. außerdem HANFMANN 1957, 71f.; HIMMELMANN 1967, 83ff.; SCHWEITZER 1929, 110f.; ders. 1969, 36f. 40ff.; COOK 1960, 19f.; RAAB 1972, 99; KAESER 1981, 17f.; RAECK 1984, 7; BOARDMAN 1998, 26f.; BOL 2005, passim; HAUG 2015, 47ff. 91ff.; GIULIANI 2003, z.B. 67ff. (hier als „deskriptiv“ definiert); SCHNAPP 2003, 53. Vgl. als weiteres auch Kapitel B1.2. „Dekorationsprinzipien“ (hier zur Geometrisierung der Figur).

32 Dazu COLDSTREAM 2007, 49 („[...] ‚below‘ means ‚in front‘, while ‚above‘ means ‚behind‘“); s. z.B. auch HUTH 2003, 18f. („Klappbilder“).

33 Zur Bedeutung als Spiegel der Gesellschaft s. z.B. GIULIANI 2003, 63ff.; HAUG 2010 und 2012 (Körper-/Rollenbilder).



Mit der orientalisierenden Epoche vollzieht sich in Attika der Einstieg in die mythologische Bilderwelt, wobei das Repertoire rasch eine beachtliche Erweiterung erfährt; als inspirativer Quell dient die lyrisch-epische Überlieferung<sup>34</sup>. Von Belang sind Taten der großen Helden sowie das Handeln der Götter, wobei diese häufig im Hintergrund ihren ausgewählten Schützlingen zur Seite stehen<sup>35</sup>. Die sagenhaften Geschichten sind nicht selten von ausgesprochen drastischer Natur, berichten vom heroischen Kampf gegen verschiedenartig gestaltete Ungeheuer, blutigen kriegerischen Auseinandersetzungen oder der Hybris und ihrer grausamen Bestrafung durch die Olympier – kontrastierend dazu wirken sich Darstellungen aus, welche Dionysos und seinen Kreis zum Thema haben<sup>36</sup>. Jedoch auch das alltägliche Leben besitzt einen Stellenwert: Fußend auf der Tradition der geometrischen Zeit sind vereinzelt noch Szenen der Totenklage relevant und die Protagonisten regelhaft der aristokratischen Welt entnommen, sei es beim Auszug in den Krieg, dem Kampf, der Jagd, beim Wettbewerb besonders athletischer Art oder der Liebeswerbung<sup>37</sup>.

- 34 Eine wesentliche Grundlage bilden die Homerischen Epen, deren Überlieferung aus dem beginnenden 8. Jh. stammt, einen weiteren Beitrag leisten im 7. Jh. Hesiod und Lyriker wie etwa Archilochos oder Stesichoros. Vgl. SCHEIBLER 1995, 60; SCHEFOLD 1993, 9–43 bes. 19. 340f. – Als problematisch erweist sich die Zusammenführung von bildhaftem Dokument und schriftlicher ‚Vorlage‘. Die oftmalige Inkongruenz beider Stränge zeigt, dass die Verbildlichungen keinesfalls als detailkonforme Illustrationen verstanden werden dürfen. Vielmehr handelt es sich i.d.R. um eine sehr freie Interpretation von Inhalten, die lediglich in ihren wesentlichen Grundzügen übereinstimmen und auf derselben Basis beruhen – dem ‚kulturellen Gedächtnis‘ der attischen Bevölkerung (s. z.B. GIULIANI 2003, 16.; ders. 2002, 338ff.). Zum entscheidenden Schritt in Richtung einer spezifischen ereignisbezogenen Erzählsituation mit Wiedererkennungswert im 7. Jh. mit Hilfe von Spezifika und evtl. Beischriften vgl. HANFMANN 1957, 72f.; zur Herausbildung der ersten narrativen Kontexte s. GIULIANI 2003, 77f.
- 35 Im Kontext des mythologischen Abenteurers bleibt ihr Auftreten innerhalb der sf. Malerei der Archaik zumeist auf diesen Aufgabenbereich reduziert, begrenzt erlebt man sie als Protagonisten in spannungsgeladener Aktion wie im Kampf gegen die Giganten. Häufiger werden sie dagegen in Zusammenschau mit Gleichartigen gezeigt (Versammlungen, Göttergeburt, Hochzeit etc.). Dieser Aspekt tritt in der frühen rf. Vasenkunst noch deutlicher in den Vordergrund, die Götter erscheinen nun auch bei der Durchführung einer Spende oder bei einem ihrer unzähligen Liebesabenteuer. Vgl. dazu z.B. BOARDMAN 1994a, 236ff.; ders. 1994b, 247ff. Allgemein zu den Göttersagen s. auch SCHEFOLD 1993, 44ff. 195ff.; ders. 1978, 12ff.
- 36 Allgemein zu den mythologischen Themenschwerpunkten s. z.B. MANNACK 2002, 103; BOARDMAN 2007, 82ff.; ders. 1998, 184; ders. 1994a, 235ff.; ders. 1994b, 246ff.; SCHEIBLER 1995, 60ff.; FITTSCHEN 1969, 129ff. (hier zu den frühesten gesicherten Sagenbildern des 7. Jhs.); zu den Themen der spätarchaischen Zeit s. HATZIVASSILIOU 2010, 12ff. 20ff. 40ff.; LEMOS 1997, 459; speziell zu den Heldensagen s. SCHEFOLD 1993, 76ff. 186ff. 227ff.; ders. 1978, 75ff. 272ff.; zu Dionysos s.u. Allgemein zu Mythenbildern dieser Zeit und ihrer Bedeutung vgl. KUNISCH 1996, 75ff. – Im Laufe der Zeit kristallisieren sich dabei deutliche personenbezogene Vorlieben heraus: Neben diversen Fabelwesen wie z.B. Sphingen oder Gorgonen werden in der protoattischen Vasenmalerei besonders gerne Helden wie Bellerophon oder Perseus dargestellt. Der Schwerpunkt verlagert sich in der Archaik v.a. auf die Taten des Herakles, was auch eine Abweichung bspw. zum korinthischen Bildrepertoire erkennen lässt: Hier wurden bislang nur vereinzelte Episoden um diesen Protagonisten gezeigt, dafür kam jedoch dem Thebanischen Sagenkreis eine weitaus höhere Aufmerksamkeit zu als in Attika. Von Anbeginn decken daneben auch einzelne Erzählungen aus dem Trojanischen Zyklus und hier v.a. den Kyprien einen eher kleinen Bereich ab, noch seltener sind sie der Odyssee entnommen. Amazonen, Satyrn und Kentauren genießen über die gesamte archaische Epoche hinweg und auch darüber hinaus uneingeschränktes ‚Ansehen‘. Eine entscheidende Änderung vollzieht sich vor der politischen Kulisse Athens am Ende des 6. Jhs., als sich Theseus zunehmender Beliebtheit zu erfreuen beginnt und die Dominanz des Herakles auf diese Weise etwas abgeschwächt wird. Der Grund dafür liegt in der identifikatorischen Bindung dieser beiden Heroen an das jeweils vorherrschende System und seine Repräsentanten: Dem peisistratidischen Herakles tritt Theseus als Sinnbild der attischen Demokratie gegenüber (dazu vgl. z.B. BOARDMAN 1994a, 236. 242; ders. 1994b, 247. 251; ders. 1996c, 235; ders. 1975, 1ff.; SZUFNAR 1996, 77ff.). Ein gesteigertes Interesse kommt daneben nun auch den Erzählungen um den Trojanischen Krieg zu, nicht aber den Erlebnissen des Odysseus.
- 37 Das tägliche Leben ist bereits ab dem 6. Jh. darstellungswert, erfährt aber erst gegen Ende der Archaik sowohl im Sf. als auch etwas seltener im Rf. eine Erweiterung durch viele neue Inhalte, die sich z.T. vom Alltag der Adligen entfernt haben: Dargestellt werden nun auch Arbeitsprozesse vor der Kulisse unterschiedlicher Werkstätten oder in der Landwirtschaft; ebenfalls Beachtung findet das bunte Markttreiben. Oft kommt es vor, dass sie auf einem einzigen Gefäß einer inhaltlich kompatiblen mythologischen Darstellung gegenüberstehen. Vgl. dazu bspw. SCHEIBLER 1995, 61ff.; zu den profanen Bildthemen s. BOARDMAN 1994a, 62. 224ff.; ders. 1994b, 100. 237ff.; ders. 2007, 95ff.; LEMOS 1997, 459; SCHWEITZER 1929, 117f. mit Anm. 1 (hier mit zahlreichen Beispielen); HIMMELMANN 2009, 88f.; allgemein zum Bedeutungsgehalt der „scenes of reality“ BAŽANT 1981, 13ff.

Den freudigen Aspekt des Lebens verkörpern Komos<sup>38</sup> und seltener das Symposion<sup>39</sup>, wohingegen der Bereich der Frau vor allem mit den zahlreichen Brunnenhausszenen vertreten ist<sup>40</sup>. Auf diese Weise ist in der Archaik das narrative Bild in seiner Grundform bereits voll ausgebildet, eine Weiterentwicklung vollzieht sich nun in Hinblick auf die Art und Weise seiner künstlerischen Vermittlung. Eine breite Basis hat dafür auch die maltechnische Innovation geschaffen, statt dem unpersönlichen chiffrhaften Menschenbild ist jetzt das handelnde Individuum darstellbar<sup>41</sup>. Die Art der Wiedergabe kennt noch so gut wie keine perspektivisch korrekte Verkürzung, der einheitliche Laufhorizont, welcher in der Regel mit der unteren Bildbegrenzung zusammenfällt, ist für alle Figuren bindend. Räumliche Tiefe vermitteln die Maler durch Überschneidungen in der zweidimensionalen Ebene, die mitunter extrem ausfallen<sup>42</sup>. Die Bilder versuchen, dem Betrachter ein möglichst hohes Maß an Informationen zur Verfügung zu stellen, indem sie sich einer überaus reichen Sprache bedienen: Eine bildhaft wiedergegebene Szene wird bereichert um die unterschiedlichsten Elemente der zugrundeliegenden Geschichte, welchen weder dieselbe Örtlichkeit noch ein identischer Zeitpunkt innewohnen muss. Diese ‚komplettierende‘ Erzählweise bedient sich demzufolge der Zusammenschau einzelner Zeichen, wobei jedem eine relevante Detailinformation (= eigener Erzählwert), entnommen aus dem Gesamtkontext, zu Eigen ist. Diese im Grunde eigenständigen Bildzeichen stehen miteinander in Kommunikation, nehmen also Bezug aufeinander und erzeugen auf diese Weise ein Spannungsmoment. Die Verantwortung für die Entschlüsselung dieser nur scheinbar geschlossenen Komposition und die Rekonstruktion des gesamten Sachverhalts liegt beim Konsumenten und steht in Abhängigkeit zu seinen kognitiven Leistungen sowie seiner Wissensbasis<sup>43</sup>.

38 Der Komos war bereits in Korinth ein beliebter Darstellungsgegenstand und wurde von dort aus nach Athen eingeführt. Kennzeichnend für die frühen Bilder sind die sog. Dickbauchkomasten, welche sich grundlegend von den Komoszenen der späteren Zeit unterscheiden und die entscheidenden Körperpartien betonende Kostüme tragen. Vgl. MANNACK 2002, 103f. 108f.; BOARDMAN 1998, 184; ders. 1994a, 20. 229; KAESER 1990k, 284; als weiteres auch SCHÖNE-DENKINGER 2008.

39 Das Gelage der Zecher wird besonders im Rotfigurigen darstellungsrelevant (ausführlich dazu in Kapitel B2.1.1.1.1. „Symposion“).

40 Neben diesen Bildern, welche ab ca. 530 v. Chr. aufkommen, sind in der Spätarchaik noch weitere Themen wie die unterschiedlichen Handarbeitsdarstellungen dem häuslichen Bereich der Frau entnommen (dazu etwa BOARDMAN 1994a, 225f.; ders. 1994b, 238).

41 Anfänglich wird im Protoattischen noch die Silhouettenteknik der geometrischen Zeit verwendet, welche sich in ihrer klar organisierten Strukturiertheit jedoch immer mehr einer Detailverliebtheit zu öffnen beginnt. Auf diese Weise stattet der Analatos-Maler die Gewänder seiner weiblichen Figuren bereits mit Schmuckornamenten aus, verleiht ihnen somit mehr Persönlichkeit. Nachdem das Bedürfnis nach einer stärkeren Kleinteiligkeit der bildhaften Wiedergabe erwacht ist, wird mit dem Wechsel zur Umrissstechnik und später auch zur sf. Malweise der hierfür effektivste Weg beschritten. Allgemein zu dieser Entwicklung auch BOARDMAN 1998, 88f.; SCHEIBLER 1995, 86ff. (hier auch zu den Techniken); SCHWEITZER 1969, 50f.

42 Eine extreme Staffelung geht aber zumeist nicht über zwei Ebenen hinaus. Anwendung findet dieses Verfahren v.a. bei der Wiedergabe von paarigen Anordnungen wie etwa zwei identischen Reitern oder Kämpfern nebeneinander und bes. bei der Darstellung von Viergespannen. Als repräsentatives Beispiel vgl. etwa die François-Vase in Florenz (Arch. Mus. 4209, s. BOARDMAN 1994a, Abb. 46). Diese darstellerischen Möglichkeiten hat auch der frühfr. Berliner Maler auf das Äußerste auszuschöpfen gewusst, indem er auf einer Bauchamphora in Berlin (Staatl. Mus. 2160, s. BOARDMAN 1994b, Abb. 144) einen Satyr, Hermes und eine Hirschkuh derartig dicht hintereinander aufreichte, dass diese Trias auf den ersten Blick wie aus einem Guss wirkt. Trotz des Vermögens, durch diesen Effekt Tiefenraum zu evozieren, bleibt die bildräumliche Anordnung stets auf die reine Zweidimensionalität beschränkt – es existieren nur Vorder- und Hintergrund und dazwischen evtl. mehrere Folien. Allgemein dazu s. CLARK et al. 2002, 5; RICHTER 1946, 37. Zur Entwicklung der perspektivischen Wiedergabe vgl. Kapitel D2.3. „Raumbegriff“. – Als Gegenbeispiel ließe sich an dieser Stelle der Amasis-Maler anführen, der in seiner Anfangszeit Abstand von jeglicher figürlicher Überlappung und somit auch der zeitgemäßen Erzeugung räumlicher Tiefe nimmt. Dies ändert sich jedoch grundlegend mit dem Voranschreiten seiner Karriere (s. HURWIT 1979, 190ff.).

43 Zur sog. kompletierenden bzw. kompletiven Erzählweise der archaischen Zeit einschließlich einer kritischen Beleuchtung dieses Terminus und Herausstellung seiner Unzulänglichkeiten vgl. HIMMELMANN 1967, 73ff. bes. mit

Große Veränderungen leitet die Einführung der rotfigurigen Malweise etwa um 525 v. Chr. ein: Weitaus flexibler in der Handhabung – der lockere Pinselstrich ersetzt nun die geritzte starre Linie –, eröffnen sich den Vasenmalern neue darstellerische Möglichkeiten<sup>44</sup>. Und so läuft die altertümliche Technik zwar noch eine Weile neben der innovativen her und verzeichnet gar im ersten Drittel des 5. Jhs. in Verbindung mit den massenproduzierten sowie flüchtig mit stereotypen und versatzstückhaften Kompositionen bemalten Kleingefäßen ein letztes ‚Auf-flackern‘, wird aber um die Jahrhundertmitte vollständig abgelöst<sup>45</sup>; einzig in Zusammenhang mit den Panathenäischen Preisamphoren findet die schwerfälligere Malweise dann noch Gebrauch<sup>46</sup>. Zusammen mit den maltechnischen Umwälzungen manifestiert sich gleichermaßen ein Fortschritt in Hinblick auf die Ausnutzung des Tiefenraums: Körper erscheinen nun immer mehr in sich gedreht und bilden nicht mehr nur eine plane Folie, der Raum zwischen den einzelnen Zeichen erhält eine eigene Konnotation und avanciert vom inhaltsleeren Element zum konzeptuellen Hintergrund. Diese beginnende Erschließung der perspektivischen Darstellungsweise – zwar noch in den Kinderschuhen steckend, aber bereits den richtigen Wegweisend – schlägt sich jedoch nicht allein bei der Anwendung von Verkürzungen nieder<sup>47</sup>. Auf

---

Anm. 1 (hier auch zur Forschungsgeschichte); RAECK 1984, 4ff. bes. 7ff. (hier zur Methodik der Individualcharakterisierung entweder über den Bildkontext oder die personenbezogene Ausstattung durch Attribut, Haltung oder später auch Physiognomie); als weiteres auch KURTH 1913, 52ff.; WANNAGAT 2003, 59; STÄHLI 2003, 252. Allgemein zur archaischen Erzählweise auch HANFMANN 1957, 73f.; RAAB 1972, 92ff.; SCHEFOLD 1978, 271f.; SCHEIBLER 1995, 68; KUNISCH 1996, 77f.; GIULIANI 2003, 159ff. („polychrone Bilder“); BOARDMAN 2007, 82ff. und ders. 1990a, 58f. sowie SNODGRASS 1982, 5ff. („synoptic“); HÖLSCHER 2000, 155. Gegen eine Definition der einzelnen Bildzeichen auf unterster Ebene als „Hieroglyphen“, wie sie Himmelmann durchführt (s.o.), äußert sich STÄHLI 2003, 245. Stattdessen spricht er ihnen einen stets flexiblen inhaltlichen Wert zu (vgl. dazu auch Kapitel A2.1.2. „Wahrnehmung“). Die Hochphase der kompletierenden Erzählweise fällt zwar in die späte Hocharchaik, allerdings bleibt sie darüber hinaus noch in Ansätzen für einige Zeit bestehen. Dazu vgl. HIMMELMANN 1967, 94ff.; einschränkend hingegen RAECK 1984, 6. 22f.; als weiteres auch GIULIANI 2003, 163f. (allmähliche Verlagerung von poly- zu monochronen Bildern, um Aufbau von handlungsinterner Spannung zu gewährleisten = Zuspitzung auf einen Augenblick); SNODGRASS 1982, 8; zum Wandel in der Wahl des darzustellenden Augenblicks am konkreten Beispiel s. STRAWCZYNSKI 2003, bes. 29, zu diesem Wandel auch SCHEFOLD 1975, 40. – Dem gegenüber steht die ‚zyklische‘ Erzählweise, manchmal auch als ‚distinguierend‘ oder ‚kontinuierend‘ bezeichnet (zur Unterscheidung vgl. z.B. KURTH 1913, 52), welche v.a. mit den Theseustaten ab dem späten 6. Jh. verbunden ist. Besonderes Kennzeichen ist dabei die Wiederholung ein und desselben Protagonisten bei friesartigem Gesamtkonzept an unterschiedlichen Schauplätzen, jedoch unabhängig von einer korrekten Chronologie. Ebendieser letzte Faktor erbringt neben der Abgeschlossenheit und Eigenständigkeit der einzelnen Szenen das inhaltliche Unterscheidungskriterium zur tatsächlichen kontinuierenden Darstellungsart bes. in der römischen Kunst, bei welcher eine Sequenzierung der Handlung in stimmiger zeitlicher Abfolge vorausgesetzt wird. Eine vergleichbare Form der Wiedergabe ist den attischen Vasenmalern spätestens ab dem endenden 6. Jh. bekannt, Vorläufer lassen sich möglicherweise bereits auf geometrischen Gefäßen fassen. Auf diese Weise FRONING 1988, 177ff.; als weiteres auch RAECK 1984, 21 Anm. 85; HIMMELMANN 1967, 82 Anm. 3; HANFMANN 1957, 73; STÄHLI 2003, 252; STRAWCZYNSKI 2000, 449ff.; HÖLSCHER 2000, 155. KUNISCH 1996, 86f. äußert sich kritisch gegenüber dieser inhaltlichen Differenzierung einer formalen Terminologie.

44 Vgl. dazu bspw. BOARDMAN 1998, 223; ders. 1994a, 112f.; ders. 1994b, 14ff.; SCHEIBLER 1995, 88.

45 Das thematische Repertoire dieser Lekythen, kleinen Kalpiden oder Halsamphoren sowie Kannen ist weit gefächert und nicht selten mythologischen Ursprungs; häufig kommen auch recht unspezifische Einheitsthemen vor (vgl. dazu Kapitel B3.2.2. „Leagros-Gruppe“). Vorrangig wurden solche Gefäße – ebenso wie die letzten sf. Großgefäße – wohl für den Export gefertigt und sind spätestens um die Mitte des 5. Jhs. gänzlich vom Markt verschwunden; allerdings finden sie als einfachere Alltagsware sowie im Grabkontext (v.a. Lekythen und Skyphoi) durchaus auch noch in Athen selbst Absatz (s. dazu SCHEFFER 1988, 543f.; HANNESTAD 1988, bes. 224–226). BOARDMAN 1996c, 42 bezeichnet diese Werke als einfallslos. Allgemein dazu auch MANNACK 2002, 125. 137; BOARDMAN 1998, 257; ders. 1994a, 158ff.; LEMOS 1997, 460; HATZIVASSILIOU 2010, passim; SCHEIBLER 1995, 177; ROBERTSON 1992b, 43; BEAZLEY 1986, 80.

46 Diese Gattung stellt die jüngsten bildhaft dekorierten attischen Vasen überhaupt und folgt stoisch immer demselben kanonischen Schema (s.o.).

47 Eine solche Tendenz zeichnet sich bereits unter den ersten rf. Malern am Ende des 6. Jhs. ab und nimmt seinerseits Einfluss auf die sf. Erzeugnisse. Eine experimentierfreudige Bereitwilligkeit zur Erprobung verschiedener Ansichten und eine tiefgreifende Auseinandersetzung mit der menschlichen Anatomie, gepaart mit der Vorliebe für großformatigere Gefäße, legen den entscheidenden Grundstein für die Entwicklung der Folgezeit. Ermöglicht hat dies v.a. die Revolutionierung der Malweise, hinzu kam das gattungsungebundene künstlerische Streben nach Perfektion als treibende

dieser Grundlage lässt die Loslösung von einer einzigen allgemeingültigen Bodenlinie nicht lange auf sich warten – die Figuren erscheinen bald frei im Raum, können zudem von Geländedeformationen halb verdeckt werden<sup>48</sup>. Diese neue Freiheit ist allerdings kein Vermächtnis der Vasenmaler, sondern hat sich in der Tafelmalerei herausgebildet. Dies betrifft desgleichen die zunehmende Monumentalisierung der Figur, die sich etwa ab dem zweiten Viertel des 5. Jhs. vor allem auf großformatigen Vasen zu erkennen gibt<sup>49</sup>. Und ebenfalls das Themenrepertoire erhält nun Anregung von Seiten der großen Malkunst. Geprägt ist diese Zeit nach den Perserkriegen von unterschiedlichen mythischen sowie – obgleich deutlich seltener – historisch basierten kriegerischen Auseinandersetzungen, die als gängiges Bildprogramm vor allem auch für die repräsentative Bauplastik von Bedeutung sind<sup>50</sup>. Der Mythos findet darüber hinaus weiterhin Interesse, stärker ins Blickfeld rücken dabei die zahlreichen Personifikationen, zudem

Kraft (z.B. Kontrapost). Das tiefenräumliche Gestaltungsprinzip wird jedoch auch in der Klassik nur in Hinblick auf das Verhältnis der Figuren zum Raum erfahrbar, das sich an ihrem ‚Hineindrehen‘ und ‚In-ihm-Wirken‘ ablesen lässt (Körperperspektive), so dass spätestens Ende des 5. Jhs. die körperliche Verkürzung zur Vervollkommnung gelangt. Unberücksichtigt bleibt hingegen weiterhin das räumliche Verhältnis der Figuren untereinander, das von einer zentralperspektivischen Darstellungsweise noch weit entfernt ist. Zu dieser Entwicklung vgl. auch Kapitel D2.3. „Raumbegriff“; als weiteres bspw. WILLIAMS 2007, 107ff.; CARL 2006, 15f.; MANNACK 2002, 138. 141; SAATSOGLOU-PALIADELI 2002, 437; KUNISCH 1996, 123 („der Farbwechsel [schuf] auch ein neues Figur-Bildgrund-Verhältnis [...], durch das die helle Figur vor dem dunklen Grund nicht länger als flache, scherenschnittartige Silhouette wirkte, sondern aus sich heraus die Suggestion von Plastizität und Volumenhaftigkeit hervorbrachte und auf diese Weise räumlich vor den Bildgrund zu treten schien“); SCHEIBLER 1995, 88; dies. 1962, 18; BOARDMAN 1994a, 113; ders. 1994b, 35. 98; ders. 1996c, 13f. 63f. 151; SCHEFOLD 1981, 14; HURWIT 1979, 204; HANFMANN 1957, 75 mit Anm. 27; RICHTER 1946, 60f. 90f. 115f. 139f.; WEBSTER 1939, 109; SCHWEITZER 1929, 122 („Bildfläche wird zum Bildraum“); ders. 1953, 13ff. 20f. Zum Entwicklungsprozess der Körperlichkeit am Beispiel des Schildes, der wohl als erster Gegenstand „durch verschiedene, spezialisierte Figuren von seinen verschiedenen Körpererstreckungen her dargestellt werden kann“, s. KAESER 1981, passim, bes. 95 und 133ff.

48 Die Art und Weise der Angabe solcher Geländewellen kann in der Folgezeit variieren (z.B. Auflösung in feine Punktlinien in Unteritalien oder völliges Fehlen, s. dazu TRENDALL 1990, 304; KUNISCH 1996, 205; KURTH 1913, 50. 58 Anm. 1), außerdem müssen sie nicht zwingend Personen überdecken, sondern werden dann als Standlinie genutzt. Daneben werden Figuren aber auch weiterhin bei einheitlichem Laufniveau etwa auf zwei Register verteilt, zwischen welchen i.d.R. kein inhaltlicher Zusammenhang besteht. Dazu s. etwa MANNACK 2002, 151ff.; BOARDMAN 1996c, 15ff. 63ff. (hier auch den att. Malern); allgemein zu dieser Entwicklung s. VON VACANO 1973, 107; KURTH 1913, 48ff.; COHEN 1983, 184ff.; WILL 1955, 290ff. Als weiteres auch Kapitel D2.3. „Raumbegriff“. – Von einer Bodenlinie unabhängige Figuren zeigen bereits einige spätarchaische Amphoren, die auf dem komplett schwarz gefirnissenen Vasenkörper eine einzelne, mitunter von jeglichem Grund losgelöste Figur angeben. Allgemein dazu MANNACK 2002, 145ff. (hier auch mit Beispielen, etwa des Berliner-Malers); als weiteres HURWIT 1979, 208ff.; ders. 1977, 15f.; SCHIERING 1983, 81f.; BOARDMAN 1994b, 105.

49 Dazu vgl. z.B. CLARK et al. 2002, 5; SCHEIBLER 1994, 113; dies. 1995, 64; KURTH 1913, 50. – Durch die große Malerei erhält die mittlerweile etwas ‚ermüdete‘ keramische Flächenkunst zwar neue Impulse, bekommt aber zugleich die technischen Grenzen aufgezeigt. Ihr eingeschränktes gestalterisches Potential erlaubt es nicht, den Tafelmalern auch in der Anwendung der verfeinerten Maltechnik (Schattenmalerei, fließende Übergänge) zu folgen. Dies raubt der Vasenmalerei zu guter Letzt ihre einstige Attraktivität, auch wenn sie noch für lange Zeit den Markt für sich zu beanspruchen vermag. Eine Ausnahme zumindest in punkto Farbigkeit bilden die weißgrundigen Vasen (s. z.B. RICHTER 1946, 93; BURN 2007, 124ff.). Zur Einflussnahme durch die Große Malerei vgl. z.B. BOARDMAN 1996c, 8. 12ff.; SCHEFOLD – JUNG 1988, 302ff.; SCHEFOLD 1981, 14; SIMON 1985, 77; GÖTZE 1980, 508; RICHTER 1946, 89ff. 100ff. 139f.; BARRON 1972, 24f.; COHEN 1983, 184ff.; MATHESON 1995, 241ff.; SAATSOGLOU-PALIADELI 2002, 437; kritischer dagegen WILLIAMS 2007, 111f. Vgl. z.B. auch Kapitel B2.1.1.1.2. „Schlachten“, D1.2. „Vergleich Schiffe“ und D2.3. „Raumbegriff“.

50 Dazu bspw. SCHEFOLD – JUNG 1988, 303. – Realitätsbezug hat die kämpferische Auseinandersetzung zwischen Griechen und Persern, mythologischen Inhalts sind Amazonomachie und Thessalische Kentaurenschlacht, beide Male mit dem athenischen Theseus als Protagonisten. Als weiteres treten verschiedene Episoden aus dem Trojanischen und seltener auch Thebanischen Sagenkreis auf. Im 4. Jh. wird es jedoch generell still um die mythologischen Kampfszenen, die meisten Themen gehen nicht über das 5. Jh. hinaus. Für längere Zeit darstellungswürdig bleiben jedoch der Kampf zwischen Göttern und Giganten und verschiedene Szenen aus dem Argonautenepos, die sich häufig auch noch im fortgeschrittenen 4. Jh. finden. Ebenfalls der Kampf zwischen Greifen und Arimaspen erfährt zu dieser Zeit bes. im Schwarzmeergebiet Beachtung. Zu den Schlachtendarstellungen vgl. etwa BOARDMAN 1996c, 239f. 242f.; SCHEIBLER 1995, 67; MATHESON 1995, 234ff. 248ff.; zur Gigantomachie z.B. KUNISCH 1996, 219; SCHEFOLD 1981, 91ff.; zu den Historienbildern s. HÖLSCHER 1973 und KRUMEICH 2002, 226f.; zum historischen Gehalt solcher Mythenbilder im Allgemeinen vgl. auch THOMAS 1976, bes. 76ff.

häufen sich die Zeugnisse göttlicher Liebesverfolgung; zentrale divine Figur bleibt in jeglicher Hinsicht Dionysos<sup>51</sup>. Bestand haben daneben jedoch auch solche Inhalte, welche die damalige attische Gesellschaft und ihre demokratischen Ideale, Vorlieben und Pflichten widerspiegeln. Neben dem Festgelage der Zecher dominieren weiterhin der ausgelassene Komos sowie des Kriegers Abschied das Bildrepertoire; das Leben der Frau ist nun mit Darstellungen wie etwa der Vorbereitung zur Hochzeit vertreten. Als weiteres wichtiges Thema rücken kultische Praktiken in den Mittelpunkt<sup>52</sup>. Ein solcher Hintergrund bestimmt auch die bildhaften Inhalte der schlanken weißgrundigen Lekythen: Dort erscheinen Szenen wie die Ausübung des Totenkultes, die Übersetzung des Verstorbenen in die Unterwelt durch Charon oder der Trauernde selbst vor seinem eigenen Mal<sup>53</sup>.

- 51 Allgemein zu den mythologischen Bildthemen dieser Zeit vgl. z.B. MANNACK 2002, 154ff.; CLARK et al. 2002, 12ff. bes. 17; MATHESON 1995, 186ff. 215ff.; SCHEFOLD – JUNG 1988, passim, zur Entwicklung bes. 294ff.; dies. 1989, passim; SCHEFOLD 1981, passim, bes. 330ff.; SCHEIBLER 1995, 64; als weiteres auch BURN 2007, 121ff.; SIMON 1985, 71; LORENZ 2007, 116ff.; entfernt auch ISLER-KERÉNYI 1973, 32; LORENZ 2007, passim; speziell zum mythologischen Repertoire der rf. Manieristen s. MANNACK 2001, 70ff. – Die meist weiblich dargestellten Personifikationen stehen für unterschiedliche abstrakte Begrifflichkeiten wie etwa die Hundswut (*lyssa*), das Glück (*eutychia*) oder das Verlangen (*pothos*) und die süße Rede (*hedylogos*); aber auch verschiedene Gestirne wie Helios, Selene oder die Phosphoroi werden nun in menschlicher Gestalt angegeben (vgl. dazu etwa BOARDMAN 1996c, 244; BURN 2007, 122; LORENZ 2007, 128ff.). Was das fleischliche Begehren der Götter angeht, so hat es bereits am Ende der Archaik das Interesse der Maler geweckt und bleibt bis etwa 420 v. Chr. ein gerne verbildlichtes Sujet, bevor ein neuer Aspekt in den Fokus rückt (s.u.). Zumeist geht es dabei um eine eher einseitig initiierte Beziehung zwischen Olympiern und Halbgöttern oder gar Sterblichen wie etwa Boreas und Oreithyia, Selene und Endymion oder Eos und Kephalos (speziell zu solchen Szenen vgl. KAEMPF-DIMITRIADOU 1979; allgemein z.B. auch KUNISCH 1996, 192). Noch älter ist die Begeisterung für Dionysos: Im Kreise seiner Anhängerschaft aus Satyrn und Mänaden nimmt der Thiasos bereits in der Archaik einen besonderen Platz innerhalb der Götterbilder ein, außerdem wird der Weingott auch dort in konkreten narrativen Kontexten wie etwa bei der Rückführung des Hephaistos gezeigt. Besondere Bedeutung kommt in der klassischen Vasenmalerei schließlich auch seinem Kult zu (s.u.), wobei dieser Aspekt in Form der Verehrung des Maskendolchs schon den sf. Vasenmalern geläufig war (zu Dionysos vgl. bspw. BOARDMAN 1994a, 238f.; ders. 1994b, 248f.; CHRISTOPULU-MORTOJA 1964, bes. 73ff.; FRONTISI-DUCROUX 1985; CARPENTER 1986; SCHÖNE 1987; KUNISCH 1996, 81f.; SCHÖNE-DENKINGER 2008; ISLER-KERÉNYI 2008; SCHWARZMAIER 2008; als weiteres auch MANNACK 2001, 73ff. 121f.). Dennoch treten die mythologischen Bilder im Vergleich mit der archaischen Zeit immer mehr zugunsten von Lebensbildern zurück (s. SCHEIBLER 1987, 88; GIULIANI 2003, 231).
- 52 Ein gängiges Motiv dieser Zeit sind die überaus stereotypen sog. Manteljünglinge bzw. -männer, die i.d.R. auf der Rückseite größerer Vasen auftreten. Dieses monotone Schema verkörpert das Bürgerideal schlechthin – als bezeichnendes Attribut dient der Knotenstock, häufiges Kennzeichen ist der Disput. Adäquate Werte spiegeln sich auch im Symposion wider, wobei sich hier im Vergleich zum vorangegangenen Jahrhundert eine Öffnung für ein breiteres Publikum ereignet hat, die sich nicht zuletzt auch in der Ikonographie niederschlägt (s. dazu Kapitel B2.1.1.1.1. „Symposion“). In direktem zeitlichen Zusammenhang damit steht der Komos, bei dem es sich nun um dieselben Zecher handelt, die sich zuvor zum festlichen Gelage getroffen haben, um danach lärmend durch die Gassen zu ziehen (zum Vergleich mit den thematisch identischen sf. Bildern s.o.). Neben diese männliche Welt tritt als gewichtiger Aspekt nun auch verstärkt der Bereich der Hausherrin, der Einblicke sowohl in ihren Arbeitsbereich als auch ihre privaten Räumlichkeiten gewährt; der feierliche Vorgang der Hochzeit wird in allen Facetten geschildert (z.B. Brautbad, Heimführung etc.). Von bleibendem Wert ist die Verabschiedung des in die Schlacht ziehenden Soldaten, was vor dem Hintergrund des Peloponnesischen Krieges geradezu natürlich erscheint. Im Vordergrund steht an dieser Stelle nun auch die Darbringung des Trankopfers, ebenso wie die Ausübung des Kultes, auch in Zusammenhang mit den attischen Feierlichkeiten wie z.B. den Anthesterien oder dem Adonifest, generell einen Interessenzuwachs erfährt. Beliebte Themen der Archaik wie etwa Palästraszene sowie Handel und Handwerk verschwinden dagegen aus dem Repertoire. Allgemein zu den Genrebildern klassischer Zeit s. z.B. BOARDMAN 1996c, 229ff.; HOLLEIN 1988, passim; MATHESON 1995, 269ff.; ZINSERLING 1977, 41ff. bes. 46ff. (hier v.a. zur Bedeutung); SCHÄFER 1997, 41; speziell zum Repertoire der rf. Manieristen s. MANNACK 2001, 99ff.
- 53 Diese eigens für den Grabgebrauch hergestellten wg. Lekythen bilden nicht nur in thematischer, sondern auch in chronologischer Hinsicht eine stark eingeschränkte Gruppe. Noch in rf. Tradition, treten sie kurz vor der Mitte des 5. Jhs. erstmals auf und erreichen ihren Höhepunkt in der Hochklassik. Geknüpft an einen allmählichen Bedeutungswandel, bei welchem die Tonlekythos ihre bisherige Funktionalität zugunsten einer Rolle als dekorativer Bildträger einbüßt, ist ihre anschließende Umsetzung in Stein und das Ende ihrer Produktion im ausgehenden 5. Jh. (vgl. dazu Kapitel C2.1.1.1.1. „Grundlagen Grabreliefs“). Diese Gattung bleibt primär auf Attika beschränkt, einzig einige Werkstätten in Gela und Eretria haben eigene Exemplare hervorgebracht (s. LANGLOTZ 1957, 416; FELTEN 1971, 53). Neben der Sepulkralthematik treten auch wenige Alltagsdarstellungen auf (Familien- oder Frauengemachszene, Kriegers Abschied von der Rüstung bis zum Auszug, Reiter-, Pferdeführer- oder Kampfdarstellungen), können aber

Als die große Glanzzeit der attischen Vasenmalerei mit dem Reichen Stil am Ende des 5. Jhs. schließlich endgültig im Schwinden begriffen ist, sind in erster Linie Inhalte bedeutsam, welche die aphrodisische Anmut oder die dionysische Ekstase zum Thema haben – ein Gegenpol zur Grausamkeit des Lebens, vor allem vor dem Hintergrund des Peloponnesischen Krieges<sup>54</sup>. Zwar werden weiterhin die ehemals so hoch geschätzten Heldenabenteuer gezeigt, ein grundlegender Wandel hat sich jedoch in Bezug auf die jeweilige Gewichtung der Inhalte vollzogen: In den Fokus sind nun innere Bewegtheit und Stimmung des Protagonisten gerückt, statt rasantem Kampf und arglistigen mischgestaltigen Gegnern beherrschen seelische Zerrissenheit und durch die Götter verhängtes Leiden das Bild<sup>55</sup>. Verantwortung für diese Entwicklung trägt unter anderem die Einführung der Tragödie auf der attischen Bühne, die großen Werke des Aischylos, Sophokles und später auch Euripides spiegeln sich in zahlreichen Vasenbildern wider<sup>56</sup>. Diese Entwicklungen führen unweigerlich zu einer Einschränkung des Mythenrepertoires im 4. Jh., ebenso wie sie den Hang zur Verbildlichung der untrennbar miteinander verwobenen irdisch-göttlichen Sphäre verstärken. Nicht wenige Darstellungen nehmen daher nun auch auf den Eleusinischen Mysterienkult Bezug und somit den Erlösungsgedanken der Eingeweihten. Diese zunehmende Mystifizierung am Ausgang der klassischen Zeit hat ihren Ursprung in der allmählichen Loslösung vom polytheistisch-anthropomorphen Götterglauben und mündet schließlich in der philosophisch-ethischen Weltanschauung des Frühhellenismus, in welcher die alte Götterwelt nun bis zur Unkenntlichkeit verblasst ist, obwohl sie lange zuvor schon nicht mehr dramatisch-real wie in der Archaik verstanden wurde<sup>57</sup>. In Hinblick auf die Darstellungsweise zeigt sich Stagnation, eine potentielle Weiterentwicklung findet nur noch auf dem Sektor der stilistischen Neuerungen statt.

analog zur reinen Todessymbolik ebenfalls direkt auf den Verstorbenen bezogen werden. Zu diesen Gefäßen vgl. z.B. MANNACK 2002, 149ff.; WEHGARTNER 2002, 496ff.; KUNISCH 1996, 195ff.; BOARDMAN 1996c, 134ff.; GARLAND 1985, 108; BURN 2007, 124ff.; allgemein zu den Bildthemen s. bspw. STUPPERICH 1977, 139ff. 150ff. 183; SCHMALTZ 1970, 84ff.; zur in dieser Zeit zunehmenden Todesthematik s. SCHEIBLER 1995, 64. Zur Verwendung vgl. auch Kapitel B1.3.2. „Kontext Grab“. – Zu den Charonsbildern in Zusammenhang mit der ausschnitthaften Wiedergabe vgl. Kapitel B2.1.1.3.2.2. „Charon“.

- 54 Allgemein zu den Bildthemen der späten Klassik vgl. etwa MANNACK 2002, 155f.; BOARDMAN 1996c, 150ff. 199ff.; REAL 1973, 6ff. bes. 8 (göttliche „Seinsbilder“ statt „Geschehensbilder“); SCHEFOLD 1934, 146ff.; ders. 1969, 512; ders. 1981, passim, bes. 335ff.; SCHEFOLD – JUNG 1988, 319ff.; WALTER 1959, 8ff.; speziell zu den ‚Kertscher‘ Vasen vgl. KOGIOUMTZI 2006, 47. 156ff.; als weiteres BURN 2007, 123; ROBERTSON 1992b, 265ff.; entfernt auch ISLER-KERÉNYI 1973, 33; RICHTER 1946, 155; bes. zu Aphrodite z.B. KUNISCH 1996, 215.
- 55 Auf diese Weise steht z.B. beim Raub der Hesperidenäpfel durch Herakles nicht mehr der dramatische Kampf mit der Schlange im Vordergrund, sondern die Übergabe des begehrten Guts (dazu s. etwa BOARDMAN 1996c, 241). Entsprechendes zeichnet sich bei den zahlreichen Darstellungen zum Thema der göttlichen Liebe ab, bei welchen zuvor die Betonung auf dem Vorgang der Verfolgung lag. „Wir sehen die alten Handlungsbilder handlungsärmer, ja handlungslos werden, die mythologischen Gestalten scheinbar bedeutungslos nebeneinander stehen, sehen die Sagenbilder ihre Präsenz verlieren, die Grenzen zwischen mythologischer und irdischer Szene sich verwischen.“ (so WALTER 1959, 6f.). Ähnlich REAL 1973, 11: Die Bilder „geben nicht mehr so sehr Handlung und Geschehen wieder, sondern vielmehr ruhiges Sein, sie sind Zustands- oder gar Stimmungsbilder“.
- 56 Eine solche Sensibilisierung gegenüber der zeitgenössischen Bühnenkunst lässt sich ab dem fortgeschrittenen 5. Jh. erkennen und schlägt sich vor allen Dingen in Unteritalien nieder: „Mythisches Erzählen um seiner selbst willen tritt zurück hinter seine Interpretation und Legitimation durch das Theater.“ (s. SCHEIBLER 1995, 63f. [„Seelenmalerei“]). Zu dieser Einflussnahme vgl. z.B. auch BOARDMAN 1994b, 246; ders. 1996c, 234f.; KOSSATZ-DEISSMANN 1987, passim; MATHESON 1995, 259ff.; KRAIKER 1958, 67.
- 57 Vgl. SCHEIBLER 1995, 64: „Mythen werden nicht mehr naiv erzählt, sondern als Sinnbilder bestimmter Jenseitsvorstellungen verstanden“; dieser auf dem Mysterienkult basierende Aspekt ist auch bei den unzähligen Dionysosbildern herauszukehren. Zur Religion der Griechen und ihrem Verhältnis zur Götterwelt vgl. VEGETTI 2004, bes. 317ff. 325ff.; BURKERT 1977, 413ff. 452ff.; zum religiös-philosophischen Wandel und seinem Niederschlag in der Welt der Bilder vgl. z.B. SCHEFOLD – JUNG 1988, 326ff.; SCHEFOLD 1969, 512. 517 (Abwendung „von der spätklassischen mythischen Verklärung zu einem neuen Selbstverständnis griechischer Art, einem neuen ethisch begründeten Sinn für Wirklichkeit“); LANGLOTZ 1957, 418 („zunehmende[r] Rationalismus“ bedingt ein Vergleiten „in einer euphemistischen, intellektualistisch allegorischen Weise“); als weiteres auch MEYER 1989, 262. Allgemein zu den Bildern in diesem Kontext s. BOARDMAN 1996c, 232; als weiteres auch SCHEFOLD 1981, 328ff.

Obwohl sich etwa zur gleichen Zeit in den Werkstätten Unteritaliens und Siziliens die Produktion der bemalten keramischen Ware auf dem Höhepunkt befindet, sind auch hier keine wesentlichen darstellungs- und erzähltechnischen Fortschritte zu verzeichnen – die Möglichkeiten innerhalb der keramischen Flächenkunst sind bereits vollständig ausgeschöpft: Die perspektivische Wiedergabe wurde weiter vervollkommen, die Drehung und Verkürzung des Körpers perfektioniert, so dass sich Dreiviertelansichten des Gesichts nun auffällig häufen; die Anordnung im Tiefenraum basiert auf den Errungenschaften des mittleren 5. Jhs.<sup>58</sup>. Thematisch zeichnet sich in dieser Region – neben dem dionysisch-aphrodisischen Kreis und unterschiedlichen tragischen Inhalten wie in Attika – eine deutliche Vorliebe für die Totenwelt ab<sup>59</sup>; einen humoristischen Kontrast setzen die so genannten Phlyakenvasen<sup>60</sup>. Nichtsdestominder erfährt der explizit narrative Kern zunehmende Vernachlässigung, gefragt sind

58 Zur Darstellungs- und Erzählweise der fortgeschrittenen Klassik vgl. HANFMANN 1957, 74ff.; RAAB 1972, 95ff.; RAECK 1984, passim und bes. 23; MANGOLD 2000, 137; als weiteres auch WOLF 1993, 131ff. (Erscheinungs- statt Handlungsbilder); WANNAGAT 2003, 59ff.; zum ‚Daseinsbild‘, das „Ambiente“ statt „Situation“ zeigt, vgl. auch KUNISCH 1996, 141f. („Psychogramm“); RAAB 1972, 98. 100; BROMMER 1969a, 20ff.; TRENDALL 1990, z.B. 94. Die Maler sind nun vermehrt in der Lage, Mimik zur Wiedergabe von Emotionen anzuwenden und arbeiten an einer zunehmenden ‚Verlandschaftlichung‘ des Schauplatzes. Damit geht oftmals eine episodische Expansion der Erzählung einher. Die Anwendung der perspektivischen Verkürzung bei Figuren/Objekten kann prinzipiell als abgeschlossen gelten, demgemäß lassen sich die besonderen künstlerischen Fähigkeiten mancher Maler neben den Dreiviertelprofilen besonders gut auch an den nun sehr häufig auftretenden architektonischen Details (z.B. Naiskoi) nachvollziehen. Nichtsdestoweniger sind viele Kollegen dieser Zeit nach wie vor weit von einer möglichst korrekten zeichnerischen Wiedergabe entfernt. Allgemein dazu s. auch KUNISCH 1996, 205. 207ff.; RICHTER 1946, 154f.

59 Die größte Schwachstelle ist hier bereits die Schwierigkeit, eine klare Grenze zwischen Mythos und Theater ziehen zu können, sind beide auf das Engste miteinander verzahnt. Neben deutlichen Theaterassoziationen, die mithilfe identifikatorischer Details (z.B. ‚Kulissen‘, kostbare Gewänder, *paidagogos*, aufgehängte Masken) klar als solche gekennzeichnet sind, lassen sich zweifelsohne viele Darstellungen den Bezug zur tragischen Vorlage nicht unmittelbar anmerken. Einen Hinweis können dabei u.U. die ausgewählten Themen selbst erbringen, von welchen sich besonders viele wohl auf die Dramen des Euripides stützen (z.B. Andromeda, Medea, Herakliden etc.). Nicht selten zeigen diese Darstellungen eine dionysische Atmosphäre, steht seine Person in direkter Verbindung mit dem Theater. Das Repertoire an mythologischen Figuren ist mannigfaltig, es finden nun auch Inhalte Beachtung, die bislang auf Vasen kaum verbildlicht wurden. Einen hohen Stellenwert unter den Sagenbildern besitzen zahlreiche Erzählungen in Zusammenhang mit Troja, ebenso wie z.B. Ödipus oder Amphion und Zethos. Der attische Held Theseus hat inzwischen viel von seiner einst lokalpatriotisch initiierten Beliebtheit eingebüßt, etwas besser erging es dem ‚globalen‘ Herakles, dessen Abenteuer keineswegs in Vergessenheit geraten sind, auch wenn sie nun weitaus seltener zur Darstellung gelangen. Geradezu auffällig ist in solchen mythologischen Kontexten die häufig wiederkehrende Götterversammlung im oberen Bildbereich, daneben besitzen die Götter jedoch auch protagonistischen Status bspw. bei den auch im Attischen beliebten Liebesverfolgungen oder Gigantomachien. Vielen der wiedergegebenen Inhalte liegen im Allgemeinen nicht selten elysische Vorstellungen zugrunde. Auf diese Weise beziehen sich auch Themen wie etwa der dionysische Thiasos oder das Gelage auf das Leben nach dem Tod; diese Verbindung wird durch die Mysterien des Gottes geknüpft. Ein entsprechender Gedanke von der hoffnungsfrohen ‚Überwindung‘ des Todes ist vor mythologischem Hintergrund ganz besonders deutlich bei den Szenen aus der Unterwelt erfahrbar (zur ‚Trostrhetorik‘ dieser Zeit vgl. etwa KUNISCH 1996, 220; als weiteres, wenn auch zu einseitig, LANGLOTZ 1957, 401ff.; einschränkend gegenüber einer grundsätzlich eschatologischen Deutung hingegen HOFFMANN 2002, bes. 188). Ergänzend kommen in der unteritalischen Vasenmalerei noch die außerordentlich zahlreichen Genreszenen wie etwa unterschiedliche Frauengemachbilder, Liebesszenen oder die bereits in Attika beliebten Symposien, Komoi und Konversationsituationen (Mantelfiguren) hinzu; den Bezug zum Tod stellen die unzähligen Grabkultdarstellungen her. Allgemein zu den Bildthemen auf unteritalischen Vasen vgl. TRENDALL 1990, 12ff. 85. 290ff.; TRENDALL 2007, 151ff.; SCHEFOLD – JUNG 1988, passim, zur Entwicklung auch 323f.; dies. 1989, passim; SCHEFOLD 1981, passim, bes. 334ff.; MANNACK 2002, 161ff. Besonders zu den Dramen des Aischylos und zum Einfluss des Theaters auf die Vasenmalerei s. KOSSATZ-DEISSMANN 1978 (mit weiterführender Literatur); SÉCHAN 1926, 38–57; allgemein auch CLARK et al. 2002, 16. Zur abweichenden Ikonographie und Erzählstruktur bei gleich bleibendem Repertoire, wohl bedingt durch die größere Textnähe aufgrund der Existenz einer ‚Lesekultur‘ s. GIULIANI 2003, 232. 243ff.; ders. 2002, 338ff.

60 Diese sehr spezielle Gattung hängt nicht von einer bestimmten Lokaltradition ab, sondern findet sich in allen produzierenden Gegenden Unteritaliens. Dargestellt werden unterschiedliche Szenarien, in welchen grotesk kostümierte und maskierte Schausteller, meist auf einer explizit wiedergegebenen Bühnenkonstruktion, eine von der attischen Komödie inspirierte Posse oder den Alltag parodierend zum Besten geben. Dazu z.B. MANNACK 2002, 167; TRENDALL 1990, 13. 299; ders. 2007, 161ff.

nun auch dekorativ-symbolische Darstellungen, die sich weit vom bewegten Handlungsbild entfernt haben<sup>61</sup>.

### *Fazit*

Die obige Zusammenschau lässt erkennen, dass nicht zu jeder Zeit das benötigte Potential für die Hinzuziehung der teilgestaltigen Wiedergabe gegeben ist, liegen in Hinblick auf die Qualitäten einer bildhaften Darstellung doch allzu viele Unterschiede vor. Diese sind einerseits Resultat der jeweiligen Ansprüche an den Erzählinhalt – bestimmt durch die Geisteshaltung und den politisch-gesellschaftlichen Rahmen –, zeigen sich aber auch an der Art und Weise seiner Umsetzung (Erzählweise). Andererseits sind diese Abweichungen durch die vorherrschenden darstellungstechnischen Gegebenheiten bedingt, die wiederum in erster Linie von den künstlerischen Fähigkeiten abhängen, einen dreidimensionalen Körper auf eine Fläche zu projizieren, aber auch vom Zeitgeschmack nicht unbeeinflusst bleiben. Verliert man nicht aus den Augen, dass es sich bei der Ausschnitthaftigkeit um ein Mittel handelt, das in seiner grundlegenden Funktion der Erweiterung der verfügbaren Bildfläche und damit des fiktiven Handlungsraums zu den Seiten hin dient, stechen vor obigem Hintergrund schnell bestimmte Epochen heraus. Denn vor allem die archaische, aber prinzipiell auch noch die Bildkunst der frühklassischen Zeit, vereinen all die relevanten Faktoren in sich: Die Erschließung des Tiefenraums steht noch aus, so dass allein das flächige Bildkonzept greift<sup>62</sup>, ebenso wie ein überdurchschnittlich hohes Mitteilungsbedürfnis der Maler gegeben ist (Figurendichte), was zwangsläufig den Bild-Raum-Konflikt zu befeuern vermag. Das handelnde Individuum steht nun – im Gegensatz zu den Bildern geometrischer Zeit – im Mittelpunkt und verlangt nach einer angemessenen Inszenierung (Größe), das Augenmerk liegt häufig auf rasanten und spannungsgeladenen Inhalten, die zudem von der raumgreifend bewegten Figur getragen werden. Auch wenn damit für die teilgestaltige Wiedergabe zweifelsohne eine solide Basis bereit steht, reicht dies allein für eine Anwendung dieses Darstellungsmittels nicht aus. Denn bereits auf unterster Ebene kommen noch weitere Faktoren hinzu, die Thema des folgenden Abschnitts sein sollen.

---

61 Besonders beliebt ist in der zweiten Hälfte des 4. Jhs. bes. auf kleineren Gefäßen die Wiedergabe von Frauenköpfen, häufig eingebettet in ein floral-ornamentales Umfeld. Vgl. bspw. MANNACK 2002, 163; TRENDALL 1990, 110; LANGLOTZ 1957, 404. Entfernt dazu s. auch Kapitel B2.2.2. „Zusammenfassung Inhalt und Horizontale“.

62 Ausführlicher zu diesem Aspekt in Kapitel D2.3. „Raumbegriff“.



## B1.2. Die Dekorationsprinzipien und ihre Abhängigkeit von der Gefäßform

Nicht allein die Entwicklung der Darstellungs- und Erzählweise sowie die beständige Verlagerung der wiedergabewürdigen Inhalte müssen als entscheidende Faktoren für die Ausschnitthaftigkeit sowohl einer Gesamtkomposition als auch eines einzelnen Bildzeichens bewertet werden. Von tragender Bedeutung ist daneben desgleichen die individuelle künstlerische Absicht, ebenso wie der jeweils zu vermittelnde Erzählgehalt. Der Grundstein für die Anwendbarkeit dieses darstellerischen Mittels allerdings ist allein auf technischer Ebene zu suchen und macht die anteilige Verbildlichung einer Gestalt erst überhaupt möglich. Dieser Aspekt unterstreicht die Notwendigkeit, ergänzend zu den vorangegangenen Betrachtungen auch die formale Evolution der bemalten Gefäße unter besonderer Berücksichtigung der variablen Dekorationsprinzipien zu beleuchten.

### *Der Rahmen und seine Ausprägungen*

Oberste Priorität kommt dabei dem Bildfeld zu, welches neben der offenen Fläche sowie dem umlaufenden Fries eine der formalen Möglichkeiten bildet<sup>63</sup>, ein Gefäß mit einer narrativen Darstellung zu versehen. Wesentliches Charakteristikum ist dabei eine allseitig klar definierte Grenze der zu dekorierenden Fläche, wobei diese explizite Abgeschlossenheit nach außen nicht zwingend auf ein eigens eingezogenes Rahmenelement angewiesen ist. Denn soll im Schwarzfigurigen der Gefäßkörper dunkel erscheinen, entsteht das Bildfeld automatisch durch die Freilassung innerhalb des Überzugs, benötigt der Maler für seine Figuren stets einen hellen Grund<sup>64</sup>. Während hier folglich allein der technisch bedingte Farbwechsel die Funktion einer Bildbegrenzung übernimmt, muss eine solche in Verbindung mit der rotfigurigen Malweise eigens zur Verfügung gestellt werden – hier sind es die Figuren selbst, die im schwarzen Firnis ausgespart werden<sup>65</sup>. Dabei passt sich die Bildbegrenzung in ihrem Verlauf stets an die jeweilige Morphologie des Trägers an und folgt dessen natürlicher Krümmung – im Inneren einer Schale ist sie konzentrisch, wohingegen die leicht gebauchten Außenseiten geschlossener, mitunter weitmündiger Gefäße einen korrespondierend geschwungenen trapezoiden Verlauf erfordern<sup>66</sup>. Im Falle einer ‚Musterung‘ kommt es zur Betonung des Kontrasts zur im Inneren eingeschlossenen Figurenszene. Oftmals zeichnet sich das Begrenzungselement aber lediglich durch einen schlichten linearen Charakter aus, wozu hier – obwohl kein faktischer Rahmen – der Einfachheit halber auch der Farbwechsel gerechnet werden soll (**Abb. 6.1, Linie**)<sup>67</sup>; mehrheitlich ist es

63 Zu den Kompositionen im freien Feld als einem der möglichen Darstellungsmodi s. z.B. HURWIT 1977, 15ff. („open mode 4“). – Zu den beiden „Grundformen der Bildanlage“ als „offene[r]“ Fries oder „geschlossene[s]“ Bildfeld vgl. auch SCHWEITZER 1929, 107; BOULEAU 1963, 31ff.

64 Bleibt das Erscheinungsbild der Vase dagegen hell, geht dies Hand in Hand mit der offenen Darstellungsfläche bzw. dem Fries. – Zur Zurückführung der Schwarzfärbung des Gefäßkörpers auf metallene Vorbilder s. z.B. VICKERS 1985, 108f. 118ff.

65 Vgl. dazu etwa auch HOMANN-WEDEKING 1938, 51; BOARDMAN 1994a, 113.

66 Dazu auch DUGAS 1960, 39; SCHIERING 1983, 69; KUNISCH 1996, 62. Dies dient zugleich zur Steigerung der Plastizität der Vase.

67 Diese Graphik basiert auf dem vorliegenden Materialkorpus (ausführlicher dazu unten). – Zusätzlich zum reinen Farbwechsel (z.B. DADA 69), hier einzig in Verbindung mit viereckigen Bildfeldern relevant, kann bei den sf. Gefäßen noch eine begleitende Linie unterschiedlicher Stärke (z.B. DADA 129 [feine Linie] bzw. DADA 388 [dickere Linie]) eingefügt werden, die jedoch oftmals nur mit sehr dünnem Malschlicker gezogen wurde und daher kaum sicht-

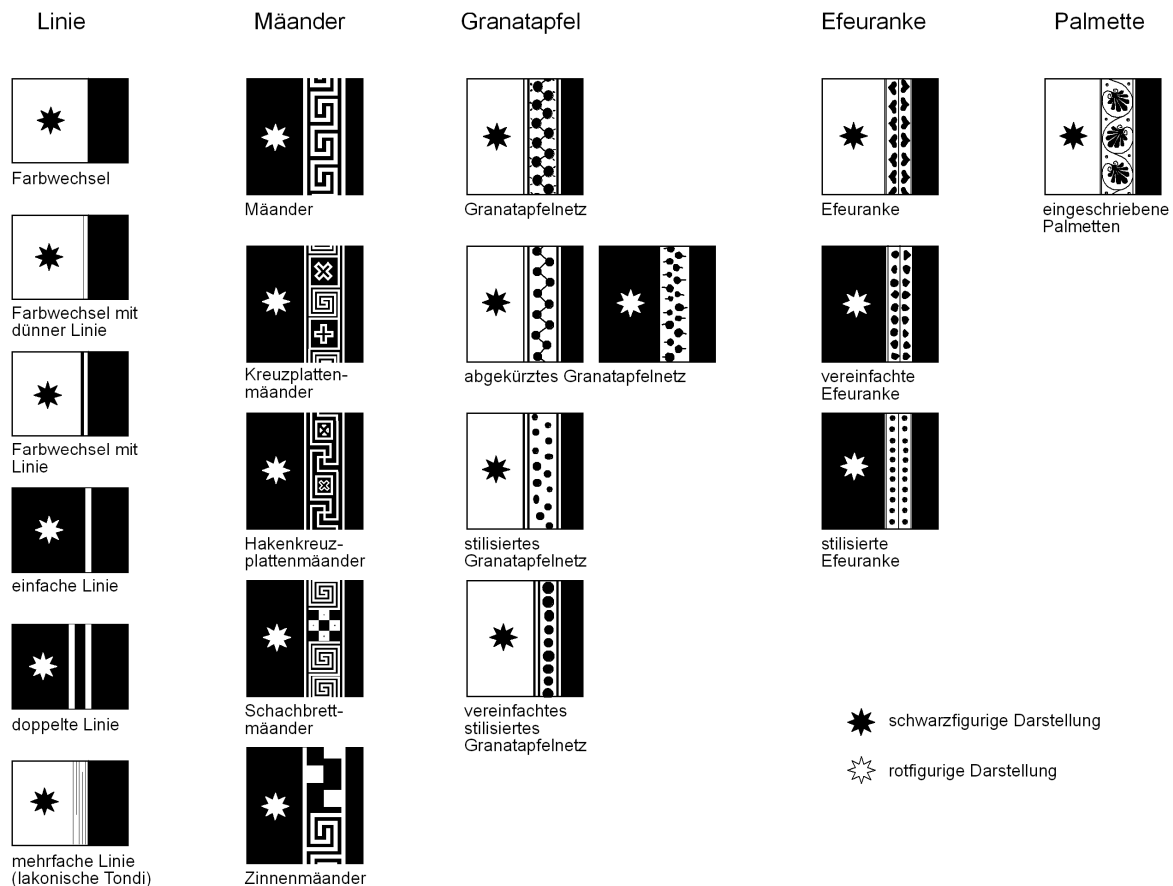


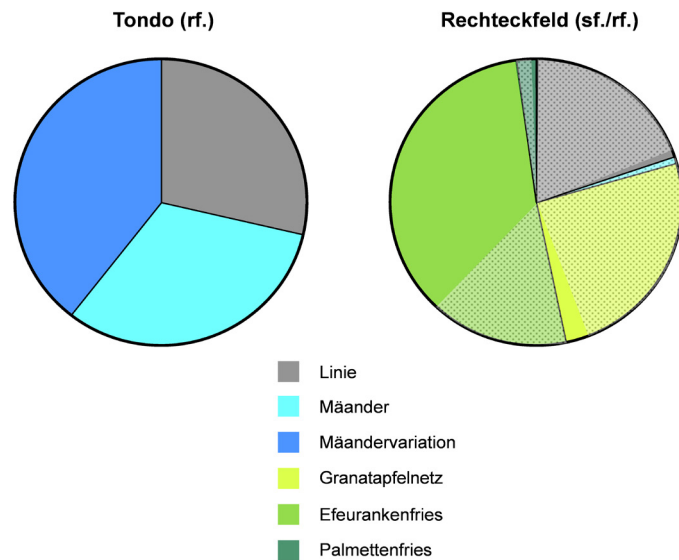
Abb. 6.1 Schematisierte Darstellung der unterschiedlichen Möglichkeiten zur Bildfeldbegrenzung auf attischen Vasen

aber ornamental dekoriert (Abb. 6.2)<sup>68</sup>. Die Wahl der jeweiligen Art der Ausschmückung scheint dem Maler nicht gänzlich freigestellt, sondern unterliegt offenbar mehr oder minder festen Konventionen und steht in Abhängigkeit zum runden oder eckigen Verlauf ebenso wie zum gerade vorherrschenden Zeitgeschmack. Dass unter den schwarzfigurigen Beispielen – trotz der geeigneten technischen Grundlage – verhältnismäßig viele explizite Borten zu finden sind, ist auf das innerhalb dieser Technik späte Auftreten der Ausschnitte zurückzuführen. Denn auch die Gefäßstypen, die sich vormals auf das reine ‚Fenster‘ beschränkten,

bar ist. Innerhalb der rf. Malweise wird das runde bzw. seltener rechteckige Bildfeld entweder mit einer einfachen oder doppelten Linie eingefasst (z.B. DADA 169 als rechteckiges Bildfeld, DADA 240 [rund/einfach] bzw. DADA 217 \* [rund/doppelt]). Die lineare Form der Bildeinfassung unterliegt im Allgemeinen weder deutlich zeitlichen noch regionalen Vorlieben: So tritt sie auf dem frühen attischen Skyphoskrater DADA 527 (hier als Dreifachlinie) ebenso auf wie auch in Zusammenhang mit den außerattischen Beispielen DADA 44 (korinth.) bzw. DADA 376 (kyklad.) aus der ersten Hälfte des 6. bzw. 7. Jhs. Bei den lakonischen Schalen stellt sie die einzige praktizierte Form der Tondo-einfassung dar und erscheint in ihrer spezifischen Mehrfachausprägung ausschließlich in diesem Zusammenhang (z.B. DADA 6). Schließlich zeigt sie sich desgleichen in Unteritalien bis in die zweite Hälfte des 4. Jhs. (DADA 358 [kampjan.]). Zur linearen Rahmung als frühester kanonischer Form der Bildbegrenzung im Kontext mit Bauchamphoren vgl. VON BOTHMER 1985, 50. Zum schlichten Reif als bevorzugte Einfassung der Tondi ab dem späten 6. Jh., welcher tendenziell die ornamentale Borte der Siana- und Kleinmeisterschalen ablöst, s. HURWIT 1979, 175.

68 Vorneweg ist zu betonen, dass die folgenden Zahlen lediglich ein ungefähres (repräsentatives) Verhältnis widerspiegeln, war bei der Materialaufnahme ein Anspruch auf Vollständigkeit aus mehreren Gründen nicht gegeben. Außerdem liegen dieser Übersicht ausschließlich ausschnittshafte Darstellungen aus Attika zugrunde, so dass hier lediglich ein Teilaspekt innerhalb des zusammengestellten Materialkorpus beleuchtet wird, wobei die attischen Erzeugnisse aber die deutliche Mehrheit ausmachen (zum Verhältnis s. Abb. 22.6). Die Basis stellen insg. 274 Vasenbilder (≠ Gefäßeinheiten), darunter befinden sich 207 rechteckige Rahmenfelder von Gefäßaußenseiten und 67 runde Tondi von Schaleninnenflächen. Bei der Verteilung dieser Zahlen auf die beiden Techniken zeichnet sich eine Auffälligkeit ab:

Abb. 6.2  
Verteilung der Rahmenges-  
taltung auf attischen Vasen  
nach formalen Kriterien  
(schwarzfigurig: gerastert)



können nun – unter Einfluss der parallel laufenden rotfigurigen Vasenproduktion – ein solches Zusatzelement aufweisen<sup>69</sup>.

Ausgehend von vorliegendem Materialbestand athenischer Provenienz dominiert bei den ausschnitthaften Tondi, welche ausschließlich in der jüngeren Aussparungstechnik ausgeführt sind, unbestritten der Mäander in facettenreicher Verschiedenartigkeit die runde Bordüre (**Abb. 6.1**, Mäander): Neben der schlichten Reinform<sup>70</sup> ist vor allem seine Kombination mit

Sämtliche Medaillons sind rf. ausgeführt, unter den ohnehin überwiegenden Rechteckformaten hingegen dominieren die sf. Bilder mit 121 Beispielen (ausführlicher dazu s.u., hier aber Gefäßeinheiten). Nichtsdestominder ist das Verhältnis zwischen den beiden Malweisen mit 153 rf. zu 121 sf. Exemplaren verhältnismäßig ausgeglichen, wobei jedoch unter den Vertretern in jüngerer Technik das monotone Thema des profanen Symposions mit bereits 73 runden sowie viereckigen Bildern einen sehr hohen Anteil ausmacht; darunter befinden sich allein 44 der 67 Tondi (vgl. dazu Abb. 25.1 [hier aber regional übergreifend]). Es wurden lediglich geschlossene Rahmen/Farbwechsel nach obiger Definition herangezogen, außerdem wurden bei den rechteckigen Feldern ausschließlich die seitlichen Abschlüsse berücksichtigt (s. auch unten), da nur sie Relevanz für vorliegende Fragestellung besitzen. Als Kriterien dienen die Elemente Linie (ein- oder mehrfach/Farbwechsel) – Mäander und Mäandervariation ([Haken]Kreuzplatten-/Zinnen-/Schachbrettmäander) – Granatapfel (Netz/abgekürzt/stilisiert/vereinfacht) – Efeurankenfries (vegetabil/vereinfacht/stilisiert) – Palmettenfries, wobei aufgrund der oftmals verschwimmenden Grenzen keine feinere Unterteilung innerhalb der Einzelgruppen sinnvoll war. Die wenigen außerattischen Beispiele fallen dabei nicht unbedingt aus dem Rahmen: Auf diese Weise ließen sich zwei der vier gerahmten großgriechischen Vertreter in die oben festgesetzte Kategorie der linearen Begrenzung einordnen (DADA 355 [paestan.], DADA 358 [kampan.]), während die anderen drei ausgefallene Variationen aufweisen (Zickzacklinie mit Kreisen: DADA 354 [lukan.], Kreuzschraffur: DADA 479 [siz.], punktgefüllte Rauten: DADA 534 [messap.]). Die vereinzelt Beispiele aus Böotien und Etrurien haben entweder eigenständige Ausprägungen hervorgebracht (DADA 506 [böot., ion. Kyma] und DADA 518 [etrusk., Wellenornament]) oder fügen sich gut in das für Attika postulierte Bild ein (DADA 500 und 493 [etrusk., Farbwechsel], DADA 236 [böot., Mäander]).

69 Dies gilt in erster Linie für Kannen, bleibt das Bildfeld auf den sf. Bauchamphoren trotz der rf. Pendants mit eigener Rahmung i.d.R. auf den reinen Farbwechsel beschränkt. Bei der Schulterhydria hingegen, bei welcher es sich ohnehin um eine recht späte Form handelt, wird in Zusammenhang mit dem großen Hauptfeld von Anbeginn auf die separaten Seitenbordüren zurückgegriffen. Dass der Anteil der verzierten Borten bei den sf. Anschnitten so hoch ist, ist aber schlussendlich auch der klaren Dominanz der Hydrien und Kannen gegenüber den Amphoren geschuldet (s. auch unten).

70 z.B. DADA 239 bzw. 46, v.a. als beliebtes Dekorationsschema des Makron. – Grundsätzlich ein rein schalenspezifisches Dekorationsschema innerhalb der ausschnitthaften Darstellungen, lässt sich das Mäanderband hier ein einziges Mal ebenfalls in Kontext mit einem viereckigen Bildfeld fassen, das zudem bereits durch seine frühe Datierung um 560 v. Chr. aus der Reihe fällt (DADA 19). Dies entspricht auch der Situation im Allgemeinen, wo der Mäander durchaus zur Rahmung nichtrunder Felder bspw. des Amasis-Malers verwendet wird. Dazu VON BOTHMER 1985, 48; zum Mäander als beliebtem Abschluss der runden Bildfelder ab der Wende zum 5. Jh. s. SEKI 1985, 72; BOARDMAN 1994b, 99. 145; zur sog. Proto-Panaitios-Gruppe in Zusammenhang mit dem Mäanderdekor auf Schalen vgl. MAN-NACK 2002, 141. Allgemein zum Mäander vgl. z.B. HOMANN-WEDEKING 1938, 49f.; EILMANN 1931, passim.

Kreuzplatten beliebt<sup>71</sup>, weitaus seltener treten Variationen wie etwa der Hakenkreuzplatten- oder Schachbrettmäander auf<sup>72</sup>. Abweichungen hingegen lassen sich bei der Rahmung des viereckigen Bildfelds festmachen: In diesem Zusammenhang zeigt sich eine überaus klare Präferenz der Granatapfelnetzsurrogate sowie der Efeublattranke, wobei gravierende Unterschiede in der Ausführung zu beobachten sind (**Abb. 6.1**, Granatapfel und Efeuranke). Tendenziell ist dabei eine Entwicklung von einer möglichst realistischen und akribischen Wiedergabe der einzelnen Früchte/Blätter hin zu einer stilisierten Andeutung als Rudiment der ehemals vegetabilen Fassung zu erkennen, wobei den alternierend beziehungsweise achsensymmetrisch doppelreihig angeordneten, häufig sehr unregelmäßig und nur flüchtig ausgeführten Punkten kaum mehr als ein abstraktes Wesen innewohnt<sup>73</sup>. Während die Vertreter der noch schwarzfigurig arbeitenden Leagros-Gruppe mehrheitlich für die besten Exemplare des efeuverzierten Rahmens verantwortlich sind, nutzen viele der nur unwesentlich späteren Kleingefäßmaler die Möglichkeit der abgekürzten Darstellung des Granatapfelnetzes, was zum häufig flüchtigen Charakter dieser Vasen passt<sup>74</sup>. Unter den großformatigen Werken der rotfigurigen Manieristen des 5. Jhs. dagegen lassen sich noch in aller Genauigkeit gemalte Blattranken finden – das Granatapfelmotiv hingegen ist hier offenbar weder in ausführlicher noch in stilisierter Ausprägung zu fassen<sup>75</sup>. Ein

71 Dabei existieren wesentliche Unterschiede in Hinblick auf die gewählte Sequenz aus Mäanderelement und Kreuzplatte. Zumeist dominiert das mäandrierende Band, das in mehr oder weniger regelmäßigen Abständen von einem freien Feld mit innen liegendem Kreuzmotiv in verschiedenartiger Variation (Kreuz/Andreaskreuz) unterbrochen wird (z.B. DADA 254 [3:1], DADA 203\* [6:1]). Eine augenscheinliche Vorliebe des Duris ist der kurze Wechsel zwischen beiden Elementen (DADA 241\* [1:1], DADA 219 [2:1]). Vgl. dazu etwa KUNISCH 1996, 167; allgemein s. auch BOARDMAN 1994b, 153f.

72 Der Hakenkreuzplattenmäander lässt sich auf Basis der hinzugezogenen materiellen Grundlage zu den absoluten Ausnahmeerscheinungen zählen (DADA 250). Beim Schachbrettmäander werden die gewöhnlichen Kreuzplatten durch ein mit Schachbrettmuster ausgefülltes Feld ersetzt. Diese seltenere Variation taucht im Rahmen des ausgewählten Materials bezeichnenderweise vorwiegend in Zusammenhang mit einem bestimmten Bildthema in der zweiten Hälfte des 5. Jhs. auf (DADA 59–61; Ausnahme aus dem ersten Viertel: DADA 515). Als weitere Seltenheit ist der mit einem weitläufigen Zinnenschema kombinierte Mäander zu bewerten (DADA 238).

73 Aus diesem Grund könnte prinzipiell ein näherer Zusammenhang sowohl mit dem Netz als auch mit der Efeuranke bestritten werden, dennoch liegt zumindest eine Ableitung aus diesen beiden Motiven auf der Hand, was sich an zahlreichen Zwischenstufen in der Anwendung ablesen lässt (als abgekürztes Granatapfelnetz, noch mit Zickzacklinie [z.B. DADA 149\*] oder singulär mit Stielansätzen [DADA 177 (rf.)]); als vereinfachte Efeuranke mit stellenweise noch leicht dreieckig ausgeformten ‚Punkten‘ [z.B. DADA 86], vgl. dazu auch BOARDMAN 1994a, 222: „Efeublätter werden bald zu reinen Klecksen“ oder MAUL-MANDELARTZ 1990, 204: „vertikale Bildrahmen, deren flüchtig hingeworfenes Ornament nur noch entfernt an Efeublätter erinnert“; zu den Efeuranken der Manieristen BOARDMAN 1994b, 196; ders. 1996c, 100; zu den bei dieser Malergruppe beliebten Rahmenornamenten allgemein s. MANNACK 2001, 5. 61ff.). An eine netzartige Struktur gemahnt auch die singuläre dreireihige Punktverzierung auf DADA 156. Die stilisierte Ausführung beider Motive zeigt überwiegend nur noch Punkte, deren Art der Anordnung über die jeweilige Art der Ansprache entscheidet: Im Wechsel platziert, lehnen sie sich an die einstige Netzstruktur an (z.B. DADA 56), achsensymmetrisch gespiegelt und durch eine Linie separiert, erinnern sie an die doppelseitige Efeuranke (z.B. DADA 83). Eine maximale Vernachlässigung des ‚Urzustandes‘ erfährt der Granatapfeldekor wohl mit der Reduzierung der alternierenden Reihe auf eine einzige lineare Abfolge von Punkten innerhalb einer recht schmalen Einfassung (z.B. DADA 57). Die Grenzen zwischen diesen einzelnen Phänomenen sind meist nur schwerlich zu ziehen, daher wird in den Publikationen gerne die neutrale Ansprache als „Punktreihe“ gewählt; vgl. dazu z.B. CVA Baltimore, Walters Art Gallery (1) 14: „Two rows of dots between lines“ (zu DADA 234). So beliebt diese beiden Möglichkeiten zur Rahmung der viereckigen Bildausschnitte sind, erscheinen sie in dieser Verbindung nicht auf Schalen.

74 Neben dem Efeu ist die Leagros-Gruppe auch für das ausführlich wiedergegebene Netz verantwortlich. Während aber die Blattranke eindeutig den dominanten Rahmendekor v.a. auf Großgefäßen wie der Hydria oder auch dem Kolonettenkrater stellt (z.B. DADA 143), ließ sich das Granatapfelnetz nur in einem einzigen Fall (DADA 134) nachweisen. Dieses Motiv scheint an kleinere Bildträger wie beispielsweise Olpen oder kleine Kalpiden gebunden zu sein.

75 Insgesamt lassen sich nur wenige Beispiele dafür zusammenstellen (z.B. DADA 41), darunter auch die abgekürzte Darstellung mit Stielansatz (s.o.). Vorrangig auf den Kolonettenkratern der ersten Hälfte des 5. Jhs. zeigt sich die Efeuranke annähernd adäquat zu den sf. Beispielen der Leagros-Gruppe mit herzförmigen Blättern (z.B. DADA 168); allerdings hat diese Zeit eine weitaus größere Menge an Vertretern in flüchtiger Ausführung oder der abstrahierten Doppelpunktreihe hervorgebracht (s.o.), die wiederum im Sf. i.d.R. nicht vorkommen.

rein chronologischer Bezug in Hinblick auf die Ausführung greift an dieser Stelle daher nicht, vielmehr liegt stattdessen die Verantwortung in der Hand des jeweiligen Erzeugers sowie seines künstlerischen Umfelds und zeigt sich letzten Endes vom handwerklich-qualitativen Status des jeweiligen Gefäßes nicht unbeeinflusst<sup>76</sup>. Analog dazu kann das äußerst seltene Auftreten des aufwendig gestalteten Seitenfrieses aus alternierend eingeschriebenen Palmetten bewertet werden (**Abb. 6.1**, Palmetten), was im Grunde genommen als kaum mehr praktizierte Steigerung einer möglichst hochwertigen und kunstfertigen Vasenbemalung anzusehen ist<sup>77</sup>.

Auch in Hinblick auf das Erscheinungsbild des Rahmens muss eine Zweiteilung postuliert werden: Denn ist die Bildbegrenzung rund, zeichnet sie sich durch klare Kontinuität aus; ist sie dagegen viereckig, erscheint sie als deutliche Kompositstruktur. Demgemäß wird die Darstellung im Schalenrund von einem einheitlichen Ornament gleichbleibender Qualität eingefasst, wohingegen in Zusammenhang mit der Vierecksform – ermöglicht durch die abrupten Richtungswechsel und damit Brüche – unterschiedlich ausgeprägte Elemente zusammengefügt werden können: Nicht ungewöhnlich ist hier eine Kombination aus einfacher Linie unten und beispielsweise Mäanderband oder Eierstab am oberen Abschluss, während zu den Seiten hin abweichende Dekorvarianten auftreten<sup>78</sup>. Funktional jedoch entspricht dieser Rahmen trotz seiner optischen Uneinheitlichkeit gänzlich dem umlaufenden Rund, die Geschlossenheit des Bildfelds bleibt damit unangetastet.

Obwohl die feste Bildbegrenzung in erster Instanz unabdingbar zu sein scheint, existieren einige Ausnahmen, die gleichwohl Parallelen zumindest in funktionaler Hinsicht erkennen lassen<sup>79</sup>: Zum einen handelt es sich um die punktuelle, das heißt durchlässige Einfassung, die in der Regel als lokal begrenztes Ornament auftritt<sup>80</sup>. Da dieses Element ebendort nach einer dem umlaufenden Rahmen entsprechenden Vorgehensweise bei der Bildkonzeption verlangt, sollen solche Darstellungen nicht unbeachtet bleiben. Eine Entsprechung, obgleich hier fak-

76 Zur allgemeinen Entwicklung des Rahmendekors s. z.B. VAN DER GRINTEN 1966, 10 (rf. Tondi); HOMANN-WEDEKING 1938, 37-55 oder punktuell bei HURWIT 1979, 169. 174. 179 (Tondi); VON BOTHMER 1951, 45f. (Peliken); ders. 1985, 47ff. (Bildfeldamphoren und Olpen des Amasis-Malers); BOARDMAN 1994a und b, passim (bes. Tondi); ders. 1996c, 228 (Tondi); FELLMANN 1990a, 27. 34 (Kleinmeisterschalen).

77 Die im Materialkorpus belegten drei sf. Beispiele (DADA 434\*, 146, 140) lassen sich alle in das späte 6. Jh. datieren und sind der Leagros-Gruppe zuzuweisen, ein einziges Exemplar stammt von einem rf. Gefäß (DADA 75). Zur Seltenheit dieses Rahmendekors s. auch VERMEULE 1965, 36.

78 z.B. DADA 133 (seitliche Efeuranke). Vgl. ebenso einen Efeublattabschluss oben und eine Seitenbegrenzung aus alternierenden Punkten in Kombination mit einem Farbwechsel unten (DADA 150) oder einen Palmettenfries oben, einen Mäander unten bei einfacher linearer Seitenrahmung (DADA 169). Die einfache Linie kann bei der Hydria zugleich auch Begrenzung einer nach unten anschließenden figürlich ausgeführten Predella sein, wobei sie adäquat dazu das Hauptfeld auch nach oben hin von einem Schulterfries trennen kann (ausführlicher dazu s.u.).

79 Vgl. dazu auch das Kapitel A2.3.2. „Aufnahmekriterien“.

80 Vorrangig handelt es sich dabei um florale Motive im Umkreis der Henkel (DADA 462 [Ranke] oder DADA 281 [Henkelband]), welche zwar als sog. Henkelpalmetten bereits ab dem 6. Jh. auf Vasen in Erscheinung treten, aber erst später in Ermangelung des festen Rahmens dessen funktionale Aufgaben in Hinblick auf eine Ausschnitthaftigkeit der Darstellung übernehmen können (s.u.). Zu dieser Art von Bildkonzept vgl. auch HURWIT 1979, 8f. („This hybrid field is technically enclosed, though it lacks the geometric rigidity of the pure bounded-area design.“); als weiteres PFUHL 1923, 391. – Zu dieser Kategorie sind im Grunde genommen auch solche Beispiele zu rechnen, bei welchen der Schnitt durch eine separate gegenständliche Hinzufügung erfolgt, die sich nicht zwingend im Randbereich des Bildes befindet. Jedoch wurde eine solche Art und Weise der Ausschnitthaftigkeit aufgrund ihrer ab einem bestimmten Zeitpunkt weit verbreiteten Anwendung (Geländewellen) nur in absolutem Ausnahmefall herangezogen (vgl. dazu DADA 477 [Säule] bzw. DADA 492 [Fels]). Analogien bestehen in Hinblick auf die Vorgehensweise auch bei den eingefügten Elementen mit abstraktem Charakter (Balken), die in unterschiedlichen chrono- sowie chorologischen Kontexten zur Ausführung kommen (vgl. z.B. DADA 491 [att.] bzw. DADA 521 [etrusk.]). Als weiteres s. auch Kapitel B2.1.1.2.2. „Schiffe“.

tisch überhaupt kein Rahmen vorliegt, besitzen desgleichen die seltenen Beispiele, bei welchen die seitliche Grenze der Darstellungsfläche genau mit dem stofflichen Ende des Bildträgers zusammenfällt<sup>81</sup>. Als absolute Ausnahmeerscheinung fallen schlussendlich einige Bildflächen ins Gewicht: Bei dieser Sondergruppe der ‚offenen‘/offenen Schnitte wird die unvollständige Wiedergabe des Bildzeichens zwar nicht durch einen externen Faktor (sei es Rahmen, Ornament oder Gefäßkante) herbeigeführt, denn der Umriss der betreffenden Figur bricht prinzipiell aus sich heraus ab und gleicht damit äußerlich einer Protome<sup>82</sup>. Dennoch ist auch hier, berücksichtigt man die jeweiligen Wahrnehmungsbedingungen, eine zur Teilgestalt *per definitionem* adäquate Bewertung gerechtfertigt.

### *Der Rahmen und sein Verhältnis zum narrativen Handlungsraum*<sup>83</sup>

Dem nach außen klar definierten Bild- und somit auch (sichtbaren) Handlungsraum ist ein besonderes Verhältnis zur ihn umgebenden ‚Borte‘ zu Eigen, wobei diese Beziehung unterschiedliche Formen annehmen kann. Dabei ist dieses Element – ähnlich dem heutigen Bilderrahmen – an sich als autonome Hinzufügung zu bewerten, wobei dies eine Wechselwirkung nicht ausschließt. In variabler ungegenständlicher Ausführung setzt sich der Rahmen sowohl von den erzählenden Bildzeichen als auch vom monochromen Grund des restlichen Gefäßkörpers ab und übernimmt eine Art Mittlerrolle zwischen den beiden ‚Kontrahenten‘, mitunter kann er gar mit einer der Parteien in rege Kommunikation treten. An dieser Stelle einen Blick auf die Stellung des Darstellungsraums an sich und seine Relation sowohl zur Begrenzung als auch zur Fläche außerhalb des bemalten Feldes zu werfen, erscheint daher sinnvoll. Aufgrund ihrer (wenn auch eingeschränkten) Parallelität gelingt eine der heutigen Zeit besonders zuträgliche Beurteilung dieses Sachverhalts am Beispiel des gerahmten Gemäldes, etwa im Kontext des musealen Umfelds<sup>84</sup>.

Übereinstimmungen machen sich bereits im visualisierbaren Grundaufbau bemerkbar, wo die einzelnen Komponenten Wand (indirekter Bildträger) – Rahmen (Bilderrahmen) – Malerei

81 Auf diese Weise DADA 26 und 25. – Dazu auch HURWIT 1977, 5 Anm. 20. Dass dies auf technisch-funktionaler Ebene mit dem separaten Rahmen in Übereinstimmung steht, wurde bereits außerhalb der antiken Vasenmalerei bei einer der nicht wenigen kunsttheoretischen Untersuchungen zum Bilderrahmen postuliert. Vgl. KÜBLER 1970, 32 (z.B. in Bezug auf den Wandteppich bzw. das Wandbild: „der Rand [hat] in Bezug auf den Raum dem Rahmen sehr ähnliche Funktionen“); entfernt auch BRUNIUS 1959, 4.

82 Diese Erscheinungsform ist grundsätzlich an ein bestimmtes Motiv gebunden (s. z.B. DADA 505, vgl. dazu Kapitel B2.1.1.2.2. „Schiffe“). Zur Definition s. Kapitel A2.3.1. „Begrifflichkeiten“.

83 Dieser Abschnitt basiert vornehmlich auf Darstellungen, die über ein explizites Rahmenelement verfügen, wobei die Ergebnisse jedoch ohne weiteres auf das mittels Farbwechsel entstandene Bildfeld übertragbar sind.

84 Der Einfachheit halber ist hier eine solche Beschränkung auf ein unspezifiziertes ‚Musterbeispiel‘ sinnvoll, das allgemeine Gültigkeit besitzen soll. Aus Gründen der maximalen Übereinstimmung mit den antiken Vasenbildern wurde dieser Erläuterung deshalb das epochen- und technikunabhängige Gemälde mit narrativ-gegenständlichem Bildinhalt zugrunde gelegt. Als Rezeptionsumfeld wird hier in Ermangelung einer übertragbaren Situation trotz der bestehenden Abweichung der repräsentative museale Kontext herangezogen (ausschlaggebende Grundvoraussetzung ist dabei die Aufhängung des Objekts an einer neutralen Wandfläche). Bei diesem Vergleich soll unberücksichtigt bleiben, dass zwischen diesen beiden Medien eine unüberwindbare Kluft in Bezug auf Funktion und Wert des Bildes im Allgemeinen herrscht (dazu in Kapitel A2.1.3. „Funktion Bild“). – Funktion und Eigenschaft des meist nachantiken Bilderrahmens sowie die Geschichte seiner Erforschung waren in vergangener Zeit Thema nicht weniger Arbeiten aus unterschiedlichen Blickwinkeln: MENDGEN 1995; dies. 1991 (Verhältnis des Künstlers zum Rahmen im 19. Jh. und Kulturgeschichte); LEBENSZTEJN 1988 (epochenabhängige Funktionalität des Rahmens); ZALOSZER 1974 (philosophisch-ästhetische Untersuchung zur Problematik des Rahmens und sein Verhältnis zum Bildraum, Forschungsgeschichte); KÜBLER 1970 (Funktion des Rahmens in ästhetischem Sinne, Forschungsgeschichte); BRUNIUS 1959, 3ff. (Kulturgeschichte und Funktion des Rahmens); EHLICH 1950 (zum antiken Ursprung des Bilderrahmens); FOTH 1906 (optimierte Effektivität des Rahmens bei kognitiv-psychologischem Rezeptionsvorgang eines Bildes); indirekt z.B. auch bei MAERKER 1997 (Möglichkeiten zur Verneinung des durch den Rahmen vorgegebenen Bildraums); s. weiterhin KEBECK 2006, 281; MARIN 1996; SCHAPIRO 1994, 253ff.

(Bild) prinzipiell ihre Entsprechungen in der Dreiheit aus Gefäßkörper (Bildträger) – Rahmen (Borte) – Darstellung (Bild) der figürlich verzierten Vase finden<sup>85</sup>. Nicht unbedeutend ist in diesem Zusammenhang jedoch auch eine Herausstellung der Gegensätze. So ist in der keramischen Flächenkunst die Paarung aus bildhafter Wiedergabe und deren Begrenzung im Grunde genommen als Einheit angelegt, da von identischer Materie sowie zweidimensionaler Wesensart<sup>86</sup>, währenddessen sich der Rahmen beim musealen Gemälde bereits durch seine materielle Andersartigkeit abhebt (i.d.R. Holz) und zugleich plastischer Natur ist<sup>87</sup>. Auf entstehungsgeschichtlicher Ebene ist folglich die Bildbegrenzung auf dem Gefäß identisch mit der innen liegenden figürlichen Darstellung, in Hinblick auf ihren funktionalen Wert ist sie es aber nicht. Trotz der Analogie in der Ausführung ist auch der gemalte Rahmen – adäquat zum in Hinblick auf den Werkstoff deutlich abgesetzten sowie erhabenen Pendant – unumstößliches Kennzeichen einer räumlichen Trennung. Ungeachtet ihrer Ausführung fungiert die Bildbegrenzung in beiden Fällen nicht nur als separierendes Element zwischen zwei unterschiedlichen Räumlichkeiten, sondern stellt zudem auf der anderen Seite die bildhafte Wiedergabe akzentuiert heraus. Allerdings wohnt ihr darüber hinaus in gleichem Maße auch eine verbindende Qualität inne, denn als neutrale Komponente vermittelt sie zwischen zwei entgegengesetzten Sphären<sup>88</sup>.

- 85 Bei KÜBLER 1970, 29 auch als architektonische Umgebung (Wand) – technische Realität (Rahmen) – künstlerische Realität (Darstellung) bezeichnet. KEMP 1995, 16 nennt die drei Elemente Umgebung – Rahmen – Werk. – Mit einigen Schwierigkeiten behaftet ist dabei die Parallelisierung der Kategorie Umgebung bzw. (indirekter) Bildträger: Bei den Vasen durchaus i.d.R. als Gefäßoberfläche identisch, handelt es sich bei den Gemälden um zwei unterschiedliche Dinge in Form von Leinwand als Malgrund und Wand als Umgebungsraum. Diese stoffliche sowie ontologische Differenz kann an dieser Stelle jedoch unberücksichtigt bleiben, da hier allein der optisch nachvollziehbare Aufbau aus leerer Fläche, trennendem Rahmen und bildhaft verzierter Fläche im Vordergrund steht.
- 86 Entsprechend auch HURWIT 1979, 6: „One entity, the curvilinear surface of the vase, is subdivided; the border does not separate objects of different materials, but only one part from another part of the same vase.“
- 87 Eine Vermittlung zwischen diesen beiden grundlegend verschiedenartigen Komponenten kann durch die Verbindung von Rahmen und Malerei erreicht werden, welche – auf die erhabene Bildbegrenzung selbst aufgebracht – einen Übergang zwischen diesen beiden Techniken schafft (vgl. dazu etwa Werke von Seurat oder Klimt). Dazu s. BRUNIVS 1959, 5; MENDGEN 1991, 98. 199; allgemein auch MAERKER 1997, 1ff. bes. 46; SCHAPIRO 1994, 259. Einen ähnlichen Effekt durch die richtige Farbwahl des Rahmens beschreibt FOTH 1906, 153ff. – Zum Reliefcharakter des dreidimensionalen Rahmens und zu weiteren Einschränkungen in Bezug auf eine Gleichsetzung vgl. auch Kapitel A2.3.1. „Begrifflichkeiten“.
- 88 In Zusammenhang mit der Vasenmalerei hat dies bereits HURWIT 1977, 1 (Rahmen als „tool in the construction of the pictorial milieu or ‚virtual space‘ of the representation“; Identifizierung und Organisation eines wesentlichen Bereichs des visuellen Feldes des Betrachters und auf diese Weise Trennung des „intelligible work of art from the chaotic world of random sights“; außerdem fokussiert der Rahmen den Blick auf die eingeschlossene Darstellung) und allgemeiner 1979, 1ff. bes. 7. 318f. beobachtet; als weiteres auch SCHWEITZER 1929, 108 („nach außen trennende, nach innen bindende Funktion“ des Rahmens); PHILIPP 2001, 87ff. (Ausgrenzung des Bildes aus seiner Umgebung durch Rahmung als wichtige Voraussetzung). – Ähnlich wurde dies mehrfach für den Bilderrahmen in Verbindung mit einem Gemälde postuliert: Auf diese Weise z.B. MAERKER 1997, 4f. (inhaltliche Zusammenfassung und ästhetische Konzentration durch Rahmen, der zudem Mittler ist zwischen Real- und Kunstraum); Schapiro 1994, 257 (Rahmen lässt zwischen Betrachter und Bild eine Blick lenkende Orientierung entstehen); MENDGEN 1991, passim; dies. 1995, passim (hervorhebende, trennende und vereinende Funktion des Rahmens); LEBENSZTEJN 1988, 37. 40 (Trennung, Isolation und Schutz vor Umgebung); ZALOSZER 1974, 193ff. 200 (trennende sowie vermittelnde Rolle des Rahmens bei stets bestehender Spannung zwischen Rahmen und gerahmter Fläche, raumbildende Funktion des Rahmens); KÜBLER 1970, 29ff. 32f. 50ff. 68 (Rahmen „trennt als technisches Mittel das künstlerische Objekt von seiner architektonischen Umgebung“, dreifacher Bezug des Rahmens nach außen, innen und zum Betrachter hin; Trennung zwischen illusionärem und unrealem Bildraum sowie realem und natürlichem Umgebungsraum; außerdem Einschließen und Festhalten des betrachtenden Blicks innerhalb seiner Grenzen); ORTEGA Y GASSET 1921, 75 (Rahmen als neutrales Objekt zwischen realer Welt und Scheinwelt dient der Isolation); BRUNIVS 1959, 2ff. (Rahmen als Begrenzungslinie einer Bildoberfläche stellt Abstand zwischen Kunstwerk und alltäglicher Umgebung her; wechselseitiger Kontakt zwischen Rahmen und Bild); FOTH 1906, 153ff. (Rahmen soll störende Einflüsse von außen entzerren, entweder durch Zäsur aufgrund eines neutralen Charakters oder durch Übergang aufgrund einer farblichen Vermittlung). Als weiteres bereits I. Kant, 1790 („Einfassung der Gemälde“ lenkt Aufmerksamkeit auf den Gegenstand), F. T. Vischer, 1898 („Herausschneiden

Von weitaus größerer Problematik ist dagegen eine Gleichsetzung des Verhältnisses von Rahmen zu Außenraum, da an dieser Stelle einige markante Abweichungen zwischen Vasenbild und ausgestellttem Kunstwerk zu postulieren sind. Nicht nur entspricht der Belang der exponierten Aufhängung keinesfalls der Anbringung eines Bildes auf einem Gefäß, auch sind hier vollkommen unterschiedliche Grundzüge ins Bewusstsein zu rufen. Denn während die neutrale Wand dem Gemälde als möglichst wertfreier Hintergrund dient und wie eine Bühne zu erhöhter Wirkung gereicht, ist der Gefäßkörper aufgrund seines deutlich höheren Gebrauchswerts vorrangig von praktischer Zweckmäßigkeit erfüllt; im Falle der schwarzfigurigen ‚Fensterbilder‘ kann er der Darstellung aber gleichermaßen zur wirkungsvollen Präsentation dienen<sup>89</sup>. Darüber hinaus ist die Wand als neutraler Hintergrund nicht unlösbar mit dem daran angebrachten Werk verbunden und somit beliebig austauschbar – eine gegenseitige Abhängigkeit besteht also nicht. Dies ändert sich in Zusammenhang mit dem Vasenbild, sind hier alle Komponenten aufgrund ihres identischen Materialwerts untrennbar miteinander verbunden. Da die Gefäßoberfläche sozusagen die ‚Leinwand‘ bildet, ist sie ebenso wie der Rahmen faktischer Teil des Bildes<sup>90</sup>. Eine Differenziertheit besteht daher allein in funktionalem Sinne, wohnt die entsprechende Semantik den einzelnen Elementen nicht aus sich heraus inne, da sie in ihrem Ursprung einen ganz anderen Wert besitzen (keramischer Gebrauchsgegenstand). Ein Blick auf das Verhältnis zwischen Rahmen und außen liegender Gefäßfläche lässt schließlich die Unsicherheit erkennen, von welcher selbiges beim Vasenbild im Gegensatz zum Gemälde gekennzeichnet ist. Entgegen der klaren Strukturiertheit aus drei deutlich voneinander trennbaren Komponenten erweist sich eine Beurteilung der gemalten

---

des Gegenstandes aus der unendlichen Vielheit der Dinge“ und ihre klare Abgrenzung gegeneinander in einem Raum zur Vermeidung von Reizüberflutung; Rahmen isoliert Kunstwerk aus seiner Umgebung, konzentriert und präsentiert es), E. Everth, 1909 (Rahmen als Puffer zwischen Darstellung und Wirklichkeit), O. Külpe, 1921 („Doppelfunktion des Rahmens im Dienste der Trennung und Vermittlung von Bildwerk und Umwelt“), G. Simmel, 1922 (dialektische Existenz des Rahmens durch Abgrenzung des Kunstwerks nach außen [Distanz] und dessen Abgeschlossenheit nach innen [Einheit]; dabei dient der Rahmen der Wirkung und Kommunizierbarkeit des Werkes) oder N. Hartmann, 1945/53 (Unterscheidung zwischen „Irrealität des Dargestellten“ als künstlerische Reproduktion einer Realität und der „Realität des Bildes“ als Gegenstand, Rahmen als äußerlich betonendes Element hebt Darstellung heraus). Zusammenstellung dieser und weiterer Beispiele bei KÜBLER 1970, 8-28. Allgemeiner auch ARNHEIM 1978, 234 und 1982, 36. 52 (Rahmen als Vermittler und Abgrenzer zwischen der Welt des Bildes und der realen Welt des Betrachters); GOMBRICH 1993, 102ff. Entsprechend lautet die Definition von „picture frame“ z.B. in der Encyclopaedia Britannica (CD-ROM 2004): „mounting assemblage designed to protect, display, and often enhance a painting, drawing, photograph, or other visual representation“. – An dieser Stelle sei jedoch darauf hingewiesen, dass die Notwendigkeit der Abgrenzung bei illusionistischen Gemälden eine vollkommen andere Qualität besitzt als bei den sowohl inhaltlich als auch technisch eher ‚naiv‘ anmutenden Vasenbildern. Im Gegensatz zur mimetisch gesteigerten Perfektion eines *trompe-l'œil*-Effekts ist hier kein anzeigender Faktor notwendig, der den Betrachter davor bewahrt, sich zwischen den Welten aus Bild- und Realraum zu verlieren. Während dabei also eine maximale Übereinstimmung dieser beiden gegensätzlichen Sphären angestrebt wird, zeigt sich im Gegensatz dazu bereits am Vasenbild selbst eine überdeutliche Polarität, da dem Bildzeichen die uneingeschränkte Qualität eines ‚Abbilds‘ immanent ist und zudem Darstellungsinhalt sowie Art des Trägers zum wahrnehmbaren Bruch mit der realen Umgebung verhelfen. Ein Rahmen als Hinweis auf den endenden Bildraum kann hier folglich ebenso gut entfallen. Möglicherweise wäre an dieser Stelle, wenn auch stark überzeichnet, ein Vergleich mit kubistischen Gemälden geboten: „Der Eigenraum des Bildes war [...] nicht Scheinraum innerhalb eines realen Raumes von Gegenständen, sondern Realraum für die ‚Scheinbilder‘ von Gegenständen.“ „So ist auch einzusehen, daß der Kubismus [...] meist sogar überhaupt auf jeden Rahmen verzichten kann. Hier ist keine Täuschung des Beschauers mehr möglich.“ (s. KÜBLER 1970, 12. 40f.). Als weiteres vgl. auch ZALOSCHER 1974, 217; LEBENSZTEJN 1988, 38f.; KEMP 1995, 19; FOTH 1906, 146 („Illusion der Wirklichkeit“ nach K. Lange). Zum antiken Bild als definitivem Nichtabbild der Wirklichkeit vgl. auch MORAW 2002, 266.

89 Zu beachten ist an dieser Stelle die unterschiedliche Wirkkraft in Abhängigkeit zur Maltechnik: Während bei den sf. Bildern das abgesetzte Feld einem Fenster gleicht und sich somit auch farblich vom restlichen Gefäßkörper abhebt, ist die Färbung bei den rf. Pendants einheitlich, so dass an dieser Stelle die visuell überaus wirksame Kontrastierung fehlt.

90 Der gemalte Rahmen ist aufgrund seiner Qualität als ‚Abbild‘ einer möglichen Wirklichkeit ebenso fiktiv wie auch das Bild selbst, auch wenn hier der Begriff der ‚Wirklichkeit‘ äußerst problematisch ist. Ausführlicher dazu in Kapitel A2.1.1.1. „Bildwissenschaft“.



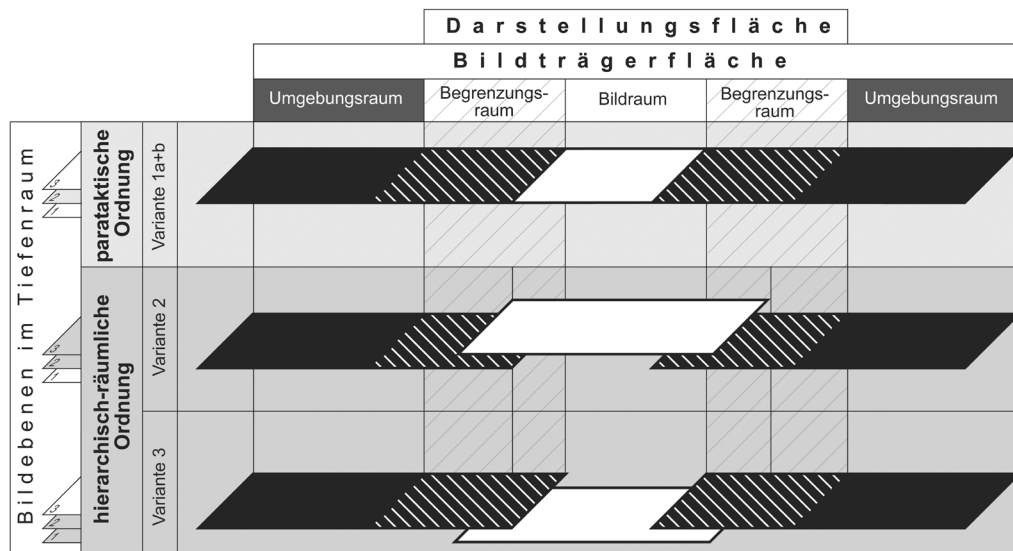


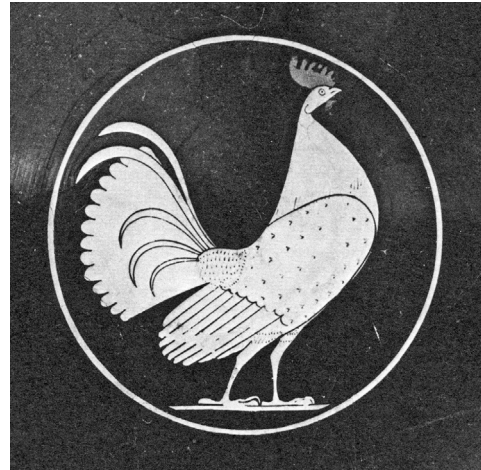
Abb. 6.3 Darstellung der unterschiedlichen Bildebenen einschließlich der eigenräumlichen Unterteilung

Bordüre als nicht unproblematisch. Auch wenn diese aus funktionaler Sicht als eigenständiges Element definiert wurde, kann sie diesen Status nicht uneingeschränkt für sich beanspruchen. Denkbar wäre vielmehr eine Zugehörigkeit zur gefirnissten keramischen Oberfläche, deren abrupte Unterbrechung durch einen figürlich zu füllenden Bereich mithilfe eines zusätzlichen ‚Abschlusselements‘ markiert wird, das zugleich den Wechsel zum narrativen Bildraum einleitet (s. Abb. 6.3)<sup>91</sup>. Bei den schwarzfigurigen Bildfenstern fallen die beiden Komponenten gegenüber dem Darstellungsfeld ohnehin zusammen, wobei dieses Element dann funktional am ehesten einem Passepartout entspricht.

Demzufolge muss von einer uneingeschränkten Gleichsetzung der beiden unterschiedlichen Gattungen abgeraten werden, vielmehr ist hier eine Reduzierung der Gemeinsamkeiten allein auf den formalen Nenner des parataktischen Aufbaus (freie Fläche – Rahmen – Bild) unvermeidbar. Auf dieser Basis allerdings liegt eine bestechende Kongruenz in Hinblick auf die Effektivität der visuellen Wirkung vor: Denn hier wie dort trennt der Rahmen – ungeachtet seines Wesens – den sichtbaren (fiktiven) Handlungsraum im Bild von einer außerhalb dieser Fläche liegenden semantisch leeren Sphäre, stellt diesen Bereich akzentuiert heraus und lenkt so den Blick des Betrachters. In Verbindung mit dem Vasenbild darf dabei jedoch nicht in Vergessenheit geraten, dass der Gefäßkörper als Bildträger zumeist mehr oder minder stark gekrümmt ist und auch eine Ortsbindung analog zu den in der Regel dauerhaft an einer Wand installierten Gemälden nicht gegeben ist. Durch diese Mobilität bildet sich zudem schnell ein Widerspruch zwischen der im Regelfall konzeptuell festgelegten Ansichtseite eines Vasen-

91 N. Hartmann bspw. schlägt in seiner Ästhetik den Rahmen eines Gemäldes als realen Bestandteil eines Bildes zusammen mit adäquaten Faktoren wie Leinwand und Farbe der „Realität“ des „Bildes des Dargestellten“ zu, wohingegen er das mit diesen wirklichen Mitteln verbildlichte Sujet selbst als bloße Reproduktion einer Realität als irrealen Faktor wertet. Demnach „gehört der Rahmen, soweit er ein materielles Gebilde ist, zum ‚Realgebilde‘ des ‚Bildes‘“ (s. bei KÜBLER 1970, 27). Dies offenbart die Problematik bei einer Anwendung dieser Systematik auf die Vasenbilder, da es sich hier bei der Bildbegrenzung eben nicht um ein Objekt echter materieller Natur, sondern nur um das Bild eines „Realgebildes“ handelt, das somit auf der gleichen Ebene wie die verbildlichteten Figuren steht (s.o.). Auf diese Weise kommt es auf Basis des obigen Vorschlags zu einer Verquickung zweier gegensätzlicher ‚Realitäten‘, nämlich der echten Oberfläche des Trägers (wenn auch prinzipiell in gleichem Maße mit Farbe überzogen) und des irrealen Abbilds des Rahmens. Dies bedeutet zwar auch auf technischer Ebene einen Widerspruch (Trennung der irrealen Darstellung vom ebenso irrealen Rahmen), ihre Gültigkeit bezieht diese Zuordnung jedoch aus den funktionalen Hintergründen.

bildes und dem tatsächlichen Rezeptionsbereich<sup>92</sup>. Dennoch hat die obige Gegenüberstellung gezeigt, dass – trotz der nicht unbeachtlichen Differenzen und vor allem auch der vollkommen inkongruenten Zweckerfüllung – das Vasenbild dem ausgestellten Gemälde nicht unähnlich ist, besonders was die Bildwirkung und die grundlegende Definition der klar trennbaren ‚Raumzonen‘ in *Bildraum*, *Bildbegrenzung* und *Umgebungsraum* angeht<sup>93</sup>.



Diese Erkenntnisse erlauben nun auch die nähere Konkretisierung des Verhältnisses zwischen Rahmen und Handlungsraum, welcher die wiedergegebenen Bildzeichen einbezieht, aber nicht zwingend mit der im Inneren der Bildbegrenzung liegenden Darstellungsfläche übereinstimmt<sup>94</sup>. Zu diesem Zwecke sollen die drei relevanten Faktoren – ungeachtet ihrer eigentlichen Funktion – schematisch vereinfacht in einen hierarchisch-räumlichen Bezug gesetzt werden, der sich vorrangig aus der Relation der Figuren zum Rahmen ergibt (**Abb. 6.3**). Das den Bildern wesenseigene Charakteristikum der Zweidimensionalität erlaubt dabei eine Übersetzung dieser Grundzüge mit Hilfe von drei übereinander liegenden ‚Flächen‘<sup>95</sup>, welche jedoch mit den drei parataktischen Komponenten des Gesamtaufbaus (*Bildraum* – *Bildbegrenzung* – *Umgebungsraum*) nicht identisch sind. Ursache dafür ist neben der jeweiligen Art der Anordnung<sup>96</sup> auch eine Abweichung innerhalb der Belegung der einzelnen Ebenen: Während es sich lediglich um zwei *Darstellungsflächen* (Rahmen/ Gefäßfläche – Darstellung) handelt, stehen diesen drei feste *tieferäumliche Positionen* (Ebene 1 bis 3) zur Verfügung<sup>97</sup>. Dabei erlaubt die technische Übereinstimmung zwischen Rahmen und narrativem Bildzeichen in beiden Fällen eine Ansprache als ‚Darstellung‘, auch wenn die Bildbegrenzung funktional als externes Element mit eigenem Wert definiert und dem figürlichen Bildzeichen formal kontrastierend entgegengesetzt wurde. Als weiteres wird der Rahmen, wie oben angedeutet, mit der nach außen anschließenden, unverzierten Gefäßoberfläche zusammengefasst (*Begrenzungsraum* + *Umgebungsraum*), wodurch für letztere jeglicher eigenständige Wert verloren geht und somit sämtliche potentielle Aussagefähigkeit ausgeschlossen bleibt. Auf

92 Zu dieser Diskrepanz s. v.a. auch Kapitel A2.1.3. „Funktion Bild“.

93 Im Falle der sf. Fensterbilder fällt hier die Komponente Bildbegrenzung mit dem Umgebungsraum zusammen, behält aber die ursprünglichen Qualitäten.

94 Detailliert zur Unterscheidung zwischen *Darstellung*- bzw. *Bildraum* und *Handlungsraum* s. Kapitel A2.3.1. „Begrifflichkeiten“. – Dabei bleibt das Verhältnis der Figuren zum Grund unberücksichtigt, beides wird hier innerhalb der Darstellungs- bzw. Handlungsfläche zusammengefasst. Die allgemeine Entwicklung von einem leeren und wertfreien Zwischenraum hin zu einem semantisch belegten wesentlichen Bestandteil des Bildes ist an dieser Stelle nicht von Belang (vgl. dazu Kapitel B1.1. „Grundlagen Vasenmalerei“ sowie auch D2.3. „Raumbegriff“).

95 Ähnlich ARNHEIM 1978, 223f. 228ff., wobei er in Zusammenhang mit der griechischen Vasenmalerei von zwei Darstellungsebenen ausgeht (ebd. 232; als weiteres auch ders. 1982, 55f.). Hier ebenfalls zur damit verbundenen Definition von Figur und Grund als Faktoren, die auch HURWIT 1977 und 1979 seinen Betrachtungen zugrunde legt (s.u.).

96 Dem zweidimensionalen Bezug der Komponenten und ihrer Anordnung nebeneinander („parataktische Ordnung“) steht ein dreidimensionaler Bezug der ‚Flächen‘ und ihre Positionierung übereinander („räumlich-hierarchische Ordnung“) gegenüber.

97 Diese haben aber keinerlei Einfluss auf eine tieferäumliche Wirkung der Darstellung selbst. Der vereinfachte räumliche Effekt, der durch diese Form der Staffelung wirksam wird (s.u.), steht also in regem Gegensatz zur bildinternen Tiefe des wiedergegebenen Handlungsraums.



Abb. 6.4 (rechts)

Der imposante Hahn auf einer rotfigurigen Schale (Toledo Mus. of Art 61.25) nimmt mit seinem gewölbten Brustkorb und dem aufgefächerten Schwanzgefieder perfekt die Rundung des Bildfelds auf

Abb. 6.5 (links)

Absolute Annäherung an den Rundverlauf des Rahmens zeigt der Außenkontur eines Bogenschützen auf einer schwarzfigurigen Kylix (Rom VG 18587) durch den extremen Ausfallschritt nach vorne und das Spannen seines Bogens in Richtung eines rückwärtigen unsichtbaren Feindes

welche Weise sich die beiden Darstellungsebenen im dreigeteilten Raum verteilen, variiert mit der Wahl des jeweiligen gestalterischen Mittels. Diese Freiheit wiederum wirkt einer strikt hierarchisierten und somit unumstößlich festgelegten, tiefenräumlichen Fixierung der narrativen *Darstellungsfläche* entgegen und zieht eine Sprunghaftigkeit im Verhältnis von *Bildraum* und der ihn umgebenden Komponenten nach sich<sup>98</sup>.

Die Beleuchtung der unterschiedlichen Anordnungsmöglichkeiten der einzelnen Ebenen lässt drei grundlegende Richtungen erkennen<sup>99</sup>. Ausschlaggebend für diese Klassifizierung ist das stets schwankende Kräfteverhältnis zwischen den beiden Darstellungsebenen Bild und Rahmen (inkl. Umgebungsraum), das erwartungsgemäß eine Dominanz des einen ebenso möglich macht, wie es eine Überlegenheit des anderen erwarten lässt<sup>100</sup>. Dazwischen steht die Ausgewogenheit der beiden Gegenspieler, wobei auch diese unter Umständen nur optisch als solche erscheint und demzufolge nicht frei vom Überhand nehmenden Einfluss der stärkeren Partei bleiben muss. In einem solchen Fall liegt eine Übereinstimmung mit der parataktischen Reihung der drei bildrelevanten Komponenten vor (s. Abb. 6.3 oben). Am anschaulichsten vermag sich dieser Ansatz an einigen möglichst repräsentativen Schalentondi zu erschließen<sup>101</sup>.

Der von einem absoluten Kräftegleichgewicht geprägte Weg ist die Füllung des eingefassten Bildrunds mit einer harmonisch darauf abgestimmten Komposition, die sich vollkommen frei von jeglicher konfliktiver Belastung in das Feld einfügt (*Variante 1a*)<sup>102</sup>. Dies setzt sowohl

98 Zur Wechselhaftigkeit dieses Verhältnisses als markantem Charakteristikum der griechischen Kunst allgemein vgl. auch HURWIT 1977, 17f. und 1979, 22. 310. Es existiert weder eine deutliche Kontinuität in Hinsicht auf einzelne Gattungen oder Epochen noch eine Beständigkeit in Bezug auf bestimmte Künstlerpersönlichkeiten. Auf diese Weise können die unterschiedlichen Möglichkeiten zur Organisation eines Bildfeldes zu bestimmten Zeiten nebeneinander bestehen.

99 Obwohl sich in der Vergangenheit nicht wenige Forscher bes. mit Tondokompositionen auf antiken Vasen auseinandergesetzt haben (z.B. WEBSTER 1939; SCHEIBLER 1962; VAN DER GRINTEN 1966; als weiteres auch SEKI 1985), wurde eine entsprechende Klassifizierung bislang nur bei HURWIT 1977 sowie 1979 zum Hauptgegenstand und soll hier stellenweise als Leitfaden herangezogen werden. Ausführlich dazu auch Kapitel A1.2. „Forschungsgeschichte“.

100 Ähnlich konstatierte dies auch ZALOSKER 1974, 194f. im Zuge ihrer Betrachtungen zum „dialektische[n] Verhältnis von Rahmen und Gerahmtem“ bes. anhand von Ornamenten.

101 Selbstredend wird er aber auch an weitaus weniger prägnanten Beispielen greifbar, wobei dies ebenso die rechteckigen Bildfelder betrifft. Hier allerdings liegt nicht nur ein wesentlich effizienteres Format vor, ebenso wie i.d.R. auch eine größere Darstellungsfläche zur Verfügung steht, weshalb ein Konflikt zwischen Bildraum und Darstellung im Grunde genommen einfacher zu vermeiden ist. SCHEIBLER 1962, 7 bezeichnet das Rund als „geschlossene Bildform schlechthin“, welche „besondere Ansprüche an die künstlerische Gestaltungskraft“ stellt.

102 Vgl. dazu die Kategorie „closed mode“ bei HURWIT 1977, 1ff. und 1979, 9 (hier „RM 1“). Der Autor legt dieser

eine gestaltimmanente Kongruenz zum vorgegebenen Darstellungsraum voraus, als auch eine offensive Konfrontation des gestaltlichen Umrisses mit der Bildbegrenzung vermieden wird. Das Medaillon birgt im Gegensatz zum viereckigen und in der Regel größeren Bildfeld ein deutlich begrenztes Spektrum an Möglichkeiten in sich, dem sich aber ohne größeres Hindernis mit Hilfe der primär dekorativen Einzelfigur entgegenwirken lässt<sup>103</sup>. Dabei zeigt sich eine besondere Eignung vor allem solcher Motive, welchen bereits ein kurvilinearere Verlauf ihres Konturs zumindest in Ansätzen zu Eigen ist (**Abb. 6.4**)<sup>104</sup>. Außer den Kampfpaares, die in ihrer oftmals intensiven Verklammerung perfekt an die Konventionen des zu füllenden Feldes angepasst werden können<sup>105</sup>, sind darüber hinausgehende Mehrfigurendarstellungen eher selten. Unvermeidbar wird dann eine ‚verkleinerte‘ Wiedergabe zu den ‚abgerundeten‘ Seiten hin, dem Problem des unteren gekrümmten Bildrandes kann dabei mit einer separat eingefügten Standlinie entgegengewirkt werden<sup>106</sup>. Eine deutliche, wenn auch nur leichte Verschiebung der partizipierenden Kräfte lässt sich bei all denjenigen Bildkonzepten erkennen, bei welchen der dominante Rahmen Einfluss auf die Haltung der wiedergegebenen Figur(en)

---

Einstufung die „geschlossene“ bzw. „tektonische Form“ von WÖLFFLIN 1984, 147ff. zugrunde und setzt sowohl den Rahmen als auch die Darstellung mit „figure“ gleich. Ähnlich auch bei ZALOSCEK 1974, 193. 195 („Rahmen und Gerahmtes [können sich] spannungslos in einem Zustand des Gleichgewichts verhalten“). Vgl. ebenfalls MARIOLEA 1973, 3; in Zusammenhang mit der allgemeinen Entwicklung auch SCHEIBLER 1962, passim. – Anfänglich wird die Diskrepanz zwischen verhältnismäßig kleiner Figur und rundem Bildraum v.a. in der außerattischen Vasenmalerei noch durch zahlreiche Füllornamente ausgeglichen. Erst ab etwa 600 v. Chr. beginnt die Komposition dann den Rahmenverlauf zu berücksichtigen und in das Konzept einzubeziehen. Dazu HURWIT 1979, 77f. 141; WEBSTER 1939, 104; als weiteres auch SCHEIBLER 1962, 10; VAN DER GRINTEN 1966, 9.

- 103 Der narrative Gehalt (dazu s. Kapitel A2.3.1. „Begrifflichkeiten“) ist an dieser Stelle oftmals sehr eingeschränkt oder nicht vorhanden.
- 104 Neben gestaltspezifischen Eigenheiten handelt es sich dabei vorrangig um Figuren im ‚Knielaufschema‘ unterschiedlich starker Ausprägung. Perfekt an das Kreisformat angepasst ist auch die Gestalt der geflügelten Gorgo Medusa in Frontalansicht und Knielaufschema auf einer sf. Schale in Paris (Louvre F 124, s. CVA Paris Louvre [10] Taf. 108,1), ebenso wie die rf. Figur eines Apobaten in Paris (Louvre CA 1527, ebd. Taf. 13,6). Bei einem Tondo mit der rf. Darstellung des Dionysos in Amsterdam (APM 8208, s. CVA Amsterdam [1] Taf. 7,3) nehmen zweigeteilte Ranke, Rhyton sowie die Schrittstellung das Rund wieder auf. Der berittene skythische Bogenschütze auf einer rf. Schale in Oxford (AM Mus. 310, s. CVA Oxford [1] Taf. I,5) vermeidet dagegen aufgrund seiner nur geringen Größe jegliche Kollision. Zu entsprechenden Darstellungen auch SCHEIBLER 1962, 9ff.
- 105 Vgl. bspw. eine rf. Darstellung des Kampfes zwischen Thetis und Peleus in Berlin (Staatl. Mus. F 2279, s. CVA Berlin [2] Taf. 61,1).
- 106 Der separat eingefügte Lauffhorizont findet zwar selten auch bei den Einzelfiguren Verwendung (vgl. z.B. den einschenkenden *pais* auf einer rf. Schale in Paris [Louvre CA 2997, s. CVA Paris Louvre (10) Taf. 13,5]), häufiger tritt er jedoch bei den Zwei- und Mehrfigurenkompositionen in Erscheinung (vgl. etwa eine rf. Schale mit einem Bogenschützen und einem Hopliten in Angriffsstellung in Berlin [Staatl. Mus. F 2295, s. CVA Berlin (2) Taf. 66,6]). Auch kann diese Bodenlinie das runde Feld in zwei ungleich große Segmente teilen, die dann beide mit einer bildhaften Darstellung versehen werden. Dies wird z.B. mit Vorliebe bei den großen lakonischen Tondi praktiziert, wobei es sich in Ausnahmefällen um eine geschickt konstruierte zusammenhängende Komposition handeln kann, wie die berühmte Arkesilas-Schale in Paris (Louvre 4899, s. CVA Paris Louvre [1] Taf. 20,1; zum mehrsegmentigen Kompositionsschema s. z.B. WEBSTER 1939, 108; SCHEIBLER 1962, 8; HURWIT 1979, 162f.; allgemein zu lakonischen Segmentkompositionen MARIOLEA 1973, 25ff.) zeigt. Auf einer att. sf. Schale in Boston (MFA 60.1172, s. CVA Boston [2] Taf. 106,4) bspw. ist das Feld unterhalb des zentralen Kampfpaares indessen mit zwei dekorativen Delphinen gefüllt. Eine weitere, deutlich seltener praktizierte Möglichkeit, künstlerisch mit dem problematischen Rundfeld umzugehen, stellt die Verwendung der umlaufenden Bildbegrenzung als durchgehenden Lauffhorizont und die konzentrische Anordnung der Figuren im Feld quasi als Fries dar (vgl. z.B. eine Prozession aus einem Silen und zwei Maultierreiterinnen auf einem späten sf. Pyxisdeckel in Cambridge [Fitzwilliam Mus. GR20.1937, s. Beazley-Archiv Nr. 12817]). Allgemein zur Grundlinie und ihrer Häufigkeit in Abhängigkeit zum Darstellungsschema vgl. VAN DER GRINTEN 1966, 10; als weiteres auch SCHEIBLER 1962, 10. 30 (Merkmal fast aller klassischen Rundbilder); HURWIT 1979, 151f. 159. 175. 180f.; MARIOLEA 1973, 41; WEBSTER 1939, 104 (allmähliches Hinabsinken einer ursprünglichen Mittellinie). Zum „kompositorischen Umgang mit dem Rundbildproblem“ s. auch KUNISCH 1996, 23f. 100. 103f. 135ff.; entfernt PFUHL 1923, 391. – Verhältnismäßig weit verbreitet sind daneben noch Kompositionen aus zwei sich gegenüberstehenden Figuren etwa gleicher Größe wie z.B. auf einer sf. Schale mit Dionysos und Ariadne in Leiden (Rijksmus. RO II 87, s. CVA Leiden [2] Taf. 69,1) oder einem rf. Exemplar mit zwei Jünglingen in Paris (Louvre 3488, s. CVA Paris Louvre [10] Taf. 12,2); daneben wird die Erweiterung einer zentrierten großen Gestalt um eine zweite, etwas



Abb. 6.6  
Auf der Sosias-Schale in Berlin  
(Staatl. Mus. F 2278) spreizt  
der verletzte Patroklos ein Bein  
gegen den Rahmen

nimmt (*Variante 1b*) (**Abb. 6.5**)<sup>107</sup>. Diese schon fast ‚gewaltsame‘ Anpassung verhilft zur Verbreiterung der geeigneten motivischen Grundlage und erlaubt nun auch die Inszenierung von Bildinhalten im Rund, die dafür aus sich heraus ungeeignet sind. Die Vorgehensweise wirkt sich zwar manipulativ auf die charakteristischen Grundzüge einer Gestalt aus, was sich mitunter bis zur Unnatürlichkeit steigern kann<sup>108</sup>, und beschneidet den Künstler zunehmend in seinen Freiheiten; der vorprogrammierte Konflikt zwischen den beiden Parteien wird durch dieses künstlerische ‚Nachgeben‘ aber explizit vermieden. Einen entscheidenden Kompromiss stellt

kleinere (oder sitzende, dazu WEBSTER 1939, 110) praktiziert. Dies ist etwa auf einer rf. Schale in Cleveland (Mus. of Art 508.15, s. CVA Cleveland [1] Taf. 37,2) der Fall, auf welcher dem in der Bildmitte platzierten Weingott ein junger Satyr folgt. Dieses Schema kann symmetrisch um eine dritte Person ergänzt werden, wobei die Größendifferenz dabei nicht ausschließlich in einem minimierten Körperwuchs resultieren muss: Auf diese Weise überragt der Krieger in der Bildmitte einer sf. Schale in Athen (NM 508, s. CVA Athen Nat. Mus. [1] Taf. 3,3) nach dem Prinzip der Isokephalie aufgrund seines Helmbuschs seine beiden ungerüsteten Begleiter. Ähnlich kann sich die (annähernd) zentrale Figur zwischen zwei sitzenden Personen befinden, so wie bspw. Hermes auf einer Kylix in Malibu (PGM 86.AE.157, s. CVA Malibu [2] Taf. 93,1) zwischen dem thronenden Zeus und wohl dessen Gemahlin steht. Eine vierte, nur noch in Ansätzen erhaltene Figur (Hebe?) ergänzt die Götterversammlung stehend am linken Bildrand und war wohl entsprechend kleiner wiedergegeben. Als Ausnahmerecheinung ist ein sf. Tondo mit einer Gruppe aus sogar insgesamt fünf etwa isokephalischen Figuren in Leiden (Rijksmus. RO II 89, s. CVA Leiden [2] Taf. 70,1) zu bewerten, die sich aus einem *eromenos*, der von zwei *erastes* umworben wird, und zwei Mantelfiguren zusammensetzt. Allgemein zu den Kompositionsschemata der Tondi vgl. VAN DER GRINTEN 1966, 13ff.; WEBSTER 1939, passim; kritisch dazu HURWIT 1979, 152ff. und ebenso SCHEIBLER 1962, bes. 7 Anm. 7, die ein abweichendes Lösungskonzept vorschlägt.

107 Dies wirkt sich bereits auf die Haltung von Einzelfiguren aus: So kann ein äsender Hirsch mit seinem massigen Leib fast das gesamte Bildfeld einer sf. Sianaschale in London (BM B 382, s. CVA London British Mus. [2] Taf. 9,1a) ausfüllen, indem er nicht nur seinen Kopf mit dem Prachtgeweih zum Boden neigt, sondern diesen auch stark zurückwendet. Weitاً eindrucklicher zeigt sich diese Methode bei Mehrfigurenkompositionen: Bei einem rf. Hoplitenzweikampf in Edinburgh (NM 1887.213, s. CVA Edinburgh [1] Taf. 23,8) nimmt der bereits zu Boden gesackte Verlierer mit dem Körper die Rundung des Rahmenverlaufs auf, ebenso wie sich sein angreifender Gegner parallel zum Verlauf der Bildgrenze nach vorne beugt. Ähnliches offenbart sich auf einem rf. Medaillon in London (BM E 43, s. CVA London British Mus. [9] Taf. 15,10), auf dem ein siegreicher junger Krieger in Schrittstellung das Bildzentrum füllt, während sein sterbender Kontrahent zu seinen Füßen auf der Kreislinie nach vorne übergeneigt zusammenbricht. Da hier eine separate Grundlinie und somit ein horizontales Niveau fehlt, wirkt die Anordnung der Beinpaare auf den Betrachter inkonsequent. – So deutlich sich die manipulative Wirkung der Kreisform auf die Natürlichkeit der menschlichen Haltung bei Mehrfigurendarstellungen bemerkbar machen kann, so fließend sind die Grenzen zwischen *Variante 1a* und *1b* zumeist bei den überschaubaren Einzelkompositionen. Aus diesem Grund erfolgte bei HURWIT 1977, 1ff. keine Differenzierung (= „closed mode“). Zu dieser Einfluss nehmenden Qualität des Rahmens vgl. hingegen SCHEIBLER 1962, passim; VAN DER GRINTEN 1966, 12; MARIOLEA 1973, 3; ähnlich auch ZALOSKER 1974, 196 in Bezug auf Bilder des europäischen Manierismus im 16. Jh.: Die „Gestalten“ in „ihren hockenden, kauernenden, sitzenden Stellungen [...] sind durch den Rahmen in ein System gezwungen, und zwar so, daß sie beim geringsten Nachlassen der sie bändigenden Kraft wie eine Feder aufschnellen müssen“.

108 Eine solche Steigerung erfährt der ‚Kunstcharakter‘ der Bildkomposition unvermeidlich bei gleichzeitiger Erhöhung der Personenzahl: Auf diese Weise sind die beiden randlichen Krieger der zwei Kampfpaare in einem großen sf. Tondo



Abb. 6.7  
Reiter auf einer schwarzfigurigen Schale (Athen NM 12667) mit leichten Überschneidungen des zungenbandverzierten Rahmens durch die vorderen hippischen Extremitäten und den Rossschweif

die offensive Einbeziehung des Rahmens in das Bildkonzept dar: Durch diesen aktiven Dialog zwischen Bildzeichen und Borte kann die formal außen stehende Begrenzung eine inhaltliche Integration erfahren (**Abb. 6.6**)<sup>109</sup>. Nichtsdestominder bleibt bei einer solchen Vergegenständlichung dieses ansonsten semantisch leeren Elements das Kräfteverhältnis ausgeglichen, denn die Figurenkomposition geht hier niemals über den definierten Darstellungsraum hinaus<sup>110</sup>, ebenso wie die Einfassung keine Auswirkungen auf die gestaltliche Vollständigkeit hat.

Ungleich anders verhält es sich bei den nächsten beiden Kombinationsmöglichkeiten von Rahmen- und Bildebene, wobei hier der relevante Unterschied in der jeweiligen Art der Hierarchie besteht (s. Abb. 6.3, Mitte und unten). Eine deutliche Vorherrschaft der figürlichen Wiedergabe lässt *Variante 2* erkennen<sup>111</sup>, wohingegen *Variante 3* vom Umkehrschluss

in New York (MMA 25.78.6, s. CVA New York Metropolitan Mus. of Art [2] Taf. XXIV,38a) in ihrer Körperhaltung vollkommen an die Krümmung angepasst. Während der eine dem Kreisbogen den Rücken zudreht und sich in gehockter Stellung an diesen anlehnt, folgt der Körper des anderen dem Verlauf des Rahmens frontal, indem er sich unter äußerster Spannung zurückwendet. Da dieser Maler auf eine Standlinie verzichtet hat, lässt sich schwer entscheiden, ob diese Unterlegenen noch aufrecht stehen oder bereits zu Boden gesunken sind. Ebensolesches wird in einem r.f. Medaillon des Penthesilea-Malers in München (Ant. Slg. 2688, s. VAN DER GRINTEN 1966, Abb. 143) greifbar, auf welchem die zentrale Paarung aus in die Knie brechender Amazone und ihrem Bezwinger um zwei weitere Kontrahenten erweitert wurde. Die bereits gefallene zweite Kriegerin beschreibt mit ihrem entlang der Rahmung ‚ausgestreckten‘ Körper in etwa einen Viertelkreis und erreicht auf diese Weise annähernd die Kopfhöhe der knienden Gefährtin. Allgemein zu dieser Komposition auch HURWIT 1979, 148ff.

109 Das abstrakte Element der Rahmung wird dabei zu einem konkreten stofflichen ‚Widerstand‘ auf Bedeutungsebene der Bildzeichen und erhält unter Umständen je nach Darstellungsinhalt eine konnotative Belegung. Auf diese Weise kann es eine Gleichsetzung wohl mit einer Zeltwand erfahren. Vgl. die zahlreichen Darstellungen des Brettspielenden Aias und Achill, z.B. die des Exekias in den Vatikanischen Museen (344, s. Beazley-Archiv Nr. 310395), wo die Schilde am rechteckigen Rahmen lehnen. In semantischer Entsprechung wird dieses Schema auch für die nur durch Henkelornamente begrenzte Bildfläche übernommen, wie vom Andokides-Maler auf seiner Amphora in London (BM B 211, s. CVA London British Mus. [4] Taf. 49,3a; allgemein zu diesen Bildern vgl. MANNACK 2002, 121f.). Ähnlich stützt sich ein Satyr auf einem sf. Hydrienfragment in Paris (Louvre 10661, s. Beazley-Archiv Nr. 12166) keck mit einem Bein am Bildrand ab. Im Rundbild wird diese Methode ebenso angewendet, auch wenn hier i.d.R. eine gegenständliche Parallelisierung nicht auf adäquate Weise durchführbar ist. Allgemein zur Einbeziehung des Rahmens im Kontext der ‚offenen Form‘ s. auch HURWIT 1977, 2; ders. 1979, 9. 15f. 176. 199; zuletzt DIETRICH 2010, 114ff.

110 Dies bezieht sich ausschließlich auf die Beispiele nach dem Schema der *Variante 1*. Da die Integration des Rahmens allerdings auch in Zusammenhang mit den anderen beiden Verfahrensweisen innerhalb eines einzigen Bildes in Erscheinung treten kann, ist diese Methode nicht strikt an das harmonische Verhältnis zwischen Darstellungsfläche und Bildzeichen gebunden. Zu dieser ‚Inkonsequenz‘ s. auch unten.

111 Vgl. dazu die Klasse ‚open mode 2‘ als häufigste Variante der ‚offenen Formen‘ bei HURWIT 1977, 9ff. und 1979, 11. 155ff. (hier ‚RM 3‘), wobei der Rahmen nun zum ‚ground‘ wird und die Darstellung ‚figure‘ bleibt. Nur am Rande erwähnt wird diese Gestaltungsmöglichkeit bei WEBSTER 1939, 106 und VAN DER GRINTEN 1966, 9. – Bei einem gerahmten Gemälde mit narrativer figürlicher Darstellung erfolgt ein solches Erschließen des Betrachterraums

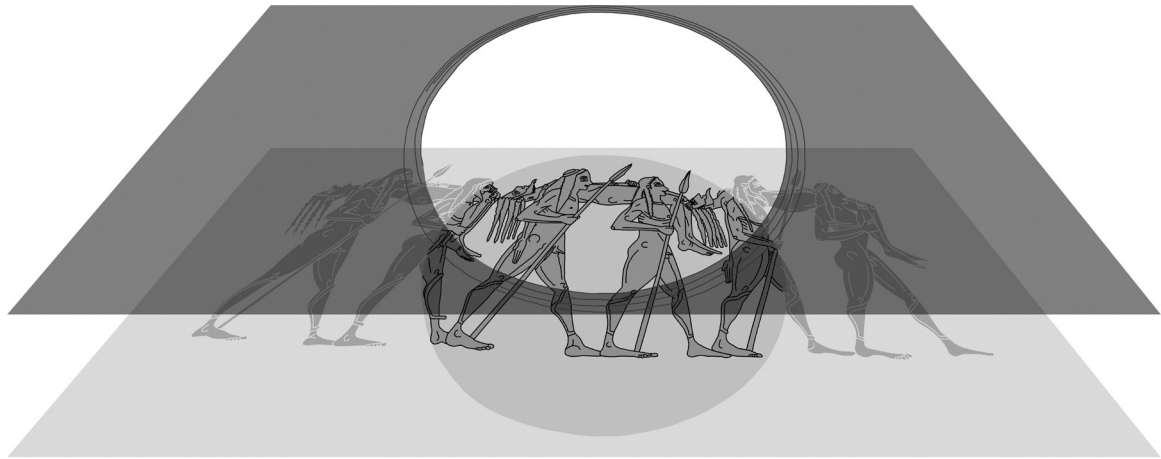


Abb. 6.8 Schematisierte Darstellung der Bildebenen im Raum am Beispiel von DADA 1

profitiert<sup>112</sup>. In beiden Fällen ist keine gegenseitige Rücksichtnahme zulässig, beide Ebenen bleiben für sich dominant und vermeiden jeden Bezug aufeinander, das Kräfteverhältnis zeigt sich einzig bei ihrer Anordnung im Raum. Während demzufolge in ersterem Fall der Rahmen von den Bildzeichen überschritten wird (**Abb. 6.7**), befinden sich diese bei der zweiten Anordnungsmöglichkeit sozusagen hinter demselben (**Abb. 6.8**) – unumgängliche Voraussetzung für die Klassifizierung dieser zwei Varianten ist das deutlich sichtbare Konfliktpotential, welches sich in Hinblick auf die bildräumliche Konkurrenz niederschlägt. Beide Anwendungen ziehen zur Lösung dieser Problematik eine Erweiterung des bildhaften Handlungsraums nach sich, die sich einerseits vor den Augen des Rezipienten abspielt, andererseits vor dessen Blicken verborgen bleibt. Einer offensiven Erschließung des Betrachtterraums und damit verbundenen kommunikativen Bestrebungen nach außen stehen folglich eine verborgene ‚Welt‘ unbekanntes Ausmaßes und ihre völlige Isolation gegenüber<sup>113</sup>. Im Gegensatz zur überlappenden Darstellung, die all ihre Trümpfe auf einen Schlag auszuspielen hat, bleiben der hinter der

dagegen i.d.R. aus dem Tiefenraum heraus und nicht durch eine folienhafte Überlappung des plastischen Rahmens. Zum neuen Raumkonzept des Barock im Vergleich zur Renaissance vgl. bspw. ZALOSKER 1974, 213f. („Die Gestalten und der Raum, den er [sc. der Rahmen] nicht mehr begrenzt, fluten über ihn hinweg“); als weiteres auch MAERKER 1997, 41.

112 Vgl. dazu die Klasse „open mode 1“ bei HURWIT 1977, 6ff. und 1979, 9f. (hier „RM 2“). Hier kehrt sich das Verhältnis nun um: „the border is unambiguously read as figure, the representation as ground“. Auf entsprechende Weise auch ARNHEIM 1978, 234 in Bezug auf die Bilder der Renaissance: „der Rahmen [wurde] als Figur benützt [...], während der Bildraum den darunter liegenden unbegrenzten Grund lieferte“ (vgl. auch ders. 1982, 55ff.). Eine nur sehr knappe Erwähnung dieser Möglichkeiten findet sich bei VAN DER GRINTEN 1966, 9 und MARIOLEA 1973, 41, etwas ausführlicher geht hingegen WEBSTER 1939, 105f. darauf ein. Anhand von Ornamenten erläutert auch ZALOSKER 1974, 194 diese Möglichkeit des „wertbetont[en]“ Rahmens, dem die „dekorative Füllung“ untergeordnet ist.

113 Diese Wirkung wird in der Forschung zumeist mit dem Blick durch ein ‚Fenster‘ verglichen, bei dem sich dem Betrachter der Zugang zu einer anderen Welt öffnet, die zu großen Teilen hinter der Rahmenebene abseits des Sichtbaren liegt. In Zusammenhang mit der Vasenmalerei fanden an dieser Stelle besonders die lakonischen Schalen und der damit in Verbindung stehende sog. Bullaugeneffekt Berücksichtigung. Vgl. z.B. HURWIT 1977, 6 Anm. 27 („The tondo is a ‚window‘ upon an imagined [but very incomplete] world.“); ders. 1979, 163; vgl. dazu auch Kapitel B3.2.1. „Jagd-Maler“ (hier auch zur Kritik an dieser Methode). In Zusammenhang mit den Bildfeldamphoren in übertragenem Sinne auch SCHWEITZER 1929, 116. 118 Anm. 1 (realer Raumausschnitt). – Eine Gleichsetzung mit einem Fenster lehnt VAN DER GRINTEN 1966, 10 hingegen zur Gänze ab; als Begründung dient ihm die fehlende Räumlichkeit der Vasenbilder, die den Gemälden des Cinquecento, an welchen dieser ‚Fensterblick‘ i.d.R. im Allgemeinen festgemacht wird, zu Eigen ist. Dies, der nahe liegende Einfluss des ‚Albertinischen Fensters‘ sowie die weitere Entwicklung wurde bereits Gegenstand zahlreicher vorrangig kunstgeschichtlicher Abhandlungen (z.B. KEMP 1995, 19; ROBERTS 1995, 64. 79; LEBENSZTEJN 1988, 38; ARNHEIM 1982, 56. 119; ders. 1978, 234f.; ZALOSKER 1974, 201ff. 211; KÜBLER 1970, 4. 44; ORTEGA Y GASSET 1970, 76; FOTH 1906, 145). Vgl. dazu Kapitel D2.3. „Raumkonzept“.

Rahmenebene zu visualisierenden Szene vielfältige Möglichkeiten zur kreativen Einbeziehung des Betrachters<sup>114</sup>. Der sichtbare Bildausschnitt gibt nur die Andeutung eines Geschehens, in dessen ausführliche Erfassung der Maler den Konsumenten interaktiv eingebunden hat: Durch die formale figürliche Unvollständigkeit werden die kognitiven Prozesse bei der Lesung der Darstellung entsprechend angepasst. Die unvollständig vermittelten Inhalte wirken sich dabei richtungweisend aus, lassen aber stets genügend Spielraum zur Einflussnahme nach eigenem Gusto<sup>115</sup>. Statt plakativer ‚Übersättigung‘ bleibt ein Potpourri visueller Reize, dessen Zusammensetzung zu einem vollkommenen Ganzen nicht bis ins letzte Detail festgeschrieben ist. Dies hat nicht nur Einfluss auf die Art und Weise der Vervollständigung des wiedergegebenen Geschehens, sondern erstreckt sich desgleichen auf die Möglichkeit der räumlichen Öffnung, ungeachtet der metrischen Eigenschaften des zumeist nur kleinen Bildträgers. Dass sich die auf solche Weise gewonnene Unabhängigkeit vom ansonsten eingeschränkten Darstellungsraum lediglich auf die seitlichen Bereiche der zweidimensionalen Fläche bezieht, versteht sich von selbst<sup>116</sup>; dass die Anreize für den Betrachter je nach individuell geprägter Erwartungshaltung über diese räumlichen Faktoren hinausgehen, ebenfalls<sup>117</sup>. Neben den allgemeinen semantischen Werten, bezogen auf den konkreten Inhalt der Darstellung<sup>118</sup>, kommen auf den Gesetzmäßigkeiten der optischen Wahrnehmung fußende Effekte hinzu<sup>119</sup>, die den Erzeugern im Regelfall sicherlich bewusst waren. Diese können – ebenso wie die unvollständige Wiedergabe in Kombination mit einer explikativen Hinzufügung (z.B. Portikus) – darüber hinaus mit zusätzlichen übergeordneten Konnotationen belegt werden<sup>120</sup>.

Auch wenn die einzelnen Darstellungsmodi auf theoretischer Grundlage deutlich voneinander getrennt werden können und zum Teil vollkommen entgegengesetzte Endprodukte nach sich ziehen, muss stets eine Durchlässigkeit dieser Grenzen postuliert werden. Die hier aufgestellten Richtlinien mit ihrer vorrangig nach Orientierung suchenden Zielsetzung widersprechen aufgrund ihres vereinfachten sowie stark schematisierten Naturells aber keineswegs der in der Realität häufig praktizierten Anwendung mehrerer Darstellungsmittel zugleich in ein und demselben Bild und zeigen sich daher gegenüber einer aus festgesetztem Blickwinkel vollkommen vernunftwidrigen Art der Bildgestaltung tolerant<sup>121</sup>.

### *Die Entstehung des Bildfelds*

Eine Vorgehensweise, wie im Falle der miteinander konkurrierenden Ebenen und damit der ausschnittshaften Bilder beschrieben, erfordert das gerahmte Darstellungsfeld zur Festsetzung

114 Auf diese Weise auch HURWIT 1979, 320 und 1977, 7: „Open form is adopted to seize the attention of the spectator’s curious eye, to offer it some interpretative work.“

115 Dabei muss dem Betrachter aber stets ein ausreichend großes Maß an Informationen zur Verfügung stehen (dazu auch HURWIT 1977, 7).

116 Nach oben und unten sind auch hier konkrete Grenzen gesetzt (ebenfalls bei den Schnitten am unteren Bildrand, dazu s. Kapitel B2.2.2. „Zusammenfassung Inhalt und Horizontale“), eine Ausschnitthaftigkeit im Sinne der vorliegenden Untersuchung zeigt sich nur an den Bildseiten.

117 Zu den in diesem Sinne möglichen Lesarten s. Kapitel A2.2. „Kategorien“.

118 Aspekt der szenenimmanenten und/oder motivimmanenten Größe (dazu Kapitel B2.1.1. „Parameter Größe“).

119 So der Aspekt der Bewegung (dazu v.a. Kapitel B2.1.2. „Parameter Bewegung“). Ausführlich zur Wahrnehmung in Kapitel A2.1.2. „Wahrnehmung“.

120 Dazu Kapitel B2.2.1. „Inhalt“.

121 Dies veranlasste HURWIT 1977, 14f. zur Klassifizierung einer vierten Gruppe, welche die Eigenschaften von *Variation 2*



der jeweiligen räumlichen Verhältnisse. Fehlt dieses Detail, wird eine Hierarchisierung zwischen den unterschiedlichen Komponenten hinfällig, vielmehr ist einer solchen die Grundlage so weit entzogen, dass nur eine Beschränkung auf das Bildzeichen und die nicht näher definierte Bildfläche in Form des keramischen Trägers bleibt<sup>122</sup>. Das Verhältnis zwischen diesen beiden Ebenen ist stets dasselbe, es ist unumstößlich festgelegt und erlaubt keine Abweichungen. Diese Erkenntnisse führen zu einer Schärfung des Blicks für das Bildfeld im Allgemeinen, ist sein Status als unverzichtbarer, grundlegender Parameter für die Ausschöpfung entsprechender gestalterischer Möglichkeiten doch unbestritten. Daher soll an dieser Stelle die Entwicklung dieses fest umschlossenen Raums nicht außer Acht bleiben, was vor allem in Hinblick auf die Anwendung der Ausschnitthaftigkeit Antworten auf die Genese dieses darstellerischen Mittels erwarten lässt.

Nachzuweisen ist die mittels einer viereckigen Einfassung festgelegte Bildfläche lange vor dem Auftreten der ersten teilgestaltigen Wiedergaben. Nach einer Phase der Vernachlässigung in den voreisenzeitlichen Epochen<sup>123</sup>, beginnt ab protogeometrischer Zeit in Attika die metopenartige Untergliederung des Gefäßkörpers beziehungsweise Heraushebung des Darstellungsraums immer stärker in den Vordergrund zu treten<sup>124</sup>. Zwar handelt es sich bei den in diesem Zusammenhang verwendeten Motiven vorrangig um solche rein ornamentalen Charakters<sup>125</sup>, dennoch zeigen sich bereits erste dekorative Einzelfiguren wie die Tiergestalt

---

und 3 verbindet („open mode 3“); s. ders. 1979, 11f. 164f. („RM 4“). An dieser Stelle postuliert er eine ständige Sprunghaftigkeit innerhalb der Belegung von nun drei darstellerischen Ebenen in einem Bild, welche Tiefe vermitteln soll. Außerdem betont er, dass „Greek artists, Attic or Laconian, were not at this time particularly concerned with the logic of the representation of space; they were far more interested in the activation of the pictorial surface, in the attraction and fascination of the eye“ (ebd. 164).

- 122 Eine Differenzierung zwischen „figure“ und „ground“ nach Hurwit (s.o.) ist dabei weiterhin aufrecht zu erhalten, jedoch ist an dieser Stelle kein Bezug mehr zu *Bildraum* und *Begrenzungsraum* gegeben. Da der Grund an dieser Stelle keine festgelegten Grenzen besitzt und somit nicht in Konflikt mit der räumlichen Ausdehnung der Bildzeichen geraten kann, verliert dieses Verhältnis an Relevanz für vorliegende Betrachtungen. Zu diesem „open mode 4“ vgl. HURWIT 1977, 15ff.
- 123 Seitliche Abschlüsse einer figürlich geschmückten Darstellungsfläche finden sich mitunter auf kypro-mykenischer Keramik der spätesten Phase (vgl. z.B. einen Krater mit einem großformatigen Stier bei VERMEULE – KARAGEORGHIS 1982, 63 Abb. VI.11) oder aber in Zusammenhang mit Kalksteinstelen (s. etwa ein Beispiel aus Mykene mit der Darstellung einer Kriegerprozession im oberen und einer Tierreihe im unteren Feld, ebd. 132ff. Abb. XI.43). – Gleichermaßen tritt die durch einen Rahmen hervorgehobene Darstellungsfläche mit dekorativ emblematischer Füllung bspw. auf elamischer Keramik bereits des 4. Jts. zutage, besitzt insgesamt aber deutlichen Seltenheitswert. Vgl. dazu HOMANN-WEDEKING 1953, 33 mit Pl. 8b (stilisierter Steinbock auf einem konischen Becher aus Susa); allgemeiner auch PHILIPP 2001, 90f.
- 124 Dieser Ursprung des in herkömmlichem Sinne definierten Bildfelds wurde in der Forschung bereits zuvor mehrfach thematisiert: Vgl. etwa HOMANN-WEDEKING 1953, 33f. (er sieht jedoch keine Kontinuität in der Entwicklung und vermutet einen Neuimpuls von Seiten der tektonischen Plastik im 7. Jh.); WEICKERT 1954, 34f. (kontinuierlicher Prozess, Herausbildung der Grundlage für erzählendes Bild mit Hilfe rein abstrakter Mittel; hier auch weitere Literatur). Als weiteres von VACANO 1973, 62; REAL 1976, 38 mit Anm. 20; SCHIERING 1983, 81; KUNISCH 1996, 61f.; PHILIPP 2001, 96ff.; HAUG 2015, 31ff.; KRAIKER 1954, 41; SCHWEITZER 1929, 113f.; entfernt bspw. auch PRUHL 1923, 212. Ausführlich mit der Herausbildung des Metopenfeldes hat sich auch LAUM 1912, 614ff. bes. 618ff. befasst. – Ein wesentlicher Faktor für die Herausbildung des ausgesparten Bildfelds ist die problematisch zu behandelnde Henkelzone. Diese Unterbrechung macht eine kontinuierlich umlaufende Dekoration unmöglich, so dass sich diese auf den Bereich zwischen den Handhaben (bei zweihenkligen Gefäßen) beschränken muss (s.u.) oder aber als Fries durch mehrere vertikale Bänder unterteilt wird und durch diese Auflockerung eine harmonische Integration der Henkel erlaubt (vgl. z.B. eine Amphora vom Kerameikos [Mus. 2131, s. BOARDMAN 1998, 17 Abb. 4], auf welcher die einzelnen Metopenfelder mit Schachbrett bzw. Gitternetz gefüllt sind und durch ebenfalls verzierte Vertikalzonen voneinander getrennt werden). Ähnlich auch HURWIT 1979, 43. Zu dieser Art der Dekoration, die im Laufe der Zeit immer aufwendiger und ausgedehnter wird, s. BOARDMAN 1998, 23; SCHWEITZER 1969, 34; entfernt auch PHILIPP 2001, 96.
- 125 Zur Auswahl steht entweder ein in sich geschlossenes, räumlich begrenztes Einzelmotiv (z.B. ‚Kreismetope‘, Swa-

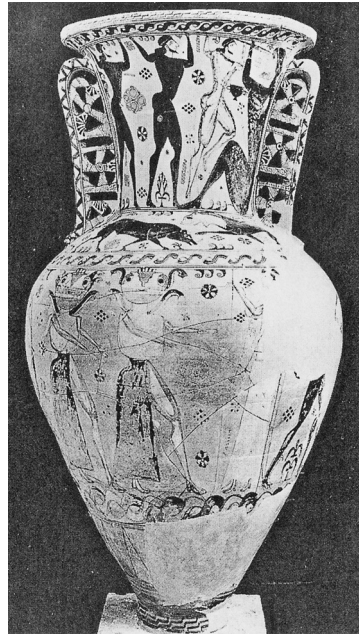


Abb. 6.9 (links)  
Bauchhenkelamphora des  
Dipylon-Malers mit Pro-  
thesisdarstellung in Athen  
(NM 804)

Abb. 6.10 (rechts)  
Amphora des Polyphem-  
Malers (Athen NM 1002)  
mit der Wiedergabe der  
Blendung des Kyklopen  
als alleinigem Dekor im  
Halsfeld

im definierten Feld<sup>126</sup>. Größere narrative Kontexte kommen gehäuft jedoch nicht vor Eintritt der spätgeometrischen Periode zur Ausführung, wobei sich die menschliche Gestalt zuvor erst allmählich wieder etablieren muss<sup>127</sup>. Ab dem mittleren 8. Jh. übernimmt die Handlung mit der Werkstatttradition des so genannten Dipylon-Malers immer deutlicher die Führung inmitten eines ansonsten abstrakt gehaltenen Milieus<sup>128</sup>. Die explizite Herauslösung des Bildfelds aus einer strukturell einheitlichen Umgebung aus Figur und Ornament hat sich an dieser

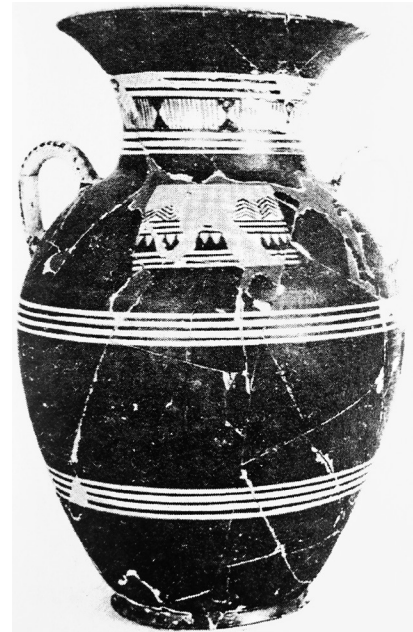
stika, Blattstern, Raute etc.) oder aber der Teil eines weitläufigen Ornaments wie etwa des Gitternetzes oder etwas späteren Mäanderbandes (FG). Vgl. dazu auch WEICKERT 1954, 34 mit Taf. 1 oder HOMANN-WEDEKING 1953, 33f. Taf. 8c; allgemein zu dieser Entwicklung ebenso KÜBLER 1954, 43ff. 162ff.; HURWIT 1979, 36ff.; BOARDMAN 1998, 14. 24; PHILIPP 2001, 96.

126 Vgl. z.B. ein Pferdchen als frühestes figürliches Motiv auf unterschiedlichen Großgefäßen vom Kerameikos (s. KRAIKER 1961, Taf. 23,2 bzw. KÜBLER 1954, Taf. 20,4373); später folgen weitere Tierarten wie etwa Vögel, Hirsche etc. Allgemein dazu z.B. WEICKERT 1954, 31; KRAIKER 1954, 41 Anm. 25; ders. 1961, 111; KÜBLER 1954, 175. 177; SCHWEITZER 1969, 35; HURWIT 1977, 18; ders. 1979, 44; BOARDMAN 1998, 15. 25; PHILIPP 2001, 96; MANNACK 2002, 70; COLDSTREAM 2007, 46; entfernt auch CAMP 1998, 14. Einer geradezu offensichtlichen Abkehr von figürlichem Dekor in Attika in den frühen geometrischen Epochen steht eine lebhaftere Bildtradition in entsprechender Zeit v.a. auf Kreta gegenüber. Vgl. dazu BOARDMAN 1998, 16 mit Abb. 21ff.; MANNACK 2002, 70; COLDSTREAM 2007, 43ff.

127 Dies geschieht in fortgeschritten mittelgeometrischer Zeit, als nach einer Zäsur der Mensch erstmals wieder in den Fokus der Künstler seit der ägäischen Frühzeit rückt. Zugleich beginnt sich die zoomorphe Gestalt immer stärker innerhalb der weiter ausufernden sowie an Komplexität und Kleinteiligkeit gewinnenden Gefäßdekoration zu manifestieren und erscheint vorrangig als Einzelfigur im Feld oder repetitives Motiv im Fries. Auf dieser Grundlage bilden sich noch in MG II die ersten Handlungsbilder heraus (z.B. Kämpfe zu Wasser sowie zu Land oder Trauerszenen), die jedoch zu den Seiten hin nicht konsequent begrenzt werden. Dazu z.B. KRAIKER 1954, 41 Anm. 25; ders. 1961, 111 Anm. 13; KÜBLER 1954, 175ff. Anm. 163 (hier ältere Literatur); SCHWEITZER 1969, 35ff.; FITTSCHEN 1969, 9 mit Anm. 2; HURWIT 1977, 19f.; ders. 1979, 45ff.; SCHIERING 1983, 80 Anm. 89; BOARDMAN 1998, 23ff.; MANNACK 2002, 74; GIULIANI 2003, 47; COLDSTREAM 2007, 42. 46; zur Herausbildung von Bildlichkeit s. auch JUNKER 2012; BOSCHUNG 2003.

128 Bei den sog. Dipylon-Vasen, den frühesten Vertretern des spätgeometrischen Stils (SG Ia), handelt es sich um monumentale Grabgefäße, entsprechend sind die Bildthemen. Zu dieser Entwicklung vgl. z.B. LAUM 1912, 626ff.; HOMANN-WEDEKING 1953, 34; KÜBLER 1954, 175ff.; KRAIKER 1961, 112f.; BRANN 1962, 12f.; SCHWEITZER 1969, 38ff.; FITTSCHEN 1969, 9 mit Anm. 5; HURWIT 1977, 18. 20f.; ders. 1979, 30. 59ff. 312; BOARDMAN 1998, 25ff.; MANNACK 2002, 75ff.; COLDSTREAM 2007, 47ff. Ausführlicher zu den narrativen Bildern geometrischer Zeit in Kapitel B1.1. „Grundlagen Vasenmalerei“ (hier auch mit weiterführender Literatur). – Noch deutlicher offenbart sich die Heraushebung des figürlich geschmückten Bildfelds in spätgeometrischer Zeit bspw. in Böotien, da hier die ungenständliche Dekoration weitaus schlichter sowie homogener ausfällt als in Attika. Auf diese Weise kommt das gerahmte

Abb. 6.11  
Frühgeometrische Schulter-  
henkelamphora (Athen  
Kerameikos Mus. 412) mit  
im dunklen Firnis ausge-  
spartem, ungegenständlich  
verziertem Feld



Stelle jedoch noch nicht vollzogen, so dass sich formale Eigenschaften der Vase und Dekor weiterhin zu einer harmonischen Einheit fügen<sup>129</sup> – das Gefäß ist der Verzierung noch gleichgestellt (**Abb. 6.9**). Dennoch zeichnet sich dieser neue Impuls bereits durch eine raumfüllende Dominanz sowie den präferierten, auf den Betrachter ausgerichteten Anbringungsort der narrativen Szene, besonders auf den Großgefäßen aus<sup>130</sup>. Ein weiteres entscheidendes Kriterium ist darüber hinaus die allseitige Eingrenzung mittels einzelner linearer Elemente<sup>131</sup>, die zugleich Teil des übergeordneten Systems zur Untergliederung des keramischen Körpers sind<sup>132</sup>.

Das derart entstandene Darstellungsfeld findet in den Bildfeldamphoren etwa des Amasis-Malers oder auch Exekias im mittleren Drittel des 6. Jhs. seine absolute Erfüllung<sup>133</sup>, wobei

---

Darstellungsfeld inmitten seiner eher unscheinbaren Umgebung weitaus besser zur Geltung (vgl. dazu bspw. eine Amphora bei BOARDMAN 1998, 65 Abb. 103).

- 129 Dazu PHILIPP 2001, 96ff.; HAUG 2015, 48ff. 92ff.; HURWIT 1977, 21; ders. 1979, 40. 44. 60ff. 94. Zum weitläufigen ‚Teppichmuster‘ aus einzelnen in sich geschlossenen Feldern mit unterschiedlicher motivischer Füllung vgl. ebd. 103 („a tectonic, closed tapestry that enveloped the vase surface“). Als weiteres auch BRANN 1962, 15f. – Eine entscheidende Rolle spielt dabei die Geometrisierung der Figur, welche zu einer formalen, wenn auch keineswegs inhaltlichen Übereinstimmung zwischen narrativem Bildzeichen und ungegenständlichem Ornament führt. Dies macht eine Gleichwertigkeit und somit einen einheitlichen Gesamteindruck der aus einzelnen Komponenten bestehenden flächendeckenden Verzierung des Gefäßkörpers erst möglich. Vermittelnd wirkt sich dabei zusätzlich das nun aufkommende Füllornament aus. Vgl. HURWIT 1977, 20f.; ders. 1979, 50ff.; als weiteres auch COLDSTREAM 2007, 48; BOARDMAN 1998, 25f.; SCHWEITZER 1969, 37. 40f.
- 130 Das nun deutlich ausgedehnte Bildfeld befindet sich i.d.R. an zentraler Stelle auf der Gefäßschulter (zur allgemeinen Gültigkeit der Positionierung des Hauptdekors an derjenigen Stelle, „wohin das Auge des Betrachters durch die Gestalt der Vase [...] am schnellsten gelenkt wird“ s. auch SCHIERING 1983, 70, wenn auch hier für eine spätere Zeit), wobei die traditionelle Zonierung dabei im Großen und Ganzen bestehen bleibt. Form und Ausmaße der eingefassten Darstellungfläche können variieren, sind annähernd quadratisch, langrechteckig oder auch ‚gestuft‘ langschmal (mit separaten Unterteilungen): Vgl. dazu z.B. einen Krater in New York (MMA 34.11.2, s. KRAIKER 1961, Taf. 24,2) oder einen Krater des Hirschfeld-Malers mit Ekphora in Athen (NM 990, s. BOARDMAN 1998, 35 Abb. 45). Dieser figurlich-narrative Dekor im Bildfeld ist dabei jedoch auch noch um weitere Darstellungen erweiterbar, die dann i.d.R. als Fries angelegt sind. Allgemein dazu auch SCHWEITZER 1969, 48; als weiteres PHILIPP 2001, 92ff.
- 131 Dazu bereits KRAIKER 1961, 114f. mit Anm. 20.
- 132 Dabei dient die untere Feldbegrenzung den Figuren zugleich als Laufhorizont. Vgl. z.B. SCHEIBLER 1961, 42; KRAIKER 1961, 117; SCHWEITZER 1969, 36. 39; HURWIT 1977, 20; ders. 1979, 48.
- 133 Vgl. dazu bspw. die Amphora des etwas älteren Amasis-Malers mit den weinlesenden Silenen in Würzburg (Martin von Wagner Mus. L 265, s. MANNACK 2002, 120 Abb. 68) oder das von Exekias mit den würfelspielenden Helden



Abb. 6.12 Pferdekopfamphora in London  
(BM 1964.4-15.1)

der Weg bis dahin recht geradlinig verläuft und vorgezeichnet scheint. Denn bereits in der protoattischen Vasenmalerei vermag das eingefasste Feld mitunter gänzlich in den Mittelpunkt des künstlerischen Interesses zu rücken, indem es als alleinige Dekoration auf dem Vasenkörper präsentiert werden kann (Abb. 6.10) – die im Laufe der fortgeschrittenen geometrischen Zeit eingeleiteten Prozesse kommen hier zu ihrem Abschluss, das gerahmte Bildfeld hat sich gänzlich emanzipiert und steht nun über seinem Träger<sup>134</sup>. Nicht von ungefähr wurde in der Forschung oftmals der Maler der Widder-Kanne für die Einführung einer solchen Ausgestaltung verantwortlich gemacht<sup>135</sup> – ein Prinzip, das zuerst auf Kleingefäßen in Erscheinung tritt und nur kurze Zeit später von anderen Malern auch für Großgefäße wie die Amphora übernommen wird<sup>136</sup>. Darüber hinaus ist ebenso die

vor Troja bemalte Pendant im Vatikan (s.o.). Allgemein dazu z.B. VON BOTHMER 1985, 43f.; SCHEIBLER 1995, 172; SCHEFOLD 1978, 10; BUSCHOR 1975, 114; KAROUSOU 1956, 2ff. bes. 27; HOMANN-WEDEKING 1938, 38ff. bes. 45; SCHWEITZER 1929, 113ff.; PHILIPP 2001, 98ff.; zu den Künstlern s. BOARDMAN 1994a, 60ff. – Die erstmalige figürliche Ausgestaltung eines im dunklen Firnis ausgesparten Felds im Schulterbereich einer solchen Bauchamphora wurde von der Forschung gelegentlich unter Vorbehalt dem Nessos-Maler zugesprochen. So zeigt ein ihm von DIEPOLDER 1955, 114. 116 zugewiesenes Fragment von der Athener Agora den möglicherweise frühesten Beleg (spätes 7. Jh.) für den typischen Frauenkopf in Umrissstechnik im hellen „picture window“, wie er im frühen 6. Jh. kaum mehr wegzudenken ist. Vgl. dazu BRANN 1962, 26. 97f. (hier kritisch zur Zuweisung) mit Taf. 37,578. Als weiteres auch KAROUSOU 1956, 42; LULLIES 1964, 86; HURWIT 1977, 28 mit Anm. 133; allgemeiner auch KAESER 1990c, 76; MANNACK 2002, 105; KREUZER 1998b, 100ff. (hier auch im Besonderen zur Entstehung der Pferdekopfamphoren). Zu diesem Maler s. außerdem etwa BOARDMAN 1994a, 16ff. 20; zur ihm ebenfalls zugewiesenen Sirenenamphora (Athen NM 221, s. LULLIES 1964, Taf. 29,1), deren ausgedehnter gerahmter Darstellungsbereich noch als „beiläufige Folge einer Unterteilung der Gefäßdekoration“ zu bewerten ist, s. SCHEIBLER 1961, 33 Anm. 91. 42; zu dessen Rolle in Hinblick auf eine erstmalig konsequente Hinzuziehung einer Teilgestalt (DADA 527) s. bes. Kapitel B3.1. „chronologisch-chorologische Verteilung“ und B2.1.1.1.3. „Prozessionen“.

134 Die damit verbundene Dominanz der figürlich-narrativen Darstellung erlangt nun im 7. Jh. ihren absoluten Durchbruch und wird zum wesentlichen Merkmal der nachfolgenden Zeit. Vgl. dazu HURWIT 1979, 95ff. (hier mit Beispielen); SCHEIBLER 1961, 45; HAUG 2015, 171–200; als weiteres auch LAUM 1912, 631. – Zur Verlagerung „von der Gebrauchsform zur Kunstform“ durch die Erhöhung des Stellenwerts des Bildes und die Vernachlässigung der ehemals harmonischen Verschmelzung von Gefäßform und Dekor v.a. bei Vasen wie den tektonisch so gut wie ungegliederten Olpen und Amphoren s. SCHEIBLER 1961, 32; als weiteres auch PHILIPP 2001, 101 (das Bild als Bild).

135 Auf diese Weise z.B. BRANN 1962, 24. 93 Nr. 544 mit Taf. 33; HURWIT 1977, 28 Anm. 133; ders. 1979, 92f.; SCHEIBLER 1961, 34; KAROUSOU 1956, 42. Die Werke dieses mittelpseudoattischen Malers werden in das zweite Drittel des 7. Jhs. datiert, wobei er das Bildfeld ausschließlich in Zusammenhang mit der kleinformatigen Olpe verwendet. Eine weitere Auffälligkeit ist dabei die Wiedergabe von Protomen, welche ebenfalls zu dieser Zeit Eingang in die attische Vasenmalerei finden. Zu dieser Entwicklung vgl. Kapitel D2.2. „Geburt unvollständige Gestalt“. – Daraus haben sich im frühen 6. Jh. schließlich die sf. Olpen mit ebenfalls seitlichem Bildfeld und gegenüberliegendem apotropäischen Auge entwickelt, zu welchen bspw. auch diejenige des Gorgo-Malers mit der Darstellung eines Widders in München (Ant. Slg. 8757, s. BOARDMAN 1994a, Abb. 13) gehört. Dazu s. auch unten.

136 Dies deutet sich aber bereits zuvor an, wobei hier das schlicht per Mehrfachlinie eingefasste Darstellungsfeld noch Teil eines umfassenden Gesamtkonzepts ist. So zeigt etwa eine spätgeometrische Halshenkelamphora in Athen auf diese Weise eine Aufbahrung, erweitert um einen umlaufenden Tierfries [Benaki Mus. 7655, s. BOARDMAN 1998, 44 Abb. 68], ebenso wie sich im Frühprotoattischen entsprechend gerahmte Reigenszenen auf den überlangen Amphorenhälsen des Anatatos-Malers finden (vgl. z.B. eine Amphora in Paris [Louvre CA 2985, s. BOARDMAN 1998, 98

Aussparung eines hellen Feldes aus einer dunklen Fläche keine neue Erfindung, sondern hat ihren Ursprung bereits am Beginn der frühgeometrischen Epoche (**Abb. 6.11**)<sup>137</sup>. Mit dieser betonten Kontrastierung zwischen tongrundiger Darstellungsfläche und schwarz gefirnisstem Umgebungsraum ist in Hinblick auf die optische Wirksamkeit die maximale Effektivität erreicht, die präsentierte Darstellung – vor allem die überaus beliebte Kopfprotome – wirkt wie in einem Fenster (**Abb. 6.12**)<sup>138</sup>.

Eine ausdrückliche Wertschätzung des dominanten Bildfelds scheint in der Tat eine Vorliebe der attischen Maler zu sein, halten die korinthischen Meister weiterhin an der urchinlichen Frieszone als Ordnungsprinzip fest, obwohl sich gerade auch ihr Einfluss als prägend auf die neu entstehende Bildtradition der Nachbarregion erwiesen hat<sup>139</sup>. Auf einer solchen Grundlage kann diese Form des Gefäßdekors für eine nicht unbeachtliche Dauer ihren Siegeszug vornehmlich durch die Werkstätten Athens antreten und stellt zeitweilig die einzige praktizierte Art der Vasenverzierung in Abhängigkeit zur jeweiligen Form dar<sup>140</sup>. Dieses nicht unrelevante Detail erfordert eine Beleuchtung der einzelnen Vasentypen, wobei nur diejenigen einer näheren Konfrontation unterzogen werden sollen, welche für das Bildfeld von besonderer Aussagekraft sind.

### *Das Bildfeld im Verhältnis zum Gefäßtyp (Abb. 6.13)*

Das Versehen eines Gefäßkörpers mit einer bildhaften Darstellung erforderte schon immer die Kreativität der erschaffenden Künstler. Dass diese Verzierung niemals gedankenlos aufgebracht

- 
- Abb. 189], hier noch erweitert um eine Zone mit zwei Sphingen). Nur kurze Zeit später beginnt die gerahmte Fläche aber den alleinigen Figurendekor zumindest eines Gefäßsteils (abgesetzter Hals) zu stellen (vgl. dazu Abb. 6.10). Zu diesem Prozess s. auch PHILIPP 2001, 96; ähnlich HURWIT 1977, 23f. („total emancipation of the figure from its ornamental environment is the achievement of the Middle [...] and Late [...] phases of the Protoattic style“); ders. 1979, 100. Zu weiteren Beispielen des 7. Jhs. mit Protomendekor s. Kapitel D2.2. „Geburt unvollständige Gestalt“. – Nachdem sich dieses neue Dekorationsprinzip erst im Halsbereich der Großgefäße durchgesetzt hat, erobert es kurz darauf auch die Schulterzone für sich. Zu dieser Entwicklung s. LULLIES 1953, 9; BRANN 1962, 26; HURWIT 1977, 28; allgemeiner SCHEIBLER 1961, 32.
- 137 Eine „gewisse Vorliebe dafür [...], große Teile des Gefäßkörpers mit dunkler Malfarbe zu bedecken“ lässt sich schon im Submykenischen beobachten und setzt sich in Abhängigkeit zur Gefäßform auch später durch (WEICKERT 1954, 27ff. bes. 34, hier auch allgemein zur Entwicklung; als weiteres KÜBLER 1954, 160; BOARDMAN 1998, 14ff. 24; MANNACK 2002, 69. 71ff.). Auf diese Weise lassen bspw. Schulterhenkelamphoren ein ausgespartes und mit einem Ornament (s. Abb. 6.11) verziertes Feld im Schulterbereich erkennen, wohingegen selbiges bei Halshenkelamphoren auf dem Hals zutage tritt (entsprechend auch bei Kantharoi, Bechern u.Ä. [vgl. z.B. KÜBLER 1954, Taf. 84,4360], ähnlich bei Kannen [ebd. Taf. 75,3557]). Es handelt sich dabei um ein dominantes Bildelement, den restlichen Vasenkörper lockern nur wenige tongrundige Bänder in unterschiedlicher Ausgestaltung auf (z.B. ebd. Taf. 42,3426 oder 25,2672). Dieses Feld, das zu Anbeginn oftmals recht bescheidene Ausmaße besitzt, dehnt sich tendenziell im Laufe der Zeit immer weiter aus, bis es fast den ganzen Raum zwischen den beiden Handhaben einnimmt und hat nun mit der ebenfalls an Raumfülle gewinnenden Bänderdekoration zu konkurrieren (z.B. ebd. Taf. 45,3969 oder 28,4331). Einen expliziten Rahmen zeigen die frühen ‚Fenster‘ kaum, erst mit ihrer Erweiterung werden die Ornamentbandauschnitte an den Seiten häufiger mittels separater vertikaler Linien eingefasst, die ihrerseits zu ‚opulenten‘ Balken werden können (z.B. ebd. Taf. 30,3560 oder 44,4307). Dabei kann in fortgeschrittener Zeit (8. Jh.) die Ausschmückung eines ausgesparten Feldes im Ausnahmefall auch figürlich-dekorativer Natur sein. Vgl. z.B. einen Steinbock in einem kleinen Bildfeld auf der schwarz überzogenen Schulter einer Kanne bei SCHLÖRB-VIERNEISEL 1966, Beil. 15,2.3.
- 138 Diese Form der Ausgestaltung steht durch ihre Fensterwirkung in völligem Gegensatz zum geschlossenen Bildraum als Bestandteil einer auch vertikal unterteilten Horizontalgliederung (Metopenfeld). Dazu ebenfalls HURWIT 1979, 97ff.
- 139 Zur Übernahme der aus dem Osten angeregten Neuerungen auf indirektem Weg u.a. über Korinth s. HURWIT 1979, 66f. 115ff. Allgemeiner zum etwas früheren Auftreten der orientalisierenden Merkmale innerhalb des korinthischen Regionalstils im Verhältnis zu anderen griechischen Zentren aufgrund des expansiven Hintergrundes s. z.B. RASMUSSEN 2007, 63; MANNACK 2002, 84. – Zum besonderen Verhältnis der attischen Vasenmalerei zum Rahmenbild auch SCHWEITZER 1929, 107.
- 140 Vgl. dazu z.B. BRANN 1962, 24: Bildfeld als „final defeat of the Geometric frieze“.
- 141 SCHIERING 1983, 12ff. bes. 67ff. 81f. postuliert dies mehrfach, wenn auch vorrangig in Bezug auf die offene Bildfläche

wird, sondern stets einen möglichst effektiven Einklang mit der Morphologie des Trägers zu erzielen versucht, spricht für sich, auch wenn nicht immer eine vollkommene Annäherung an diese Zielsetzung zu erreichen ist<sup>141</sup>. Die in den wenigsten Fällen plan verlaufende keramische Fläche verlangt bereits in den Anfangszeiten nach besonderem Erfindungsreichtum und einem Gespür für ein auf den Grundpfeilern der ästhetischen Wirkung ruhendes Wechselspiel zwischen Kurvatur und Dekor. Eine weitere nicht unbedeutende Zutat erbringt der jeweils vorherrschende Zeitgeschmack, geprägt durch unterschiedliche kulturell, politisch und individuell basierte Hintergründe.

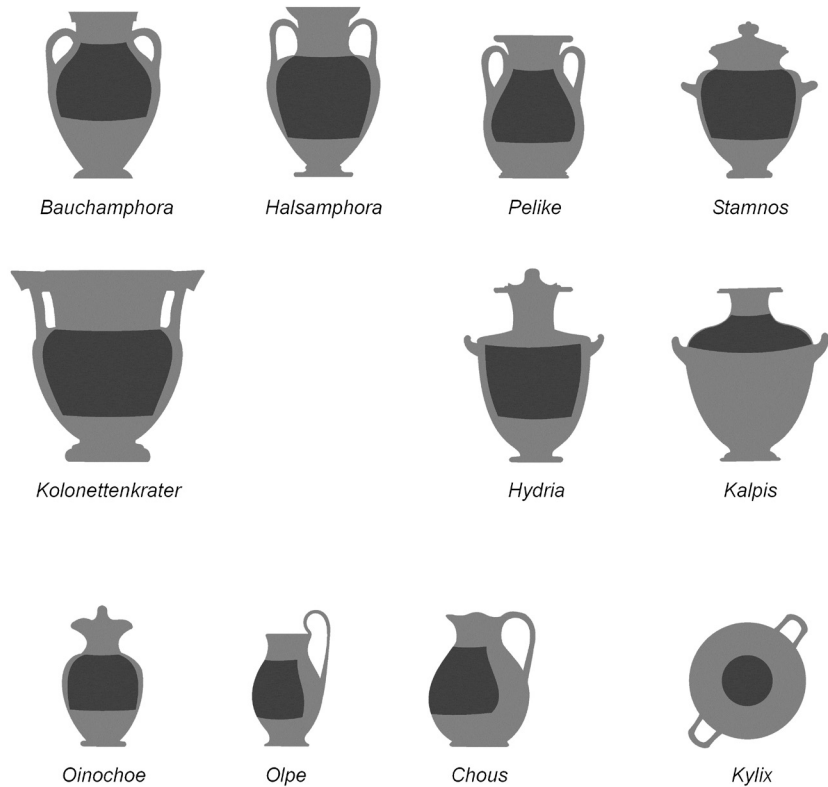
An vorderster Stelle – schon allein durch ihre ausgesprochene Vorreiterstellung in Hinblick auf eine erstmals derart prominente Nutzung des Bildfelds – steht die *Bauchamphora*<sup>142</sup>. Entgegen der verwandten älteren Form mit deutlich abgesetztem Hals, wird die bauchige Variante mit fließendem Kontur seit ihrem Auftreten im endenden 7. Jh. von einem einzelnen Bildfeld auf dem voluminösen Körper begleitet<sup>143</sup>. Zwar nutzt die Halsamphora diese Möglichkeiten bereits zuvor, indem sie einen gerahmten Darstellungsraum auf ihrem annähernd zylindrischen Hals definiert<sup>144</sup>, erst das Herausstellen desselben auf der verwandten Gefäßform vermag jedoch dieser Art der Präsentation ungleich höheren Nachdruck zu verleihen: Aus dem einheitlich dunkel überzogenen Gesamtkörper sticht überaus kontrastreich einzig das helle tongrundige Feld hervor, welches den agierenden Figuren als angemessener ‚Inszenierungsraum‘ dient. Die Art des Motivs entscheidet über die eventuelle Zugehörigkeit des Trägers zur umfassenden Gruppe der Pferdekopfamphoren, deren charakteristischer Wesenszug eine Equidenprotome auf mindestens einer Bildseite ist<sup>145</sup>. In der Folgezeit erfährt das thematische Repertoire eine

---

Im Gegensatz zum Bildfeld, in welchem sich die figürliche Darstellung nur über die Form des Rahmens mit den formalen Eigenschaften des Trägers auseinandersetzen kann, ist bei der offenen Bildfläche diese Beziehung unmittelbar. Als weiteres auch SICTERMANN 1963, 23ff. bes. 27 (hier ebenfalls Zusammenstellung der älteren Literatur); in Bezug auf die Kleinmeisterschalen s. FELLMANN 1990a, 25.

- 142 Zur Form der Amphora, ihren Untertypen, der Verwendung und Namensgebung s. CLARK et al. 2002, 66; BOARDMAN 1994a, 201f.; ders. 1994b, 226; SCHIERING 1983, 25ff. 140f.; COOK 1960, 220ff.; RICHTER – MILNE 1935, 3f. Speziell zur Bildfeldamphora s. SCHEIBLER 1987, passim (hier v.a. zur Verwendung sowie zu den Bildthemen); dies. 1961, passim; als weiteres auch BUSCHOR 1975, 114ff.; HURWIT 1979, 185ff.; DUGAS 1960, 39f.; zum Stellenwert der Bauchamphora in Bezug auf das Bildfeld vgl. PFUHL 1923, 391. – Allgemein zur Problematik der Parallelisierung der aus antiken Schriftquellen bekannten Gefäßbezeichnungen und des archäologischen Befundes sowie der Konkretisierung des Verwendungszwecks s. z.B. ROTROFF 1999, 63. 66; ähnlich STISSI 1999, 95; als weiteres auch SCHIERING 1983, 15; BOARDMAN 1994a, 208; ders. 1996c, 255ff.; SCHEIBLER 1995, 16ff.
- 143 Erstmals zeigt sich dies in Zusammenhang mit dem protomenhaften Dekor noch im Protoattischen (s.o./s.u.). Während im weiteren Verlauf die korinthische Frieseinteilung für einige Zeit wieder Oberhand gewinnt, wendet sich das Blatt jedoch bald darauf (ab ca. 560 v. Chr.) erneut zugunsten der Bildfelddekoration. Die Anregung verläuft nun in die andere Richtung wie etwa ein spätkorinthisches Beispiel in Amsterdam (APM 6240, s. HORNOSTEL 1980, 46 mit Abb.) mit der Darstellung eines Reiters im Bildfeld bezeugt (s. auch DADA 44). Vgl. ebenfalls MANNACK 2002, 102; LULLIES 1953, 9; allgemein dazu SCHEIBLER 1961, 32 Anm. 92; KREUZER 1998b, 103 Anm. 55; entfernt ebenfalls BOARDMAN 1994a, 40; KUNISCH 1996, 61f. In Athen wird diese Gefäßform mit ihrer charakteristischen Bildanlage zum beliebten Träger für zahlreiche Maler (s.o.). Vgl. dazu PHILIPP 2001, 98; HURWIT 1979, 187ff.; SCHEIBLER 1987, 39; dies. 1995, 172; LULLIES 1964, 86ff.
- 144 Zu den protoattischen Halsfeldern s.o. Als etwas jüngerer bekanntes Beispiel für diese Form wäre außerdem die singuläre namensgebende sf. Amphora des Nessos-Malers in Athen (NM 1002, s. BOARDMAN 1994a, 24 Abb. 5) aus dem letzten Viertel des 7. Jhs. zu nennen. Allgemein dazu s. REAL 1976, 38 mit Anm. 20; HOMANN-WEDEKING 1938, 38; KUNISCH 1996, 89ff.
- 145 Bei dieser dekorativen ‚wortkargen‘ Art der Verzierung handelt es sich um die frühesten Motive, die in einem solchen ausgesparten Darstellungsfeld erscheinen können (s.o.). Dabei wird die Pferdeprotome selten auch mit einer weiblichen Büste auf der gegenüberliegenden Seite kombiniert. Im Laufe der Zeit wird die Bildthematik immer vielschichtiger und mündet schließlich in mehrfigurigen, lebhaft erzählenden Kompositionen. Dazu auch LULLIES 1964, 88f.; SCHEIBLER 1961, 45; entfernt HOMANN-WEDEKING 1938, 39. Allgemein zu den Pferdekopfamphoren und ihren Auslegungsmöglichkeiten vgl. z.B. KREUZER 1998b; BIRCHALL 1972; PFUHL 1923, 246; als weiteres auch HORNOSTEL 1980, 59ff.; SCHEIBLER 1987, 73ff. 76ff. 111f. (hier auch zur Weiterentwicklung der Bildthematik auf

Abb. 6.13  
Formenrepertoire der  
Bildfeldgefäße in Verbin-  
dung mit den ausschnitt-  
haften Darstellungen



vielfältige Erweiterung, wobei das auf diese Weise ausgesparte Bildfeld unzertrennlich mit der schwarzfigurigen Malweise verknüpft ist. Sobald sich die technische Wende zum Rotfigurigen vollzogen hat, verliert das ausgesparte Feld seine Gültigkeit – an einen dunklen Außenbereich schließt sich ein ebensolcher Bildhintergrund an, das durch ‚Schwarz-Weiß-Wirkung‘ evozierte Feld muss aufgegeben werden. Daher erstaunt es kaum, dass die explizite Abgrenzung der Darstellungsfläche auf diesem Gefäßtyp, nun durch ein umlaufendes separates Rahmenelement, nach und nach aus der Mode gerät<sup>146</sup>. Bei der von Anbeginn in ihrer Gesamtwirkung hellen *Halsamphora* hingegen hat sich sehr schnell das vollkommen abweichende Dekorationsprinzip der offenen Fläche durchgesetzt, welches die figürliche Darstellung vorrangig zwischen zwei prononcierten Henkelpalmetten präsentiert; auch hat hier die eher ‚altertümliche‘ Unterteilung in einzelne Friese weiterhin Bestand<sup>147</sup>. Dennoch schließt dies die Verwendung von Bildfeldern nicht zur Gänze aus, allerdings erscheinen sie nun gemäß dem dekorativen Konzept des bauchigen Veters in der Regel am Ort der größten Ausdehnung des Gefäßkörpers anstatt wie

Grundlage dieser Motivik); BOARDMAN 1994a, 19f.; MANNACK 2002, 105; MAUL-MANDELARTZ 1990, 56ff. Zu Pferden und Frauen als zwei „valued goods“ dieser Zeit s. z.B. BRANN 1962, 25; ähnlich HOESCH 1990e, 142. Vgl. dazu auch Kapitel D1.1. „Vergleich Pferde“.

146 Nachdem die Gattung der Bildfeldamphora ihren ausgesprochenen Höhepunkt im dritten Viertel des 6. Jhs. zu verzeichnen hatte, beginnt sie ab dem zweiten Viertel des nachfolgenden Jahrhunderts immer weiter auszudünnen. Letzte vereinzelte Exemplare lassen sich in die Zeit um etwa 400 v. Chr. setzen. Dabei scheint die Gattung der Bauchamphoren im Rotfigurigen generell abzunehmen. HOMANN-WEDEKING 1938, 52 nennt den Kleophrades-Maler als letzten Bildfeldmeister in diesem Zusammenhang. Allgemein zu den rf. Bauchamphoren s. auch MANNACK 2002, 139; als weiteres SCHEIBLER 1995, 175; BOARDMAN 1994a, 113.

147 Während das ungerahmte Bild Spezialität der sf. Maler der fortgeschrittenen zweiten Hälfte des 6. Jhs. ist, tritt der umlaufende Zonendekor in Zusammenhang mit den älteren Vertretern dieser Gattung auf, unter welchen vorrangig die speziell für den etruskischen Markt hergestellten ‚tyrrhenischen‘ Amphoren zu nennen sind (550-530 v. Chr.). Zu diesem Typus bspw. MANNACK 2002, 117f.; SCHEIBLER 1995, 172; BOARDMAN 1994a, 40ff.; DUGAS 1960, 39; MAUL-MANDELARTZ 1990, 63f. – Allgemein zur Halsamphora und ihren Dekorationsschemata vgl. z.B. BUSCHOR 1975, 124; REAL 1976, 41; HURWIT 1979, 196f.; SCHIERING 1983, 31. 69; entfernt auch KREUZER 1998b, 103 Anm. 59.

ehemals auf dem akzentuierten Hals<sup>148</sup>. In die Familie der Amphoren fällt als enge Verwandte auch die *Pelike* mit ihrer auffällig gedrungenen Kurvatur und ihrem niedrigen Schwerpunkt. Entstanden im letzten Viertel des 6. Jhs. zieht sie aufgrund ihres adäquat zur Bauchamphora fehlenden scharfen Halsumbruchs entsprechende Konventionen zur Anordnung des Figurendekors heran<sup>149</sup>. Im Laufe des Rotfigurigen, als andere Prinzipien in Hinblick auf die Ausnutzung der Gefäßoberfläche Gültigkeit erlangen und das Bildfeld in seiner klaren Umgrenzung allmählich zu verblassen beginnt, wendet sich auch diese Form der offenen Bildfläche zu, welche sie bis in die unteritalische Werkstatttradition des 4. Jhs. beibehält<sup>150</sup>. Adäquat dazu präsentiert sich schließlich desgleichen der weitmundige *Stamnos* vorrangig in rotfiguriger Fassung, bereichert er ebenfalls erst ab der späten Archaik das keramische Formenspektrum<sup>151</sup>. In enger Anlehnung an die Halsamphora zeigt auch er in wenigen Fällen ein separat eingefasstes Darstellungsfeld unterhalb seines meist nur sehr kurzen Halses, das dann unter Umständen eine Zweiteilung erfahren kann<sup>152</sup>.

Als weiterer bedeutsamer Vertreter unter den Großgefäßen ist der *Kolonettenkrater* zu nennen, der als ursprünglich korinthische Schöpfung erst nach Eingang in die attischen Werkstätten seine kanonische Ausschmückung mit den zwei gegenüberliegenden, großen Einzelfeldern erhält<sup>153</sup>. Auch wenn die beiden Henkel schon immer eine Zäsur herbeigeführt haben und somit an dieser Stelle niemals eine reibungslos umlaufende Bildanlage zu verwirklichen war, bleibt dennoch das Konzept des Frieses als übergeordneter Faktor lange Zeit bestehen<sup>154</sup>. Dies

- 
- 148 Dazu gehören besonders die Panathenäischen Preisamphoren, welche den Typus der Halsamphora mit dem Bildfeld der Bauchamphora vereinen. Dazu s. SCHIERING 1983, 36; allgemein auch BUSCHOR 1975, 116; HURWIT 1979, 195; NEILS 1992, 29ff.; BOARDMAN 1994a, 38f.; MANNACK 2002, 113ff.; CLARK et al. 2002, 124ff. (als weitere Ausnahme s. auch DADA 32). Eine entsprechende Verfahrensweise lässt sich ebenfalls auf späten Halsamphoren aus Korinth beobachten, auf welchen die ausgedehnte bildhafte Darstellung zu beiden Seiten von einer zaghaften dünnen Begrenzungslinie eingefasst sein kann. Vgl. dazu ein Beispiel aus der Slg. Kropatschek (s. HORNPOSTEL 1980, 43ff. mit Abb.).
- 149 Seltener kommt es auch zur Ausbildung einer *Halspelike*, die jedoch analog zu manchen Halsamphoren das abgeschlossene Feld auf dem Gefäßkörper trägt (vgl. z.B. DADA 519\*). Allgemein zu Halspeliken s. VON BOTHMER 1951, 46f.
- 150 Wohl ursprünglich eine rf. Schöpfung, wird dieser Gefäßtypus in der Spätarchaik auch sf. bemalt, wobei bereits nach 500 v. Chr. diese technische Variation nur noch einen sehr geringen Stellenwert besitzt und überwiegend kleine, flüchtig erzeugte Exemplare hervorbringt. Die rf. Peliken können dagegen eine überaus lange Laufzeit von etwa 200 Jahren verzeichnen und erfreuen sich v.a. innerhalb der späten ‚Kertscher‘ Gattung ausgesprochener Beliebtheit (dazu VON BOTHMER 1951, 46). Als ‚altertümliches‘ Bildfeldgefäß stellt diese Form durch das gesamte 5. Jh. noch einen hohen Anteil am Vasenrepertoire der rf. Manieristen (s. MANNACK 2001, 5. 46ff.). – Allgemein zur Pelike, ihrer Namensgebung, Form, Verwendung und Verzierung vgl. z.B. RICHTER – MILNE 1935, 4f.; VON BOTHMER 1951, 42ff. (hier mit Objektkatalog); HORNPOSTEL 1980, 103; SCHIERING 1983, 38. 153f.; BOARDMAN 1994a, 202; ders. 1994b, 226; SHAPIRO 1997; MANNACK 2002, 46; ders. 2001, 46ff.; CLARK et al. 2002, 127; SCHEIBLER 1987, 115.
- 151 Allgemein zum Stamnos s. PHILIPPAKI 1967, passim; SCHIERING 1983, 39ff. 51f. 158f.; BOARDMAN 1994a, 203; ders. 1994b, 210. 227; CLARK et al. 2002, 146; RICHTER – MILNE 1935, 8f.; entfernt auch SIMON 1985, 71.
- 152 Vgl. etwa das rf. Beispiel DADA 41 mit einer einzelnen Darstellung. Von den insgesamt wenigen sf. Stamnoi wie bspw. DADA 512 lässt sich ein Teil der Perizoma-Gruppe zuordnen, wobei hier neben der umlaufenden Bildanlage auch das zweigeteilte geschlossene Feld auf Bauch und Schulter zu finden ist. Allgemein zu diesem Malerkreis s. z.B. PHILIPPAKI 1967, 21f.; BOARDMAN 1994a, 123.
- 153 Allgemein zum Typus des Stangenkraters, seiner Herkunft und seinen formalen Merkmalen vgl. HORNPOSTEL 1980, 98f.; SCHIERING 1983, 39. 54. 146; BAKIR 1974, 60ff.; VON VACANO 1973, 39; COOK 1960, 230f.; RICHTER – MILNE 1935, 7; BOARDMAN 1994a, 203; ders. 1994b, 226f.; ders. 1998, 180f.; MANNACK 2002, 102; ders. 2001, 50. 119; CLARK et al. 2002, 104f. Zum Verwendungszweck s. auch Kapitel B1.3.1. „Kontext Symposion“.
- 154 Eine beginnende Einschließung der Bildfläche zeichnet sich aber bereits auf einigen korinthischen Stangenkratern ab, wenn das langgezogene, eher friesartige obere Feld kurz vor der Henkelzäsur zu beiden Seiten von separaten Balken begrenzt wird. Der unterhalb der Henkelzone folgende Tierfries umläuft weiterhin das ganze Gefäß (dazu auch BAKIR 1974, z.B. 13 K29 mit Taf. 2,1 oder 11 K9 mit Taf. 9,1.2). In Attika wird der Stangenkrater vermutlich kurz vor der Wende zum 6. Jh. erstmals in eigenständiger Produktion gefertigt (Verzierungs-elemente/Darstellung), wobei die Bildanlage vorerst noch dem korinthischen Friesprinzip gehorcht. Jedoch existieren auch hier Ausnahmen, die sich bereits dem geschlossenen Bildfeld annähern. Zur Dominanz des Friesdekors am Kolonettenkrater in der ersten Hälfte



schlägt sich nicht nur in der maximalen Ausschöpfung der Flächenbreite zwischen den Handhaben nieder, sondern wird auch am darunter angebrachten Tierfries erkennbar. Nach und nach erfährt der zentrale Darstellungsraum aber erhöhte Aufmerksamkeit, währenddessen die untere Umlaufzone aufgegeben wird<sup>155</sup>. Wohl unter Beeinflussung der neuen Errungenschaft des Bildfensters durch die Bauchamphoren, ist der weitere Weg der Entwicklung vorgeschrieben – die Seitenbereiche werden allmählich geschlossen. Ab der zweiten Hälfte des 6. Jhs. haftet diese spezielle Art der Dekoration dem attischen Typus über seine gesamte weitere Laufzeit hinweg an: Wie kaum ein anderes Gefäß bindet er das Format des fest umschlossenen Darstellungsfelds auch noch im Rotfigurigen an sich, wohingegen die meisten anderen Vasentypen diese abgeschlossene Art der Bildgestaltung aufzugeben beginnen. Während der Stangenkrater unter den Weinmischgefäßen im 6. Jh. sowie vor allem etwa in den ersten beiden Dritteln des Folgejahrhunderts eine nicht unbedeutende Position einnimmt<sup>156</sup>, geht seine Präsenz gegenüber den anderen Kraterformen ab dem späten 5. Jh. deutlich zurück<sup>157</sup>. Sowohl Voluten-, Kelch- als auch der erst in der Klassik beliebte Glockenkrater sind in der Regel nicht mit dem Konzept des Bildfelds vereinbar<sup>158</sup>.

Zu den wesentlichen Merkmalen zählt dieses Element auch bei der *Hydria*<sup>159</sup>. Bereits in geometrischer Zeit bekannt, findet sie raschen Eingang in das Repertoire der frühen attischen

des 6. Jhs. vgl. etwa KAESER 1990c, 76; s. des Weiteren BAKIR 1974, 60f.; zu den seltenen Ausnahmen dieser Zeit mit friesartiger Bildanlage s. KUNISCH 1996, 119f.

- 155 Dies ist eines der Unterscheidungskriterien zwischen korinthischen und attischen Kolonettenkrateren (s. PFUHL 1923, 301), zusammen mit der Streckung des Gefäßkörpers führt dies zu einer Vergrößerung des Bildfelds. Eine Zwischenstufe zwischen Fries und Bildfeld bildet bspw. auch ein Augengerät mit dem flüchtenden Odysseus unter dem Widder in Malibu (PGM 96.AE.303, s. CLARK et al. 2002, 104 Fig. 98), bei welchem der Bereich in der Umgebung der Henkel adäquat zu den gleichnamigen Schalen mit jeweils einem sehr großzügig angelegten Auge verziert ist, das weit in die Bildfläche hineinragt. Dass diese Art der Dekoration generell dem Frieskonzept entgegensteht, hob bereits BOARDMAN 1994a, 117 in Zusammenhang mit den Schalen hervor: „Die Augen schließen jede Möglichkeit einer Frieskomposition auf dem Gefäß aus.“
- 156 Ende des 6. Jhs. wird dieser Typus zwar kurzzeitig ins Abseits gedrängt, erhält aber wenig später erneute Aufmerksamkeit v.a. im Kreise der Manieristen. Unter solchen eher „zweitklassigen Malern“ kann sich der „weniger anspruchsvolle[...]“ und „robuste“ Kolonettenkrater überzeugend halten (s. BOARDMAN 1996c, 39; vgl. auch ders. 1994b, 123). Neben der traditionellen Bildfeldanlage beginnen sich jedoch auch hier die Maler bes. bei geringem Figurenaufkommen gegenüber dem neuen Bildkonzept der uneingegrenzten Fläche zu öffnen. Vgl. BOARDMAN 1994b, 105. 123. 196; ders. 1996c, 100; MANNACK 2002, 147; ders. 2001, 5. 50ff. 61. 116f. 120; RICHTER 1946, 94; BRON 1997, 21.
- 157 Dennoch verschwindet er niemals gänzlich aus dem Gefäßrepertoire, bleibt v.a. in Apulien eine beliebte Vasenform in Zusammenhang mit dem Totenkult. Dazu McDONALD 1981, 160; SCHIERING 1983, 54; TRENDALL 1990, 10; SCHEIBLER 1995, 183; MANNACK 2002, 160.
- 158 Eine Ausnahme bilden einige paestanische Kelch- bzw. Glockenkratere v.a. aus der Aestas-Python-Werkstatt (vgl. z.B. auch DADA 355) und ihrer Nachfolger: Die mythologischen Inhalte werden häufig von dünnen Balken eingeschlossen, wobei es zu weiteren Untergliederungen kommen kann, so dass mehrere ‚Handlungsregister‘ entstehen. Die Maler füllen die kleineren dreieckigen bzw. streifenartigen Kompartimente gerne mit Götterbüsten, die dann auf das Geschehen unter ihnen herabblicken. Fehlen die Unterteilungen, werden diese Zuschauerfiguren im oberen Bereich zu Teilen von Geländewellen überdeckt. Besonders bei einigen Phylakendarstellungen können diese linearen Elemente als reale Bühnenkonstruktion aufgefasst werden, vergleichbare Bestrebungen zeigen wohl auch einige vom Schauspiel inspirierte Mythenbilder. Diese Bildgestaltung (seitliche Begrenzung) kann sich gleichermaßen bei anderen Gefäßformen wie bspw. Bauchlekythen, Oinochoen, Lebetes oder Halsamphoren auswirken; auszufassen sind sie dann in manchen Fällen als architektonische Einfügung (z.B. Fenster im oberen Bereich, ornamental verzierter Architrav). Solche darstellerischen Konventionen müssen nicht zwingend für beide Seiten eines Gefäßes Gültigkeit besitzen, sind solchermassen eingefasste Bildfelder mit ungerahmten nach Belieben kombinierbar. Von Bedeutung sind vor diesem Hintergrund allerdings auch die typischen seitlichen ‚Rahmenpalmetten‘, welche auf das erhöhte Bedürfnis dieses Malerkreises hinweisen, den Darstellungsraum mit deutlich sichtbaren Grenzen zu umgeben. Allgemein zu dieser Werkstatttradition vgl. TRENDALL 1990, 223ff. bes. 224ff. (hier mit zahlreichen Beispielen); ders. 1987, 54ff.; SCHAUBENBURG 2003, 37ff.; KURTH 1913, 60ff. (hier auch zur Diskussion der räumlichen Beziehung der Zuschauerfiguren zur Handlung).
- 159 Allgemein zur Hydria, ihrer Etymologie und ihren formalen, dekorativen sowie funktionalen Gegebenheiten s. FÖLZER 1906; RICHTER – MILNE 1935, 11f.; COOK 1960, 225f.; DIEHL 1964, 1f. 49ff.; REAL 1976, 33ff.; SCHIERING

Töpfer. Allerdings zeigt sich zu Beginn dieser Vasentradition noch eine deutliche Anlehnung an das korinthische Gliederungssystem mit seinen einzelnen Horizontalzonen; eine bewusste Auseinandersetzung der Maler mit der gestaltspezifischen Problematik der Vasenform wird erst kurz vor der Mitte des 6. Jhs. erkennbar. Bedingt durch die Dreihenkligkeit ist dieser Gefäßtypus für eine umlaufende Friesdekoration ungeeignet und im Grunde von jeher auf eine einzige Schauseite festgelegt<sup>160</sup>. Die Lösung liegt demnach auf der Hand: eine harmonische Art der Dekoration setzt folglich deren Konzentration auf nur einer Gefäßhälfte voraus<sup>161</sup>. Einen weiteren entscheidenden Beitrag steuert die formaltypologische Entwicklung der Hydria bei. Durch die zunehmende Betonung des Umbruchs zwischen Bauch und Schulter bildet sich ein natürlicher oberer Bildabschluss heraus, die seitliche Begrenzung obliegt den beiden Horizontalhenkeln. Auf diese Weise behält das große Hauptbildfeld, gerahmt durch zwei separate seitliche Borten und ergänzt durch ein lang gezogenes Kompartiment auf der Schulter sowie gegebenenfalls eine Predella an seinem unteren Abschluss als alleingültiges Dekorationsprinzip der ‚klassischen‘ schwarzfigurigen Ausprägung für gewisse Zeit die Oberhand<sup>162</sup>. Auch wenn dieser feste Kanon noch zaghaften Eingang in die Folgetechnik finden kann, trägt das Aufkommen der formalen Variation der *Kalpis* ab dem endenden 6. Jh. zu seiner allmählichen Ablösung bei. Kennzeichnendes Unterscheidungskriterium ist hierbei der weiche und fließende Übergang zwischen Hals, Schulter und Bauch und der damit einhergehende Verlust des expressiv betonten oberen Bildabschlusses<sup>163</sup>. Durch die Aufhebung dieser formalen Grenze werden nun abweichende Gestaltungsmöglichkeiten zulässig, welche sich aber primär auf die rotfigurige Technik beschränken, während die vornehmlich weitaus kleineren schwarzfigurigen Vertreter noch über das 6. Jh. hinaus den alten Traditionen verpflichtet bleiben<sup>164</sup>. Im Zuge dieser Neuerungen erscheint das Bild nun ausschließlich auf der stark nach hinten gekippten Schulter beziehungsweise greift großformatig vom Bauch auf die Schulterzone über und erfährt damit eine deutliche Längung nach oben. Beide Arten der Bildanlage bleiben häufig zu den Seiten hin offen<sup>165</sup>, verzichten jedoch nicht grundlegend auf einen Rahmen. Die Erweiterung der Dekorationsmöglichkeiten schließt demzufolge die Verwendung einer ausdrücklichen Bildbegrenzung vor allem bei den älteren rotfigurigen Exemplaren sowie den Schulterbildern

1983, 71. 144; BOARDMAN 1994a, 202; ders. 1994b, 226; MANNACK 2001, 57f.; CLARK et al. 2002, 98f.; KREUZER 1998b, 103 Anm. 57. Zur Verwendung s. auch Kapitel B1.3.2. „Kontext Grab“.

- 160 Eine Rücksichtnahme sowohl auf die seitlichen Horizontalhenkel als auch die am Gefäßrücken angebrachte vertikale Handhabe erfolgt zuallererst in Form einer Ausblendung der Henkelzone durch die Verwendung rein ornamentalen Dekors oder durch eine Akzentuierung des figürlichen Frieses. Bei diesem Neukonzept wird zur Vermeidung eines allzu krassen inhaltlichen Bruchs die Haupthandlung zentriert herausgestellt, was an dieser Stelle auch erstmals eine Ausrichtung auf den Betrachter erkennen lässt. Vgl. dazu REAL 1976, 34ff. (hier mit einschlägigen Beispielen); als weiteres DIEHL 1964, 57. – Die Friesunterteilung wird bis ins mittlere 6. Jh. praktiziert, dazu KAESER 1990c, 26.
- 161 Allgemein zur Besonderheit der ungleichmäßigen Verteilung der Bildfelder auf ein- bzw. dreihenkligen Gefäßen s. SCHIERING 1983, 71.
- 162 Herausgebildet in der Mitte des 6. Jhs. bleibt es bei den sog. Schulterhydrien bis ins 5. Jh. hinein bestehen. Dennoch hat es stets Abweichungen gegeben, die sich am deutlichsten in der Experimentierphase vor der Festigung des Kanons fassen lassen. Belegt ist auf diese Weise nicht nur eine gelegentliche Dominanz des Schulterbildes, auch findet sich weiterhin die umlaufende, unbegrenzte Ausschmückung des Gefäßkörpers oder das Bildfeld im Halsbereich. Dazu s. REAL 1976, 39ff.
- 163 Zur Form der *Kalpis* und ihren unterschiedlichen Dekorationsvarianten vgl. CLARK et al. 2002, 98f.; MANNACK 2001, 57f.; BOARDMAN 1994a, 202; ders. 1994b, 226; SCHIERING 1983, 72. 145; REAL 1976, 43ff.; DIEHL 1964, 58f. 61ff.
- 164 Dazu z.B. DIEHL 1964, 59; REAL 1976, 43. Durch die Verflauung des Übergangs von Schulter zu Bauch erfolgt nun aber eine zwangsläufige Reduzierung des figürlichen Dekors auf ein einzelnes großes Feld, das bestenfalls über einen ornamentalen gestalteten oberen Abschluss verfügt.
- 165 Bei den großformatigen Bildern über Gefäßbauch und -schulter lässt sich dies bis zur freien Wiedergabe in der Fläche ohne jegliche formale Einschränkung steigern. Dabei wird sogar auf eine Standlinie verzichtet.

nicht zur Gänze aus, entzieht ihr jedoch die bis dahin unbestrittene Vorherrschaft<sup>166</sup>. Der variable Ort der Anbringung wirkt sich zugleich auf die formalen Gegebenheiten aus: Die narrative Szene kann – statt des regelmäßig viereckigen Darstellungsfelds – nun auch von einem etwa trapezförmig definierten Bildraum aufgenommen werden. Prägnant wirkt sich dies vor allem auf den Betrachter aus: Während das Bauchfeld eines stehenden Gefäßes bei frontalem Blickwinkel zumindest in Hinsicht auf die Höherer Streckung gut erschließbar sein sollte, wird zur Rezeption des Schulterdekors der Blick von oben erforderlich<sup>167</sup>.

Ähnliche Dekorationsprinzipien lassen sich darüber hinaus auch bei einigen wenigen kleineren Bildträgern verfolgen. So wird sowohl die *Oinochoe* als auch die schlankere Form der *Olpe* von Anbeginn mit einem Bildfeld versehen, welches jedoch untrennbar mit der schwarzfigurigen Technik verbunden ist<sup>168</sup>. Auch wenn es in der Regel dem vertikalen Einzelhenkel genau gegenüberliegt, zeigen einige frühe Olpen als Besonderheit seine Verschiebung zur Seite hin<sup>169</sup>. Durch diese Asymmetrisierung wird dem Betrachter eine bessere, wenn auch keineswegs vollständige Sichtbarkeit der Darstellung sowohl bei der Handhabung des Gefäßes als auch bei seiner möglichen Aufhängung an der Wand garantiert<sup>170</sup>. Das Feld stellt bei beiden Kannentypen jedoch nicht die einzig akzeptierte Form der Bildanlage dar, daneben bleibt stets die offene Fläche bestehen<sup>171</sup>. Dies lässt sich gleichermaßen bei den dickbauchigen, vorwiegend rotfigurigen *Choes* beobachten, die um etwa 550 v. Chr. in Athen aufkommen und in Hinblick auf ihre Größe stark variieren können<sup>172</sup>. Sie stehen in direkter Verbindung mit dem Fest der dionysischen Anthesterien und zeigen meist damit verknüpfte Bildthemen<sup>173</sup>.

Außer den bislang erwähnten Gefäßarten lässt sich das oftmals dekorativ eingefasste Bildfeld zu guter Letzt noch im Inneren der *Trinkschale* fassen, wobei hier die Ausgestaltung vollkommen anderen Gesetzen unterliegt<sup>174</sup>: Nicht nur die Gefäßform unterscheidet sich in Hinblick

166 In der Folgezeit erfährt dieses neue Dekorationskonzept seinen Höhepunkt in der Bildanlage aus zwei übereinander liegenden Zonen. Eine Rahmung ist dabei nicht mehr erforderlich, dennoch geht die Darstellung i.d.R. nicht über die seitlichen Henkel hinaus. Dies ändert sich, als am Ende des 5. Jhs. die Grenze zwischen den beiden Zonen so tief hinabgesunken ist, dass der untere Bildstreifen das Gefäß einmal komplett umrunden kann, ohne mit den Handhaben zu kollidieren. Das rahmenlose Prinzip bleibt dann bis weit in das 4. Jh. hinein bestehen und zeigt sich v.a. bei den ‚Kertscher‘ Exemplaren (dazu REAL 1976, 45ff.; DIEHL 1964, 62f.). Das gerahmte Bildfeld genießt besonders unter den Manieristen noch weite Verbreitung (s. MANNACK 2001, 5. 57ff.).

167 Dabei bleibt aber stets zu berücksichtigen, dass auch die langgezogenen schmalen Schulterbilder über den gerundeten Umbruch hinaus leicht auf den Gefäßbauch übergreifen (max. bis zu den Horizontalhenkeln) und damit außerhalb des von oben Einsichtbaren liegen. Dies ist jedoch für die Seitenbereiche der Darstellung nicht von Belang. Zur Wahrscheinlichkeit der (zumindest temporären) Aufstellung auch der sf. Hydrien auf dem Boden s. SCHIERING 1983, 71f.

168 Allgemein zu diesen Kannentypen s. SCHIERING 1983, 53. 72ff. 152f.; BOARDMAN 1994a, 202; ders. 1994b, 226; CLARK et al. 2002, 118f.; als weiteres auch HORNPOSTEL 1980, 90; SCHEIBLER 1961, passim; COOK 1960, 226ff.; RICHTER – MILNE 1935, 18ff.

169 Bestimmte Merkmale zeichnen diese Gefäße, die in großer Anzahl aus der ersten Hälfte des 6. Jhs. vorliegen, als Nachfolger der protoattischen Kannen aus (s.o.). Vgl. dazu SCHIERING 1983, 72ff.; SCHEIBLER 1961, 4f. 43ff.

170 Zur Einseitigkeit des Schmucks in Zusammenhang mit dem Gefäßgebrauch s. SCHEIBLER 1961, 44 mit Anm. 138 („Für das Einschenken wird dagegen die Anordnung des Bildes sinnvoll, denn wie das Einschenken einem anderen gilt, muß auch das Bild auf ihn gerichtet sein“).

171 Als weiteres findet in zeitlicher Begrenzung auch die Friesunterteilung Verwendung. Bei diesen sog. Tierfrieskannen handelt es sich i.d.R. um größere sowie aufwendiger bemalte Vertreter dieser Vasenform, so dass der Verdacht nahe liegt, sie seien eigens für den Grabgebrauch hergestellt worden. Vgl. dazu SCHEIBLER 1961, 43f. („Prachtkannen“).

172 Trotz ihrer späten Zeitstellung besitzen diese Kannen auffällig häufig ein eingefasstes Bildfeld. Dazu vgl. VAN HOORN 1951, 53ff.; SCHIERING 1983, 142; BOARDMAN 1994a, 202; CLARK et al. 2002, 118.

173 Ausführlicher dazu in Kapitel B1.3.3. „Kontext Kult“.

174 Allgemein zu den Schalen, ihren Formen, ihrer Entwicklung und Dekorationsart s. z.B. RICHTER – MILNE 1935, 24f.; COOK 1960, 235ff.; SCHIERING 1983, 148. 112ff.; BOARDMAN 1994a, 204f.; ders. 1994b, 61f. 145. 227f.; CLARK et

auf ihren extrem ausladenden und offenen Charakter von den obigen, zumeist deutlich geschlossenen Typen, auch weicht das Feld selbst in grundlegenden Zügen nicht nur auf formaler Ebene von den viereckigen Pendants ab. In seiner runden Ausprägung ist es zumeist viel kleiner als die nicht selten großfigurig dekorierten viereckigen Exemplare, auch unterliegt es nicht der Gefäßkrümmung wie sie für sämtliche Außenseiten spezifisch ist. Vielmehr ist die zu dekorierende keramische Oberfläche annähernd eben und nur von einer leicht konkaven Wölbung geprägt. Dieser Faktor stellt das entscheidende Kriterium für eine schnelle visuelle Erfassbarkeit der Darstellung in ihrer Gesamtheit, während vor allem bei den kleineren Trägern die vor dem Betrachter kontinuierlich zurückweichende Bildfläche eine vollständige Wahrnehmung auf den ersten Blick in vielen Fällen unmöglich macht<sup>175</sup>. Den entscheidenden Stellenwert erlangt das narrative Medaillonbild im Laufe seiner ‚Karriere‘. Während sich bei den ältesten Tondi, die bereits in der geometrischen Kunst verhaltene Präsenz zeigen<sup>176</sup>, vorrangig ornamentaler Dekor auftritt, manifestiert sich in Attika zusammen mit dem Typus der Sianaschale das figürliche Bildzeichen zur Füllung der Kreisform. Unbestritten bleibt in diesem Kontext die häufige Verwendung der Einzelgestalt, die in angepasster Körperhaltung das Feld ausfüllt<sup>177</sup>. So beliebt der Figurenschmuck im Gefäßinneren zu dieser Zeit auch ist, werden keine vielfigurigen und komplexen Handlungsbilder angestrebt, man bleibt stets auf den harmonischen Aspekt bedacht. Nachdem die Kleinmeister dem Medaillonbild jedoch vielmehr zweitrangige Aufmerksamkeit zuteil werden lassen und es bezüglich seiner Dimensionen deutliche Einbußen verzeichnet<sup>178</sup>, erhält es in der Folgezeit neue Attraktivität. Nicht selten stellen dann Schalen größeren Durchmessers aufwendig verknüpfte Szenerien zur Schau<sup>179</sup>, am Ende des Strengen Stils hat sich das Innenbildkonzept vollkommen auf die Kreisform eingestellt<sup>180</sup>. Der ‚schwierige‘ Charakter des runden Bildfelds bedarf jedoch stets eines eigens darauf zugeschnittenen Konzepts, das keinen

al. 2002, 106ff.; MANNACK 2002, 107ff. 118f. Zum Dekorationsprinzip vgl. HURWIT 1979, 159ff. – Aufgrund der großen Übereinstimmung in Hinblick auf die formalen Gegebenheiten sowie auch die Art der Bildanlage können prinzipiell sowohl *Teller* als auch *Lekaniden* dieser Gruppierung zugewiesen werden. Sie besitzen innerhalb der untersuchten Bildausschnitte jedoch kaum einen Stellenwert.

- 175 Vgl. dazu die Kategorien „rezipientenzentrisch“ und „zeichenzentrisch“ in Kapitel A2.1.3. „Funktion Bild“ mit Abb. 3.1
- 176 Zu finden z.B. auf dem Boden flacher Pyxiden ab MG I, haftet diesen jedoch i.d.R. ein ungegenständlicher Charakter an (vgl. dazu HURWIT 1979, 150; als weiteres auch KUNISCH 1996, 23f.; WEBSTER 1939, 103; SCHEIBLER 1962, 10). Dem entgegen zeigen die frühen Figurenszenen wie etwa diejenige im Inneren einer spätgeometrischen Schale in Athen (NM 784, s. BOARDMAN 1998, Abb. 72) eine Anordnung als umlaufender Fries. Als weitere Möglichkeit wird daneben etwas später auch die Segmentierung des Rundbilds angewandt. Dies lässt sich vorrangig außerhalb Attikas beobachten, so etwa auf dem rhodischen Euphorbos-Teller aus dem endenden 7. Jh. (London BM A 749, s. VAN DER GRINTEN 1966, Abb. 4) oder auf den zahlreichen späteren lakonischen Beispielen ab ca. 580 v. Chr., wobei hier der Durchmesser des Tondos stets dem gesamten Schaleninneren entspricht (s. auch oben; vgl. des Weiteren Kapitel B3.2.1. „Jagd-Maler“).
- 177 Dazu s.o. (*Variante 1*). – Allgemein zum Dekorationsprinzip der Sianaschale vgl. z.B. HURWIT 1979, 155; BOARDMAN 1994a, 34ff. (hier auch zu den Malern); KUNISCH 1996, 87f.; MANNACK 2002, 107. 109f.
- 178 Innerhalb des oftmals sehr kleinen Medaillons, falls überhaupt vorhanden, tragen bestenfalls die Randschalen häufiger eine figürliche Darstellung; die eventuelle Füllung des Tondos der Bandschalen ist vorrangig ornamentaler Natur. Zum Dekorationssystem der Kleinmeisterschalen s. FELLMANN 1990a, bes. 26ff.; BOARDMAN 1994a, 64ff. (hier auch zu den Malern); allgemein auch HURWIT 1979, 168ff.; MANNACK 2002, 118. Zur Vorliebe für Einzelfiguren vgl. KAESER 1990d, 83; FELLMANN 1990a, 27; SCHEIBLER 1962, 10ff.
- 179 Zur Erweiterung der Tondokompositionen im 5. Jh. vgl. auch HOMANN-WEDEKING 1953, 36; SCHEIBLER 1962, 20ff.; HURWIT 1979, 183. Allgemein zu den rf. Schalen s. MANNACK 2002, 139ff.
- 180 Nachdem v.a. die sf. Maler noch mit einer Vielzahl an Lösungsmöglichkeiten experimentierten, kommt es nun allmählich zu einer Festigung des Schemas, es überwiegt das harmonische Bildkonzept: „Vielmehr befreit sich die Figur allmählich vom direkten Zwang des Kreises, sie strafft sich und richtet sich auf. [...]. Es sind Gestalten, die zu ihrem eigenen Pondus gelangt sind, ohne ihm ihre formale Bezugnahme zum Kreis geopfert zu haben.“ (s. SCHEIBLER 1962, 20). Als weiteres auch WEBSTER 1939, 105; VAN DER GRINTEN 1966, 9.

allzu weiten Spielraum vorsieht – der Maler hat sich demgemäß nicht unbeachtlichen Einschränkungen zu fügen. Daher konzentriert sich das motivische Repertoire häufig auf Altbewährtes<sup>181</sup>, überlässt die ausgefallene Komposition gerne dem eckigen Feld. Trotz dieser Hürden kommt dem Tondo in Zusammenhang mit den Schalen eine relevante Position zu, stellt es manchmal sogar die einzige Form des Bilddekors dar<sup>182</sup>. Als sich jedoch im Allgemeinen eine zunehmende Monumentalisierung der Darstellung einstellt, sind beim Medaillon alle gestalterischen Möglichkeiten ausgeschöpft<sup>183</sup>. Nichtsdestominder verschwindet das figürliche Rundbild erst mit dem Ende der Gattung der bemalten Vasen, auch wenn seine Glanzzeit nun längst vorüber ist<sup>184</sup>.

Neben diesem recht überschaubaren Spektrum an Gefäßtypen lässt sich die von einem separaten Rahmen eingefasste Darstellung durchaus auch auf einigen weiteren Keramikformen nachweisen. Jedoch hat für diese das Bildfeld als Dekorationsschema niemals einen wirklich nennenswerten Stellenwert erlangen können. Auf diese Weise besitzen beispielsweise einige der frühen schulterlosen und noch sehr bauchigen schwarzfigurigen Deianeira-Lekythen des mittleren 6. Jhs. ein aus dem schwarzen Firnis ausgespartes Fensterfeld oder zeigen zu beiden Seiten der Darstellung innerhalb des tongrundig belassenen umlaufenden Bildstreifens die separat eingezogene vertikale Grenze<sup>185</sup>. Mit Herausbildung der Schulterform setzt sich aber sehr schnell der offene Fries als wesentliches Charakteristikum durch und bleibt in völliger Unabhängigkeit zur Maltechnik über die gesamte restliche Laufzeit bestehen<sup>186</sup>. Zur Anwendung des geschlossenen Bildformats kann es als weiteres auch bei Vasentypen kommen, die an und für sich vielmehr für die umlaufende Bildanlage geeignet sind. Davon zeugt das wohl außerordentlich seltene Beispiel des ohnehin sehr kurzlebigen Psykters, der seinen Dekor in einem eigenen Rahmen zur Schau stellt<sup>187</sup>.

- 
- 181 Vgl. etwa die unzähligen Darstellungen des Symposions im Rundbild (s. auch Kapitel B2.1.1.1.1. „Symposion“).
- 182 Auf diese Weise z.B. bei einigen sf. Randschalen ebenso wie bei den rf. Einheitsschalen vom Typ C oder den kleinen klassischen Schalen ohne Fuß (s. BOARDMAN 1994b, 62).
- 183 Dazu etwa HURWIT 1979, 150f. 185; SCHEIBLER 1962, 28f.; RICHTER 1946, 93f. – Als Beispiel vgl. etwa die fast den gesamten Innenbereich der Schale ausfüllende rf. Komposition des Penthesilea-Malers in München (s.o.) aus insgesamt vier großformatigen Figuren. Ein weiteres entsprechendes Werk dieses Malers bei KUNISCH 1996, 175ff.; zu diesem Maler bspw. ROBERTSON 1992b, 160ff.
- 184 Bereits am Ende des 5. Jhs. muss die Schale ihren ehemals hohen Stellenwert in Athen an andere Formen wie etwa den i.d.R. unverzierten Kantharos oder Skyphos abgeben, in anderen Gegenden besteht aber durchaus noch eine Nachfrage, so dass dieser Typ für den Export weiterhin produziert wird. Oftmals bleibt das Innere dabei jedoch ohne Schmuck. In Unteritalien gehört die Kylix ebenso wenig zu den bevorzugten Gefäßformen, tritt aber teilweise noch mit aufwendiger gestaltetem Innenbilddekor auf, der zudem eine Segmentierung aufweisen kann. Als Besonderheit fällt das Medaillon nicht selten etwas größer aus als auf den attischen Pendants, komplexe narrative Szenen sind allerdings eher eine Seltenheit. Dazu SCHEIBLER 1995, 21. 183; RICHTER 1946, 156; SCHEFOLD 1934, 1; ROBERTSON 1992b, 268ff.; speziell zu den unteritalischen Tondi vgl. SCHAUENBURG 1986, 159ff.
- 185 Allgemein zum Typus der Lekythen und den formalen Wesenszügen s. z.B. RICHTER – MILNE 1935, 14f.; COOK 1960, 232f.; SCHIERING 1983, 108ff. 150; BOARDMAN 1994a, 125ff. 205f.; ders. 1994b, 228; CLARK et al. 2002, 112f. – Vgl. dazu etwa ein Exemplar mit ausgespartem Bildfeld in Paris (Louvre 3226, s. SCHIERING 1983, 109 Abb. 50) oder eine Lekythos des Amasis-Malers mit eingefügter Borte am selben Ort (Louvre F 71, s. VON BOTHMER 1985, 172f. Nr. 41 mit Abb.). Aufgrund des kleinen Gefäßdurchmessers und der daraus resultierenden starken Krümmung kommt diese Bildzone jedoch in Hinblick auf das Verhältnis zwischen Breite und Höhe des Feldes eher einem Fries gleich. Dies hat auch eine entscheidende Auswirkung auf die Rezeption.
- 186 Trotz des oftmals nur kleinen Durchmessers kann die verfügbare Fläche v.a. der jüngeren sf. zylindrischen Vertreter noch eine anschauliche Anzahl an Figuren aufnehmen. Eine abnehmende Tendenz in Hinblick auf die Kleinteiligkeit der Darstellung zeigt sich hingegen bei den wg. Exemplaren, sogar in monumentalisierter Ausführung. Teilweise abgewandt vom figürlichen Dekor haben sich die rf. Bauchlekythen, die dann eine rein ornamentale Verzierung präsentieren.
- 187 Belegt ist dieser ungewöhnlich geformte Weinkühler lediglich zwischen ca. 530 und 470/60 v. Chr. Vgl. dazu etwa ein Exemplar mit Bildfeld in Berlin (Staatl. Mus. 1966.14, s. SCHIERING 1983, 59 Abb. 26). Allgemein zu diesem

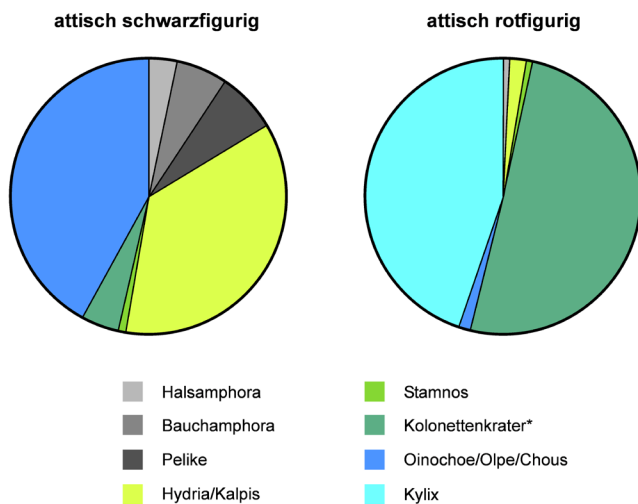


Abb. 6.14  
Verteilung der ausschnitt-  
haften Darstellungen auf  
attischen Vasen nach Maltech-  
nik und Gefäßform (\*zuzügl.  
eines sf. Skyphoskraters als  
Ausnahmefall)

Obige Ausnahmesituation vermag den Stellenwert der eingerahmten Darstellungsfläche auch von einer anderen Seite her zu beleuchten. Neben einer formalen Akzentuierung der Trägeroberfläche als rein technische Notwendigkeit, in der Regel bedingt durch das störende Element des Henkels<sup>188</sup>, lässt sich hier das Bedürfnis nach expliziter Absetzung des Bildes vom Gefäßkörper auch auf ontologischer Ebene erkennen. Diese Betonung sowie zugleich Einschließung und Abgrenzung der wiedergegebenen Inhalte zeugt von der Eigenständigkeit der Darstellung an sich, der Existenz um ihretwillen – das Gefäß selbst dient ihrer Präsentation<sup>189</sup>. Jedoch unterliegt diese offensive gestalterische Maßnahme bei vielen Vasentypen augenscheinlich dem Zeitgeschmack<sup>190</sup> oder vertritt lediglich eine der unterschiedlichen Verzierungsmöglichkeiten eines Gefäßkörpers mit narrativen Inhalten. Nur bei sehr wenigen Formen hat sich das Bildfeld als primäres Dekorationsprinzip durchgesetzt, passt es doch gänzlich zu den formalen Gegebenheiten. In direkter Abhängigkeit dazu steht schließlich ebenfalls das hier untersuchte Phänomen der Ausschnitthaftigkeit. Daher nimmt es nicht wunder, dass sich die Mehrheit der teilgestaltigen Darstellungen in schwarzfiguriger Technik auf den Schulterhydrien (~27%) oder kleinen Kannen (~42%) findet, wohingegen die Masse der rotfigurigen angeschnittenen Bilder etwa zu gleichen Teilen von Schalen (~44%) oder Kolonettenkrateren stammt (~49%) (Abb. 6.14)<sup>191</sup>. Nicht zu vernachlässigen ist an dieser Stelle jedoch der narrative Inhalt selbst, welcher – stereotypisiert und massenproduziert – von einer Überbewertung

Gefäßtypus s. VIERNEISEL 1990, 259f.; SCHIERING 1983, 156; BOARDMAN 1994a, 203; CLARK et al. 2002, 134, wobei hier die Existenz von Bildfeldern verneint wird. Als weiteres auch Kapitel B2.1.1.1.1. „Symposion“.

188 Vgl. auch SCHWEITZER 1929, 107 Anm. 2 („Den Anlaß [...] gibt die durch den Henkel unterbrochene, nicht mehr kontinuierliche Fläche“); als weiteres VON VACANO 1973, 62. – Um nur ein Beispiel zu nennen: Der Kelchkrater erfordert unter diesem Aspekt keine formale Aufteilung des bildhaften Dekors auf zwei strikt getrennte Gefäßseiten, da hier die Henkel derart tief am Vasenkörper angebracht sind, dass sie kein Hindernis darstellen.

189 Ähnlich auch HURWIT 1979, 175 in Bezug auf die Entwicklung des Tondos vom dekorativen Produkt der Schale zum autonomen und repräsentativen Element. Vgl. als weiteres DUGAS 1960, 39. – Zur Emanzipation des Bildes s. außerdem oben.

190 Vgl. z.B. auch COOK 1960, 86: „It is clearly the day of panel decoration.“ Zum Übergang im Bilddenken des 6. Jhs. vom Fries zur begrenzten Fläche s. SCHEIBLER 1962, 7; zur Weiterentwicklung in der späten Archaik vgl. hingegen RICHTER 1946, 66: „Many vase painters now prefer to use the major part of the surface instead of framing the pictures within borders.“

191 Es handelt sich um insg. 116 sf. und 153 rf. hinzugezogene, ausschließlich att. Beispiele mit Rahmen (= Gefäßeinheiten). Dabei wurden stellenweise nur die übergeordneten Typengruppen berücksichtigt (Hydria/Kalpis – Oinochoe/Olpe/Chous) und nicht die spezifischen Unterformen im Einzelnen. Nicht unterschieden wurde ebenfalls zwischen dem Hauptbildfeld und der Predella der Hydria. – Von den sf. Gefäßen entfallen 31 auf die Schulterhydria, wobei sich vier Ausschnitte auf einer Predella zeigen und einer auf einem Schulterfeld befindet. Zusätzlich dazu (oben nicht ein-

des hohen Anteils einer bestimmten Gefäßart Abstand nehmen lässt<sup>192</sup>, ebenso wie die Häufigkeit der jeweiligen Gefäßform im Gesamtkorpus der bemalten Vasen attischer Herkunft, der jedoch an dieser Stelle nicht weiter nachgegangen werden soll. Dass es keine schwarzfigurig ausgeführten und somit rundgestaltigen Bildausschnitte auf Tondi zu geben scheint, resultiert mitunter sicherlich aus der Vorliebe dieser Schalenmaler für die geschlossene Form der Darstellung<sup>193</sup>; dass in der Nachfolgetechnik die Teilgestalt ausgerechnet auf dem längst überkommenen Stangenkrater dominiert, unter anderem aus dem generellen Seltenheitswert des Bildfelds zu dieser Zeit<sup>194</sup>. Die beiden Amphorentypen und ihre Verwandten sind als Träger nur innerhalb der älteren Technik relevant, wobei der Stamnos generell einen Sonderstatus einnimmt<sup>195</sup>. Diese Beobachtung vermag besonders in Bezug auf die Bauchamphora als **das** schwarzfigurige Bildfeldgefäß schlechthin kein Erstaunen zu erregen, wenn auch an dieser Stelle ihre verhältnismäßig bescheidene Präsenz gegenüber anderen Gefäßgattungen auffällt.

### Fazit

Die Abhängigkeit der ausschnitthaften Wiedergabe vom Bildfeld und damit automatisch von bestimmten Gefäßformen gibt folglich im Großen und Ganzen auch den zeitlichen Rahmen vor. Dabei kann allein schon auf technischer Basis gut nachvollzogen werden, warum das eigens abgesetzte Darstellungsfeld im Laufe des Rotfigurigen immer mehr aus der Mode gerät. Denn diese Malweise eröffnet gegenüber der Vorgängertechnik vollkommen andere Möglichkeiten, wozu nicht nur die deutlich ‚naturalistischere‘ Art der Figurenwiedergabe gehört, die durch die Umkehr der Farbenverhältnisse ermöglicht wird. Diese Entwicklung führt gleichermaßen zu einer farblichen Übereinstimmung des Bildhintergrundes mit der restlichen Gefäßoberfläche und somit zum Verlust des visuell äußerst wirksamen Fenstereffekts durch die bislang unabdingbare Aussparung des hellen Malgrundes innerhalb des dunklen Überzugs<sup>196</sup>. Die Kontrastierung zwischen Darstellungs- und Umgebungsraum muss nun von einem eigens eingezogenen Rahmenelement übernommen werden, welches maltechnisch aber ebenso gut fehlen

---

gerechnet) kommen noch zwölf Kalpiden mit Bauchbild. Die 49 Kannen verteilen sich auf 30 Oinochoen, 17 Olpen und zwei Chous. Dementgegen stehen im Rotfigurigen 67 Schalen und 75 Kolonettenkratere; Hydrien bzw. Kalpiden mit Schulterbild existieren hier insg. nur drei (1:2), daneben lassen sich zwei Choenkannen anführen. Absolute Ausnahmen stellen eine Halsamphora sowie ein Stamnos dar.

192 Vgl. dazu auch Kapitel B3.3. „Themen und Motive“ mit Abb. 25.1 und weiter oben.

193 Zu dieser Präferenz vgl. auch HURWIT 1979, 155. 170f. 174ff. Während im Innenbild der Sianaschalen die Darstellung den Rahmen überlappen kann (*Variante 2*), setzt sich mit den Kleinmeisterschalen allmählich die geschlossene Form (*Variante 1*) als angepasste Gestaltungsweise durch und wird zum Standard für die Medaillonbilder des späten 6. und auch noch 5. Jhs. – Diese Beobachtung trifft jedoch ausschließlich auf die ausschnitthaften Bilder zu, wie sie eingangs definiert wurden. Leichte Anschnitte an sekundären gegenständlichen Motiven (z.B. Helme, Möbel, Gefäße etc.) lassen sich bereits im att. Sf. nachweisen, nehmen aber im Rf. deutlich zu (dazu auch HURWIT 1979, 178f. 181f.; MARIOLEA 1973, 41f.; WEBSTER 1939, 105). Eine Ausnahme stellen die lakonischen Schalen dar, die an dieser Stelle nicht einbezogen wurden: Im Gegenzug zu Athen tritt hier die Teilgestalt einzig in Zusammenhang mit der Rundform auf (dazu s. Kapitel B3.2.1. „Jagd-Maler“).

194 Auf 75 rf. Kolonettenkratere mit ausschnitthafter Darstellung kommen, abgesehen von den Schalen, in Attika lediglich sieben andere Gefäßtypen und nur viermal ist diese Mischgefäßform dagegen unter den sf. Beispielen vertreten, wobei hier jedoch im Verhältnis eine deutlich breitere thematische Spanne gegeben ist. Dieses Ungleichgewicht kann auf malerspezifische Vorlieben zurückgeführt werden (ausführlich dazu in Kapitel B3.2.2. „Leagros-Gruppe“ und B3.2.3. „Manieristen“). Eine absolute Ausnahme stellt daneben der frühe Skyphoskrater DADA 527 dar (s. dazu bes. Kapitel B3.1. „chronologisch-chorologische Verteilung“).

195 Bis auf eine einzelne Halsamphora sind sämtliche Amphoren (7 Bauch- und 4 Halsamphoren) sowie Peliken (8) mit Ausschnitt sf., daneben lässt sich in beiden Techniken je ein Stamnos feststellen.

196 Zur Relevanz des technischen Wandels in Hinblick auf die Aktivierung und Entmaterialisierung der Gefäßoberfläche s. HURWIT 1979, 201ff. 313ff.; KÄHLER 1949, 52; SCHWEITZER 1929, 122. Zu dieser Entwicklung vgl. auch Kapitel

kann – allesamt Faktoren, die zweifelsohne einen Attraktivitätsverlust darstellen. Obzwar das Bildfeld als eine mögliche Form der Flächenstrukturierung auch außerhalb Attikas niemals gänzlich von der Bildfläche verschwindet<sup>197</sup> und sogar unter den Manieristen im 5. Jh. erneut an Boden gewinnt<sup>198</sup>, hat es unter den Dekorationsprinzipien seinen ehemals zentralen Wert eingebüßt. Nicht nur vor diesem Hintergrund, sondern gleichermaßen in Zusammenhang mit den neuen mal- sowie darstellungstechnischen Errungenschaften<sup>199</sup> ist seine Erschließung nun ausgereizt, seine Möglichkeiten als Appell an den Künstler sind erschöpft und können nichts Neues mehr bieten.

Das Auftreten dieses Phänomens jedoch allein mit der Existenz des Bildfeldes erklären zu wollen, wäre zu vereinfacht. Zwar geht das Ende der Blütezeit erwartungsgemäß Hand in Hand mit der allmählichen Aufgabe des gerahmten Darstellungsraums, dennoch bleibt in Hinsicht auf einen möglichen Beginn der Ausschnitthaftigkeit ein ungenutzter Spielraum. Denn erst weit nach dem ersten Auftreten des nach außen hin abgeschlossenen Feldes wird die teilgestaltige Wiedergabe voll umgesetzt, nachdem die frühesten Versuche in der attischen Vasenmalerei sehr zögerlich verliefen, obwohl die notwendige technische Basis bereits geschaffen war. Somit wird erkennbar, dass diese Voraussetzungen als ausschlaggebendes Kriterium allein nicht ausreichen. Der Prozess, welcher hinter der Entdeckung, Ausarbeitung und schließlich auch Perfektionierung neuer Möglichkeiten zur Gestaltung eines durch die Vorgaben des Bildträgers definierten Darstellungsraums steht, ist wesentlich komplexer und langwieriger. Dabei hängt er allzeit von zahlreichen Impulsen ab, für die wiederum vollkommen unterschiedliche Faktoren verantwortlich sind. Letztere sind schlussendlich nicht nur im Umkreis des verantwortlichen Erzeugers zu suchen, sondern fußen desgleichen auf unterschiedlichen externen Parametern wie der rein physikalischen Komponente der optischen Wahrnehmung, der Offenheit des potentiellen Konsumentenkreises oder auch der Aktualität etwaiger geeigneter Themen sowie der Art ihrer bildhaften Umsetzung.

---

B1.1. „Grundlagen Vasenmalerei“.

197 Zu diesen späten Beispielen vgl. das Kapitel B3.1. „chronologisch-chorologische Verteilung“. – Dass in Abhängigkeit zur Gefäßform nun „der Fries [...] für die erzählerische Darstellung von größerer Bedeutung als das Bildfeld“ ist, lässt sich wohl auch mit der entscheidenden Einflussnahme der Monumentalmalerei und der sich dadurch ändernden Konventionen erklären (s. BOARDMAN 1996c, 17). Allgemein KUNISCH 1996, 205; entfernt ebenfalls SCHEFOLD 1981, 9; HURWIT 1979, 207. Vgl. weiterhin auch Kapitel D2.3. „Raumbegriff“.

198 Vgl. dazu Kapitel B3.2.3. „Manieristen“.

199 Ausführlich dazu Kapitel B1.1. „Grundlagen Vasenmalerei“.



### B1.3. Die bemalten Gefäße in ihrem gängigen Betrachtungsumfeld – ein Blick auf die Rahmenbedingungen zur visuellen Wahrnehmung

Das Repertoire an Vasenformen fällt innerhalb der griechischen figürlich bemalten Keramik sehr mannigfaltig aus. Zwar sind nicht für alle bekannten Formen die originalen Bezeichnungen überliefert, ebenso wenig ist für jeden einzelnen Typus der jeweilige konkrete Verwendungszweck bekannt, dennoch reichen die vorhandenen Informationen aus, um die Rolle der (verzierten) Töpferware in der griechischen Antike recht zuverlässig rekonstruieren zu können<sup>200</sup>. Einen Eindruck von der nahe liegenden Verwendung der Hydria zum Wassertransport vom öffentlichen Brunnen beispielsweise oder der Nutzung der Trinkschale während eines Gelages vermitteln die Darstellungen auf den jeweiligen Gefäßen oft selbst<sup>201</sup>. Neben solchen Bild-, aber auch Schriftquellen geben mögliche Fundkontexte – wenn auch im Verhältnis zur Anzahl der erhaltenen Vasen sehr eingeschränkt – Auskunft über die Verwendung<sup>202</sup>. Allerdings darf dabei nicht in Vergessenheit geraten, dass – nicht nur ausgehend vom Gesamtkorpus der antiken Töpfereierzeugnisse – die mit figürlichen Szenen versehene Feinkeramik vielmehr eine Außenseiterposition eingenommen haben muss<sup>203</sup>.

Ein sehr großer Teil des mit narrativen Szenen verzierten Tongeschirrs wird in Zusammenhang mit dem Symposion verwendet worden sein, darüber hinaus kam solches aber auch allgemein in Haushalten der gehobenen Klasse zum Einsatz<sup>204</sup>. Bereits der Alltag bot ausreichend Gelegenheit für eine Konfrontation des Betrachters mit dem Rezeptionsgegenstand, ebenso wie die Gattung der zwar oftmals aufwendig verzierten, aber nichtsdestominder vollkommen funktionstüchtigen Vasen für ein breit gefächertes Publikum offen stand und demzufolge ihre bildhaften Inhalte für prinzipiell jedermann erfahrbar machte<sup>205</sup>. Vor allem jedoch in Grabkontext

200 Allgemein dazu insbes. SCHIERING 1983, passim; SCHEIBLER 1995, 12ff.; CLARK et al. 2002, passim; entfernt BLANCK 1971, 28; unter Berücksichtigung des jeweiligen funktionalen Raums desgleichen BATS – D'AGOSTINO 1999, 78ff. Als weiteres, v.a. zur Problematik, vgl. Kapitel A2.1.3. „Funktion Bild“. – Die kontroverse Diskussion, ob die antiken bemalten Vasen allein für den Grabbrauch hergestellt wurden, oder ob es sich dabei um eine sekundäre Nutzung handelt, soll an dieser Stelle nicht vertieft werden. Eine solide Übersicht zum Forschungsstand bietet z.B. JUNKER 2002, 8ff.; s. als weiteres auch HOFFMANN 1988, 153ff.; ders. 1980, 127f. Vgl. ebenfalls Kapitel A2.1.3. „Funktion Bild“.

201 Dazu z.B. WEBSTER 1972, 98f.; PFUHL 1923, 318; als Beispiel vgl. eine Hydria in London (BM B 330, s. SCHEIBLER 1995, 18 Abb. 9). Skeptisch gegenüber einer tatsächlichen Verwendung der bemalten Gefäße zum Wassertransport äußert sich nicht zu unrecht SCHEIBLER 1995, 29. Offenbar auf einem Missverständnis basiert in diesem Zusammenhang die nicht fundierte Kritik Junkers an Scheibler, welcher im Grunde genommen in eine entsprechende Richtung argumentiert (s. JUNKER 2002, 21 Anm. 93). – Zu den Gelagedarstellungen auf Symposionskeramik s. Kapitel B2.1.1.1.1. „Symposion“.

202 Vgl. dazu bspw. KAESER 1990b, passim; SCHEIBLER 1995, 29ff.; STISSI 1999, 96. – Allgemein zum Verwendungsmilieu s. auch ZINSERLING 1977, 40.

203 Den ungleich größeren Anteil beanspruchen hingegen die schlichte, wenn auch feinkeramische schwarz gefirnisste Ware, die ungegenständlich verzierte Keramik sowie die grobe Haushaltsware für sich. Auch sind an dieser Stelle andere Werkstoffe als Ton zu berücksichtigen, wobei Metall einen nicht geringen Stellenwert eingenommen haben wird. Zum nicht unproblematischen Wertfaktor in Bezug auf die unterschiedlichen Materialien s. z.B. SCHEIBLER 1995, 44ff. 57f.; KREUZER 1998a, 33 Anm. 284 (mit weiterführender Literatur); ROTROFF 1999, 69; BATS – D'AGOSTINO 1999, 77; STISSI 1999, 96; VICKERS 1985, 108ff. – Zum Verhältnis von bemalter zu sonstiger Keramik auf empirischer Grundlage s. ROTROFF 1999, 68 Tab. 1.

204 Dies belegen Funde aus Wohnvierteln z.B. in Athen oder Olynth (s. LANGLOTZ 1957, 399; SCHEIBLER 1995, 21f. 44ff.; ROTROFF 1999, 65; als weiteres auch WEBSTER 1978, 40; BLANCK 1976, 28). Es ist nicht von der Hand zu weisen, dass in sympotischem Kontext verwendetes Geschirr innerhalb des Gefäßspektrums eines Haushalts den größten Anteil ausmacht, wie ROTROFF 1999, 68f. mit Tab. 2 anhand von drei unterschiedlichen Befunden plausibel machen konnte. – Ausführlicher zur Verwendung der Gefäße beim Gelage in Kapitel B1.3.1. „Kontext Symposion“.

205 Es ist davon auszugehen, dass sich aufgrund der relativ niedrigen Kosten sowie des unbestritten hohen Gebrauchswerts

haben diese kostbaren Schätze die lange Zeit überdauert<sup>206</sup> – während allerdings das griechische Festland aufgrund des vergleichsweise bescheidenen Beigabenbrauchtums relativ wenig Fundmaterial erbracht hat, erweist sich das an attischen Importen reiche Etrurien als fruchtbarer Quell<sup>207</sup>. Eine annähernd ebenso fundierte Überlieferung ist in den Nekropolen Großgriechenlands greifbar: Bis etwa zur Zeit des Peloponnesischen Krieges wird aus Athen noch Keramik in großer Zahl eingeführt. Nachdem jedoch die unter anderem durch diese Depression verursachte Handelsflaute eine Ankurbelung der einheimischen Produktion nach sich zieht, die schließlich ab etwa 430 v. Chr. einen Höhepunkt verzeichnen kann, wird der bis dahin führende attische Markt allmählich abgelöst<sup>208</sup>. Solche zuweilen äußerst reichen Grabausstattungen überliefern nicht nur eine ebenso opulente Bilderwelt, sondern ermöglichen unter Umständen die Beurteilung (zumindest außergriechischer) Vorlieben für bestimmte Themenschwerpunkte sowie Gefäßformen und gestatten zudem einen sehr vagen Einblick in die damalige Geisteswelt<sup>209</sup>. Weitere Funde schließlich sind in diversen Heiligtümern des gesamtgriechischen Kulturraums belegt, in welchen die Gefäße zum einen den Göttern geweiht wurden, zum anderen aber auch bei kultischen Feierlichkeiten ihren Einsatz fanden<sup>110</sup>.

Neben dem Gebrauch der bemalten Feinkeramik im an und für sich geschlossenen profanen, sepulkralen und sakralen Handlungsrahmen, der sich im Idealfall auch am Fundzusammenhang ablesen lässt, ist noch von einer Vielzahl weiterer Möglichkeiten auszugehen, in welchen ein potentieller Rezipient mit den keramischen Bildern in Auseinandersetzung treten konnte<sup>211</sup>. Auf diese Weise wurden solche Gefäße auch als Siegespreise (z.B. bei den

---

sämtliche Gesellschaftsschichten i.d.R. mit den figürlich dekorierten Vasen konfrontiert sahen (vergleichbare Argumentation bei SCHEIBLER 1995, 70; SPIESS 1992, 21). Außerdem waren diese Gefäße wegen ihrer typologischen Variationsbreite und auch der Vielfalt an Verwendungsmöglichkeiten nicht an bestimmte, geschlossene Personenkreise gebunden, sondern so gut wie jedem (visuell) frei zugänglich, denn der Rezipient muss nicht unbedingt der Besitzer sein. Allerdings sollte dabei nicht außer Acht bleiben, dass die bemalte Keramik vermutlich lediglich zu besonderen (repräsentativen) Ereignissen in Gebrauch war (darunter auch das Symposion) und kaum als häusliches ‚Zweckgeschirr‘ gedient haben wird (dazu auch SCHEIBLER 1995, 44ff. 57; BATS – D’AGOSTINO 1999, 77; zur Verwahrung der ‚dining implements [...] those that are used daily and those used only for feasts‘ im Haushalt s. auch Xen. oik. IX 7; als weiteres BAŽANT 1981, 5f.). Mindestens die Möglichkeit zur visuellen Wahrnehmung der Darstellungen (z.B. am Ort der Aufbewahrung) sollte aber auf alle Fälle als gewährleistet angesehen werden. Vgl. dazu auch Kapitel A2.1.3. ‚Funktion Bild‘.

206 Nach LANGLOTZ 1957, 399 kommen insgesamt 80% der erhaltenen Vasen aus Gräbern, nicht selten wurden sie eigens für diesen Zweck hergestellt (v.a. in Unteritalien). Vgl. dazu auch SCHEIBLER 1995, 12. 67f.; entfernt KAESER 1990b, 197; STISSI 1999, 96.

207 In Attika sind die Gräber des 5. und 4. Jhs. im Vergleich zu Etrurien, Unteritalien, den Schwarzmeerkolonien oder etwa Bötien verhältnismäßig spärlich ausgestattet und weisen nur eine begrenzte Anzahl an Keramik auf. Demnach stammen laut VICKERS 1990, 107, 90% der erhaltenen attischen Vasen aus etruskischen Gräbern. Vgl. dazu LANGLOTZ 1957, 413; SICHTERMANN 1963, 11; SCHIERING 1983, 9ff.; SCHEIBLER 1995, 42. Zur ‚ärmeren‘ Ausstattung attischer Gräber und den Gründen s. z.B. HOFFMANN 1988, 151ff.; vgl. auch Kapitel C2.1.1.1. ‚Grundlagen Grabreliefs‘. Zur Zusammensetzung der Keramik in etruskischen Gräbern s. HANNESTAD 1999, 303ff. Außerdem ausführlich dazu Kapitel B1.3.2. ‚Kontext Grab‘.

208 Dazu z.B. LANGLOTZ 1957, 412. SCHEIBLER 1995, 42. 180ff. macht den Importrückgang von der gesteigerten Eigenproduktion abhängig, sicherlich waren die Gründe aber nicht monokausal. Ausführlicher zu diesen Hintergründen s. auch Kapitel B1.1. ‚Grundlagen Vasenmalerei‘ (hier auch mit weiterer Literatur).

209 Dazu z.B. LANGLOTZ 1957, 412f.; SCHIERING 1983, 9f. Zu trennen ist hierbei zwischen der offenkundig eigens für den Grabgebrauch ausgewählten Motivik wie v.a. in Apulien und der unspezifischen Bilderwelt, die sich i.d.R. in den Gräbern Etruriens beobachten lässt. Dazu vgl. SCHEIBLER 1995, 42; entfernt auch STISSI 1999, 90ff. – Zur Problematik der uneingeschränkten Rückschließbarkeit von Vasenbildern auf die ‚Geisteswelt‘ s. STISSI 1999, 97ff.; JUNKER 2002, passim; HOFFMANN 1980, bes. 140ff.; HAUG 2010, 155.

210 Vasen als Votivgaben wurden z.B. auf der Athener Akropolis und in den großen Heiligtümern auf Delos und Samos gefunden (s. LANGLOTZ 1957, 399; SCHEIBLER 1995, 52ff.; entfernt auch WEBSTER 1978, 40). Ausführlicher dazu in Kapitel B1.3.3. ‚Kontext Kult‘; vgl. außerdem Kapitel B2.1.1.1.1. ‚Symposion‘.

211 Mit der Vielschichtigkeit der Zirkulation von Gefäßen und ihrem variantenreichen (Betrachtungs-)Umfeld hat sich

Panathenäen) oder als Freundes- beziehungsweise Liebesgaben verwendet<sup>212</sup>. Eine solche Verbindung steht jedoch in keinerlei zwingender Abhängigkeit zum Fundort.

In diesem Kontext soll nun aber nicht auf eine potentielle Verknüpfung bestimmter Bildinhalte mit den unterschiedlichen Fundzusammenhängen und somit dem Gebrauchswert eingegangen werden, stattdessen ist für die übergeordnete Fragestellung dieser Arbeit eine Beleuchtung der jeweiligen wahrnehmungsspezifischen Verhältnisse relevant<sup>213</sup>. Zudem ist das Phänomen der Ausschnitthaftigkeit weniger an eine bestimmte Betrachtungsumgebung gebunden, als vielmehr von darstellungsimmanenten Faktoren abhängig – auch wenn hier ein etwaiger indirekter Zusammenhang nicht gänzlich ausgeschlossen werden kann<sup>214</sup>. Daher soll die folgende Darlegung lediglich zur allgemeinen Orientierung dienen und anhand ausgewählter und besonders repräsentativer Fallbeispiele herausgestellt werden. Klare Grenzen können zwischen diesen, auf den ersten Blick kontroversen Verwendungszwecken jedoch keinesfalls gezogen werden, weder der spezifische situative Hintergrund noch das etwaige Formenrepertoire sind unumstößlich fest an das jeweilige Milieu gebunden<sup>215</sup>. Demgemäß ist bei der Rekonstruktion des Betrachtungsumfeldes stets der fließende Übergang zwischen den hier einzeln herausgestellten Handlungsräumen im Hinterkopf zu behalten. Auf diese Weise können den ausgewählten Paradigmen lediglich in sich geschlossene, schematisierte Idealsituationen als Ausgangspunkt dienen, welche demnach einzig in der Lage sind, grobe Tendenzen aufzuzeigen.

Vorab sind jedoch erneut einige übergeordnete Faktoren in Erinnerung zu rufen, die – unabhängig vom jeweiligen Betrachtungskontext – generelle Gültigkeit besitzen: In erster Linie liegen dem Vorgang der optischen Erfassung eines Vasenbildes unterschiedliche Parameter zugrunde, die aber wesentlich differieren können. Neben der Variablen des jeweils abweichenden Rezeptionszusammenhangs als Lokalkomponente (Lichtverhältnisse/Aufstellung bzw. aktive Verwendung) spielen gleichermaßen personenbezogene Kriterien eine bedeutende Rolle. Dazu gehören nicht nur Sehvermögen und geistig-kognitive Fähigkeiten sowie sozial-kulturelle Vorprägung oder persönliche Erwartungshaltung, sondern auch rein technisch basierte Charakteristika wie etwa der Eignungsgrad des persönlichen Standortes und die damit verknüpfte visuelle Zugänglichkeit des zu erfassenden Objekts (vgl. Abb. 1.1). Von essentiellen Belang

---

bspw. auch ROTROFF 1999, 63ff. befasst: „So pottery was always moving around the city“; als weiteres auch BATS – D'AGOSTINO 1999, 75: „Ce qui caractérise la céramique grecque, s'est son omniprésence et son universalité [...] et en même temps sa grande spécialisation“; vgl. ebenfalls SPIESS 1992, 21 (großer Öffentlichkeitscharakter der Vasenbilder).

212 Dazu SCHEIBLER 1995, 47f. 52; KAESER 1990b, 197ff. bes. 201f. – Als Siegespreis spielen Vasen aber nicht allein bei athletischen Wettkämpfen eine Rolle, sondern können für jede Form des ‚Kräftemessens‘ ausgesetzt werden (z.B. bei der Wollarbeit).

213 Zur Schwierigkeit der direkten Verknüpfung von Bildthema und Verwendungszweck s. JUNKER 2002, 3ff. (hier auch zum Forschungsstand und zur Diskrepanz zwischen positivistischem und hermeneutischem Ansatz); vgl. als weiteres STISSI 1999, 98; SCHEIBLER 1995, 57f. bes. 65ff. – Zur Vorliebe für bestimmte Themen in unterschiedlichen Zusammenhängen s. z.B. LANGLOTZ 1957, 401ff.

214 Eine bestimmte Gefäßform, die mit dem Phänomen der Ausschnitthaftigkeit verbunden werden kann, bedingt automatisch einen bestimmten Verwendungskontext und damit ein bestimmtes Betrachtungsumfeld.

215 Die Unmöglichkeit einer klaren Trennung v.a. zwischen sakral und profan postuliert z.B. auch SCHEIBLER 1995, 48. 57f. 187f.: „Es scheint vielmehr bezeichnend für diese griechische Keramik zu sein, daß [...] sich der Übergang vom Gerät des häuslichen Lebens über die Sphäre der Repräsentation zur kultischen Bedeutung unvermerkt und meist ohne feste Regel und Grenze vollzog, denn Kult und Leben waren in einer Weise miteinander verflochten, die von dem modernen Gegensatz Sakral – Profan eigentlich gar nicht zu sprechen erlaubt.“ Allgemein zur Allgegenwärtigkeit von „Kult und Mythos (Religion) [...] [in] jede[m] Bereich menschlichen Daseins“ und zur „Einbettung des Lebens in die Religion“ s. SCHOLL 2002b, 190.

sind an dieser Stelle schließlich aber auch noch senderimmanente Faktoren wie vor allem die gekrümmte Ausprägung des Bildträgers, die grundlegenden Einfluss auf die generelle Rezipierbarkeit der einzelnen Bildzeichen im Besonderen sowie der umfassenden Gesamtkomposition im Allgemeinen nehmen kann<sup>216</sup>.

### **B1.3.1. Das Gefäß vor dem Hintergrund sympotischer Geselligkeit**

Wie bereits erwähnt wurde, ist als eine der geläufigsten Formen der Konfrontation des Bildes mit dem Betrachter die Nutzung der bemalten Vasen im Rahmen eines geselligen Symposions zu nennen. Bei Zugrundelegung der für vorliegende Fragestellung relevanten Vasenformen<sup>217</sup> sind hier besonders die Schalentondi sowie die rechteckigen gerahmten Bildfelder der Kratere bedeutsam<sup>218</sup>. Diese beiden Gattungen unterscheiden sich grundlegend in der Art und Weise ihrer Handhabung und damit auch in Hinblick auf den Vorgang der optischen Wahrnehmung des jeweiligen Bilddekors: Während das kleinere Trinkgefäß in einen ständigen Kreislauf des aktiven Gebrauchs eingebunden ist, zeichnet sich das größere Mischbehältnis durch einen fixen Standort aus. Demzufolge ist das Innenbild der Kylix dem Konsumenten im Prozess der visuellen Erfassung untergeben, der bildhafte Dekor des fest installierten Kraters dagegen in der Regel dominant<sup>219</sup>. Dies bedeutet, dass er nach einer Unterordnung des Rezipienten verlangt, da sich dieser gegebenenfalls zu seinen Gunsten neu auszurichten hat, wohingegen die Schale mit ihrem wesentlich höheren Mobilitätsgrad in die Hand genommen und den spezifischen Bedürfnissen mit Blick auf ein besonders zufriedenstellendes Ergebnis angepasst werden kann<sup>220</sup>.

216 Ausführlich dazu Kapitel A2.1.2. „Wahrnehmung“. Besonders zur visuellen Zugänglichkeit und der auf dieser Basis beruhenden Beziehung zwischen Sender und Empfänger s. Kapitel A2.1.3. „Funktion Bild“ mit Abb. 3.1.

217 Vgl. dazu Kapitel B1.2. „Dekorationsprinzipien“.

218 Diese Formen machen generell den größten Anteil des beim Gelage benutzten Geschirrs aus, nichtsdestominder finden darüber hinaus viele weitere Vasentypen Verwendung (vgl. dazu z.B. WEBSTER 1972, 98f.). Dazu gehören etwa die Kannen zum Ausschütten des Trankes oder diverse Salbfläschchen zur Parfümierung der Teilnehmer vor Beginn des eigentlichen Symposions. Ungesichert ist hingegen die Verwendung von Hydrien zur Bereitstellung von Wasser bei der Aufbereitung des unvermischten Weins (ablehnend z.B. KAESER 1990e, 191; ebenso KREUZER 1998a, 32 Anm. 282; SCHEIBLER 1995, 68 Anm. 111). Generell darf dabei aber nicht in Vergessenheit geraten, dass die figürlich bemalte Keramik im Gesamtrepertoire der verwendeten Behältnisse vielmehr Seltenheitswert besitzt. Neben einfacher unbemalter Tonware spielen in wohlhabenderen Kontexten auch Metallgefäße eine nicht zu vernachlässigende Rolle. Vgl. dazu z.B. BLANCK 1976, 28f.; WEBSTER 1978, 37ff.; KAESER 1990e, 186ff.; ders. 1990i, 204ff.; SCHEIBLER 1995, 18ff. 24f. 46f.; DAVIDSON 2002, 85ff. Zur geschmacklichen Verfälschung des Weins in Verbindung mit Metall s. allerdings KREUZER 1998a, 35; ROTROFF 1999, 69.

219 Diese Trennung spiegelt sich in übertragenem Sinne in der in Kapitel A2.1.3. „Funktion Bild“ (mit Abb. 3.1) aufgestellten Kategorisierung wider: Bei dem Innenbild der Schale handelt es sich nicht nur aufgrund der Mobilität des handlichen Trägers um ein sich dem Betrachter unterordnendes Medium. „Rezipientenzentrisch“ ist auch die Art der Darstellung, da sie sich i.d.R. dem Empfänger auf den ersten Blick gesamtheitlich erschließt. Analog dazu kann bei dem lokal gebundenen Krater häufig von einer „zeichenzentrischen“ bzw. „pseudozeichenzentrischen“ Darstellung ausgegangen werden – eine vollständige optische Erfassung ist aufgrund der Krümmung der Trägeroberfläche nicht auf Anhieb gegeben.

220 Mit der optischen Erfassbarkeit der Schalenbilder beim Symposion und ihrem hohen Mobilitätsgrad setzte sich bereits ZÜCHNER 1967, 25 auseinander: „Die griechischen Trinkschalen, so wie wir sie bisher kennen, sind vielbewunderte, aber auch recht ungebärdige Wesen, ihnen ist nicht leicht beizukommen. [...] Keine Stelle gibt es, von der aus die Schale als Ganzes zu sehen wäre, aber an ihr ist nichts, was als nicht durchdacht und nicht geformt auch nur irgend eine Ansicht ausschliesse. [...] Erst wenn sie in die Hand genommen und umgedreht wird, erscheinen die figürlichen Bilder [der Außenseiten] im Ganzen. Doch schon fällt der Blick auf Teile der Ornamente – besser, stößt sich daran, weil nur Teile zu sehen sind und man wieder von neuem umgreifen muß, wenn man das kunstvolle Gebilde um die Henkel herum aufnehmen will.“ Zu den Bedingtheiten des Sehens von Schalen (auf Tisch, in Hand, an Wand) an einem konkreten Beispiel s. auch DUGAS 1960, 35f.; als weiteres STUPPERICH 1992, 426f.

Außer diesen Details in Bezug auf das Objekt der Wahrnehmung selbst, sind in Zusammenhang mit dem Prozess der kognitiven Verarbeitung der bildhaften Zeichen auch die externen Begleitumstände wie der konkrete sympotische Handlungsablauf sowie das spezifische räumliche Umfeld ausschlaggebend. Um sich an dieser Stelle die vorherrschende Situation vor Augen führen zu können, ist eine detailliertere Auseinandersetzung mit dem Ort des Geschehens unter Berücksichtigung sämtlicher (bekannter) Einzelheiten hilfreich.

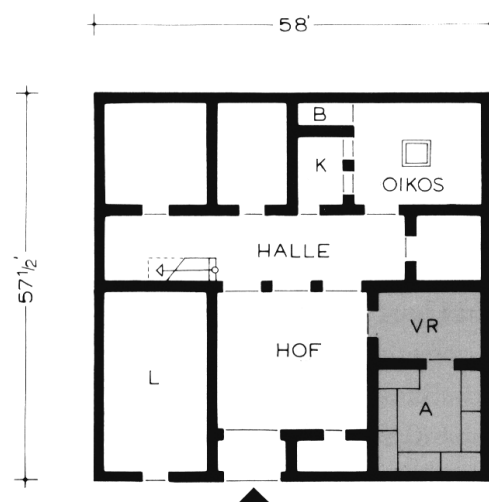


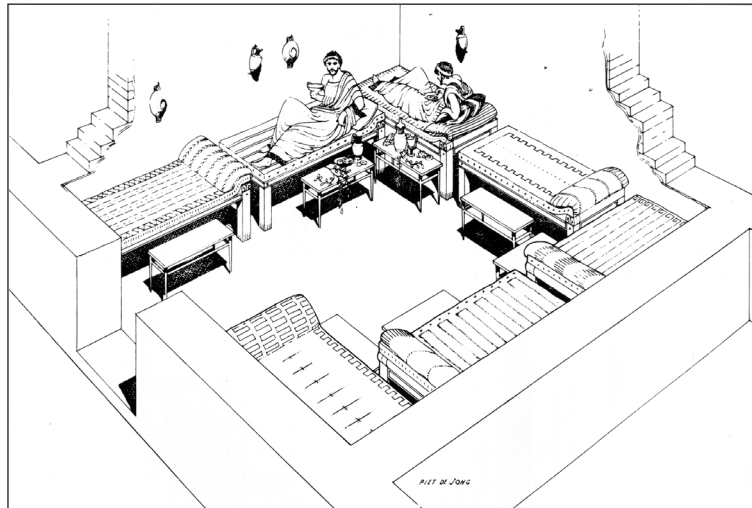
Abb. 7.1 Grundriss des olynthischen Typenhauses S mit Andron (A) und Vorraum (VR) nach W. Hoepfner und E.-L. Schwandner

### Andrones als Orte der Bildrezeption

Das Trinkgelage ist in der griechischen Antike seit jeher an die Gesellschaft der Männer gebunden und bedarf zu diesem Zwecke eigener abgeschlossener Räumlichkeit innerhalb des privaten familiären Wohnbereichs<sup>221</sup>. Solche *andrones* lassen sich in Baubefunden wohl bereits seit dem 7. Jh. nachweisen<sup>222</sup>, erhalten aber erst mit der Herausbildung des genormten ‚Typenhauses‘ etwa am Übergang zur Klassik ihre idealtypisch-kanonische Ausprägung<sup>223</sup>. Zusammen mit einem Vorraum sind sie als *andronitis* im vorderen Teil des Hauses angelegt und verfügen über einen separaten Zugang vom innen liegenden Hof der Gesamtanlage aus (Abb. 7.1)<sup>224</sup>. Solche Männerräume sind zumeist von annähernd quadratischer Form und variieren deutlich hinsichtlich ihrer Größe, wobei der jeweiligen räumlichen Gesamterstreckung als feste Maßeinheit die maximale Längenausdehnung

- 221 Vgl. z.B. VON DER MÜHLL 1957, 484ff.; CARR RIDER 1916, 233ff.; HOEPFNER – SCHWANDNER 1986, 18. 264; s. z.B. auch Aischyl. Choeph. 712 und Xen. oik. IX 5. – Zum Symposion allgemein in Kapitel B2.1.1.1.1. „Symposion“.
- 222 Hier allerdings nur als besonders luxuriöse Ausnahmeerscheinung (s. HOEPFNER – SCHWANDNER 1986, 271; HÖCKER 2004, 12; als weiteres auch BERGQUIST 1990, 44). – Zur Vorgängerfunktion der sog. Herdhäuser der geometrischen und früharchaischen Zeit s. BLANCK 1976, 24; BÖRKER 1983, 10.
- 223 Allerdings ist erst ab dieser Zeit die Befundlage ausreichend groß für eine zuverlässige Urteilsfindung, Hausgrundrisse der älteren Epochen sind eher notdürftig dokumentiert (s. dazu etwa TRAVLOS 1971, 392; BLANCK 1976, 23; HOEPFNER – SCHWANDNER 1986, 264). – Das vereinheitlichte ‚Typenhaus‘ bildet sich im Zuge der zunehmenden Demokratisierung der Gesellschaft Ende 6./Anfang 5. Jh. heraus, tritt aber ausschließlich in Zusammenhang mit Planstädten in Erscheinung. Während folglich auf dem Reißbrett entworfene Gründungen wie beispielsweise Piräus, aber auch Milet sowie v.a. das gut erhaltene und erforschte Olynth auf die genormte städtebauliche Parzellierung in einzelne identische *insulae* nach hippodamischem System zurückgreifen können, ist in gewachsenen Städten wie etwa in Athen eine irreguläre Untergliederung des urbanen Territoriums in uneinheitliche Siedlungseinheiten erkennbar (dazu z.B. LAUTER-BUFE – LAUTER 1971, 123; entfernt auch BLANCK 1976, 16f.; CONNOLLY – DODGE 1998, 48ff.). Dennoch zeichnet sich der *andron* überall durch die ihm wesenseigenen Charakteristika aus (s.u.). Das ‚Typenhaus‘ besteht z.B. in Piräus in klassischer Zeit aus einem meist annähernd quadratischen *oikos* als Hauptwohnraum, auf welchem i.d.R. ein weiteres Geschoss aufbaut, und einem davor liegenden abgeschlossenen Hof, an dessen Seite sich diverse kleinere Raumeinheiten gruppieren (= Pastasha). Erst im Hellenismus setzt sich dann der Typ des Peristylhauses durch, der sich durch seinen zentralen säulenumstellten Hof auszeichnet und in der vorangegangenen Zeit nur bei besonders luxuriösen Bauten zu finden ist. Allgemein dazu und zum „Typenhaus“ s. HOEPFNER – SCHWANDNER 1986, 2. 14ff. 253. 256ff.; als weiteres auch TRAVLOS 1971, 392 und BLANCK 1976, 15ff. (beide mit ausführlicher bibliographischer Zusammenstellung); WEBSTER 1978, 28f.; HOEPFNER 1982, 46ff. Zu anderen Haustypen vgl. z.B. CARR RIDER 1916, 216ff.; HOEPFNER – SCHWANDNER 1986, 268ff.; s. auch Vitr. VI 7.
- 224 Allgemein zum *andron* vgl. etwa HOEPFNER 1982, 44. 46. 48; DAKARIS 1982, 371; HOEPFNER – SCHWANDNER 1986, 271f.; CONNOLLY – DODGE 1998, 51ff.; HÖCKER 2004, 12; entfernt auch MURRAY 2004, 264; DAVIDSON 2002, 65.

Abb. 7.2  
Rekonstruktion eines  
Sieben-Klinen-Raums  
nach P. de Jong



einer Kline zugrunde liegt<sup>225</sup>. Auf diese Weise können entlang der Wände insgesamt mindestens drei bis fünfzehn solcher Möbel aufgestellt werden<sup>226</sup>, indem jeweils das Kopfende der einen Kline an den Fußbereich der benachbarten anschließt (Abb. 7.2). Dabei scheint wohl in der Regel eine Doppelbelegung vorgesehen gewesen zu sein<sup>227</sup>, so dass es zu einer maximalen Teilnehmerzahl von bis zu dreißig Zechern kommen kann. Diese wird kaum überschritten worden sein, denn als oberste Prämisse für einen gelungenen Ablauf eines solchen geselligen Trinkens steht die Gewährleistung des gemeinschaftlichen kommunikativen Austauschs unter Beteiligung aller Anwesenden<sup>228</sup>. Da die Teilnehmer sämtlich auf ihrer linken Seite ruhen, so dass die Rechte frei verfügbar bleibt<sup>229</sup>, ist die Liegerichtung festgelegt, wodurch auch die Aufstellung

- 225 Zur Spannweite eines *andron* vgl. die Beispiele bei WEBSTER 1978, 28; HOEPFNER – SCHWANDNER 1986, 18. 43ff. 51. 53f. 57. 68ff. 108. 174. 178f.; BERGQUIST 1990, 37ff. insbes. Tab. 4. Die Räumlichkeiten boten über die Stellfläche der Liegemöbel hinaus nicht allzu viel Freiraum, maximal ein *kylikeion* war noch als zusätzliche Ablage vorstellbar (vgl. ROTROFF 1999, 65; WEBSTER 1978, 36; BLANCK 1976, 26), das weitere Inventar beschränkte sich auf diverse mobile Gebrauchsgegenstände wie v.a. die Gefäße. – Die gängigen Maße einer Kline der klassischen Zeit gibt WEBSTER 1978, 36 mit ca. 0,76 m Breite und 1,57 m Länge an. RICHTER 1966, 54 hingegen kalkuliert mit einer Länge von mind. 2 m, während BÖRKER 1983, 12 ein Breitenmaß zwischen 0,8 und 1 m und eine Längenausdehnung von 1,7 bis 1,9 m voraussetzt; ähnlich nehmen HOEPFNER – SCHWANDNER 1986, 57 für die Liegen in Olynth eine Länge von 1,76 m an. Allerdings ist dabei wohl insgesamt eine recht breite Varianz zu erwarten (s. BÖRKER 1983, 13 Anm. 33 [mit weiterführender Literatur]). Allgemein zu Klinen ebd. 52ff.; BLANCK 1976, 25; WEBSTER 1978, 37; BOARDMAN 1990b, 122ff.
- 226 Als gängigste Größenordnung gibt BERGQUIST 1990, 37ff. eine Anzahl von sieben (= 20 m<sup>2</sup> Raumgröße) bzw. elf Liegen (= 42 m<sup>2</sup> Raumgröße) an. Um solche Räume mit sieben Klinen handelt es sich im Regelfall auch in Olynth, als Ausnahme sind hier aber sowohl größere als auch kleinere Exemplare belegt (HOEPFNER – SCHWANDNER 1986, 43ff. 48. 51. 53f. 57. 68ff.), während in Priene der sehr kleine *andron* mit nur drei Betten und lediglich etwa 9 m<sup>2</sup> verbreitert ist (ebd. 174. 178f.). Auch gibt es Raumgrößen für fünf bzw. neun Möbel, allerdings scheinen diese eher seltener vorzukommen, in privatem Umfeld ebenfalls weniger häufig ist die Ausstattung mit mehr als elf Liegen. Entsprechend zur Ausgangssituation variieren die Angaben zur Klinenzahl je nach Publikation: MURRAY 2004, 263 (sieben, elf oder fünfzehn Klinen); DAVIDSON 2002, 65 („normalerweise sieben, manchmal elf und gelegentlich sogar fünfzehn“ Klinen); GOSSEL-RAECK 1990a, 217 (drei bis elf Klinen).
- 227 Vgl. dazu die zahlreichen Vasenbilder (s. Kapitel B2.1.1.1.1. „Symposion“); als weiteres auch HOEPFNER – SCHWANDNER 1986, 179; DAVIDSON 2002, 65; MURRAY 2003, 17; ders. 2004, 263.
- 228 Zur sympotischen Atmosphäre in Abhängigkeit zur Raumgröße s. BERGQUIST 1990, 39; DAVIDSON 2002, 65; MURRAY 2003, 19; ders. 2004, 263. – Die optimale Anzahl der Teilnehmer an einem Symposion, so eine spätere Empfehlung des Varro, soll die Zahl der Grazien nicht unterbieten und diejenige der Musen nicht überschreiten (s. z.B. VON DER MÜHLL 1957, 486). Die mancherorts dokumentierte Raumgröße lässt ebenso wie die angenommene Maximalbelegung einer Kline aber auf höhere Personenzahlen schließen (s.o.).
- 229 Zur Art des Liegens bei Tische vgl. z.B. VON DER MÜHLL 1957, 484; BÖRKER 1983, 12; GOSSEL-RAECK 1990a, 217; MURRAY 2003, 17. Weiterführende Literatur zur Sitte des Lagerns in Kapitel B2.1.1.1.1. „Symposion“.

der Betten keinen Spielraum zulässt. Diese Ordnung zwingt darüber hinaus zum Versetzen der Türe aus der zentralen Achse<sup>230</sup>, die wiederum einen deutlichen Bruch innerhalb der umlaufenden Reihe markiert. Die quasi kreisförmig angelegte, prinzipiell geschlossene ‚Sitzordnung‘ verfügt demnach über einen konkreten Anfang sowie ein Ende, was erheblichen Einfluss auf die Belegung der Plätze und somit eine gewisse Rangordnung ausübt<sup>231</sup>. Von dieser Situation zeugen heute noch zahlreiche Sockelzonen, die sich als Überrest der häufig fest installierten Liegen erhalten haben<sup>232</sup>. Eine etwaige, nach außen führende Abflusrinne erfüllte ihre Aufgabe wohl beim Säubern der Räumlichkeiten<sup>233</sup>. Der Fußboden wird vermutlich anfangs eher zweckmäßig beschaffen gewesen sein, bevor im Zuge der zunehmenden Luxusbestrebungen ab der späten Klassik eine aufwendige Mosaikausstattungen zur Gewohnheit wurde<sup>234</sup>. Einen sehr anschaulichen Eindruck vermitteln zahlreiche detaillierte Befunde in der um 432 v. Chr. gegründeten Planstadt Olynth in Nordgriechenland, wo sich innerhalb der genormten Parzellen eine ansehnliche Zahl charakteristischer Männerräume erhalten hat<sup>235</sup>.

Bedeutsame Informationen erbringen aber nicht allein die privaten Bauten, zahlreiche Hinweise kommen auch von Seiten öffentlich genutzter Banketträume: Solche Kultlokale oder auch Hestiatorien finden sich häufig in Angliederung an einen heiligen Bezirk und dienen dort zur Abhaltung der Kultmahle oder erfüllen ihren Zweck in politischem Sinne, wofür das berühmteste Beispiel wohl die Tholos auf der Athener Agora ist<sup>236</sup>.

- 
- 230 Zur asymmetrischen Eingangssituation als typisches Merkmal eines *andron* bzw. Bankettraums s. bspw. TRAVLOS 1971, 127; 482. 534; BÖRKER 1983, 12f.; HOEPFNER – SCHWANDNER 1986, 57f.; BERGQUIST 1990, 37; MURRAY 2004, 263. Ein weiteres, bislang unerwähntes Kriterium ist ein günstiger Zugang zu Wasser (Zisterne/Brunnen).
- 231 Innerhalb dieses Gefüges existieren feste Plätze für den Gastgeber, Ehrengäste, unwillkommene Gäste, ebenso wie den von der Gemeinschaft gewählten Symposiarchen. Dazu z.B. VON DER MÜHLL 1957, 487; GOSSEL-RAECK 1990a, 217; DAVIDSON 2002, 65.
- 232 Entweder handelt es sich dabei um Steinklinen, so dass auf diesen festen Unterbau nur noch die Auflage aufgebracht werden musste, oder um lediglich wenige Zentimeter hohe ‚Podeste‘, auf welchen die mobilen Holzliegen selbst aufgestellt wurden. Zu unterschiedlichen Befunden s. z.B. LAUTER-BUFE – LAUTER 1971, 111. 118 (Athen-Pnyx); BÖRKER 1983, 12. 16; HOEPFNER – SCHWANDNER 1986, 57 mit Abb. 45; BERGQUIST 1990, 37; CONNOLLY – DODGE 1998, 53; allgemein dazu DAVIDSON 2002, 65. – Eine entsprechend zweckmäßige Funktion und einen ebensolchen Erkennungswert besitzen im Bodenbelag die gesondert behandelten Streifen entlang der Wände, die zum Schutze der Möbel eine wasserabweisende Oberfläche haben und sich somit vom Mittelbereich unterscheiden (dazu z.B. KREUZER 1998a, 36f. mit Anm. 320); auch ist die freie Fläche in der Raummitte hin und wieder aufwendig ausgestaltet (vgl. dazu etwa das Kieselmosaik im besonders reich ausgestatteten Haus der *Agathe Tyche* in Olynth, s. BLANCK 1976, 16 Abb. 2a).
- 233 Vgl. dazu die Beispiele bei BÖRKER 1983, 12 Anm. 29. HOEPFNER – SCHWANDNER 1986, 58 ziehen an dieser Stelle auch die Möglichkeit einer stetigen Befeuchtung des Bodens und somit Erzeugung einer glänzenden Oberfläche in Betracht.
- 234 Dazu s.o. und weiterhin z.B. auch WEBSTER 1978, 37; BÖRKER 1983, 12; HOEPFNER – SCHWANDNER 1986, 58. – Bei reicheren Häusern ist zudem von einer Wandbemalung auszugehen. Dazu am Beispiel Olynths CONNOLLY – DODGE 1998, 50ff.; HOEPFNER – SCHWANDNER 1986, 58. 64. Allgemein zum zunehmenden Wohnluxus ab dem 4. Jh. s. SCHÄFER 1997, 94ff.
- 235 Da diese Stadt bereits um 348 v. Chr. wieder zerstört und danach nicht mehr besiedelt wurde, sind hier die klassischen Baustrukturen in Reinform überliefert. Zu Olynth und den Befunden vgl. HOEPFNER – SCHWANDNER 1986, 27ff.; ROTROFF 1999, 65f. 74 Abb. (hier auch zur Verteilung der Gefäße); BÖRKER 1983, 13 mit weiterer Literatur unter Anm. 34; BLANCK 1976, 15f.; als weiteres s.o.
- 236 In der Tholos richtete die Stadt Athen nicht nur die regelmäßige Speisung der Prytanen aus, sondern verwahrte darin auch unterschiedliche offizielle Normgrößen und -maße (z.B. Hohlmaße, Gewichte, Ziegelmaße etc.). Hinweise auf die Innenausstattung dieses Gebäudes mit einem Raumdurchmesser von knapp 17 m existieren nicht, auch liegt mit der bezeugten Zahl von 56 bis 62 zu Bewirtenden eine sehr hohe Personendichte vor, weshalb in der Forschung zwischen unterschiedlichen Modellen der Klinenaufstellung debattiert wird. Als weiteres wird neben einer Speisung in zwei Schichten auch eine ‚Bestuhlung‘ mit einer umlaufenden Sitzbank erwogen. Dazu und allgemein zur Tholos vgl. COOPER – MORRIS 1990, 72. 75ff.; MILLER 1978, 54ff. bes. 57ff.; als weiteres auch BÖRKER 1983, 10. 17; TRAVLOS 1971, 553 mit Abb. 692. 693; zu vergleichbaren Bauten s. COOPER – MORRIS 1990, 66ff. – Weitere Befunde liegen in Athen etwa aus dem Asklepieion (Weststoa, s. BÖRKER 1983, 14; TRAVLOS 1971, 127) oder der Südstoa I auf der

Derartige bauliche Überreste lassen darüber hinaus aber auch Aussagen in Hinblick auf die Lichtverhältnisse zu. Da die Türe aufgrund der erforderlichen Abgeschlossenheit der feiernden Männerrunde nicht – wie ansonsten üblich – auch zur Licht- und Luftzufuhr dienen konnte<sup>237</sup>, standen dafür langschmale Fensteröffnungen im oberen Bereich der Wand zur Verfügung (**Abb. 7.3**)<sup>238</sup>. Allerdings wird die Erhellung des *andron* durch Tageslicht zumeist nicht von Bedeutung gewesen sein, findet das Symposion üblicherweise erst in den Abendstunden nach einbrechender Dunkelheit statt<sup>239</sup>. Für die Beleuchtung stehen demzufolge lediglich künstliche Quellen zur Verfügung, was sich auch an den Vasenbildern selbst ablesen lässt<sup>240</sup>. Das somit stets leicht flackernde sowie gedämpfte Licht wird nicht für die besten Sicht-

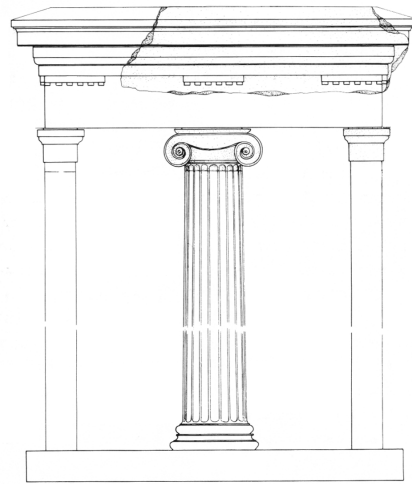


Abb. 7.3 Rekonstruktion einer Fensterlaibung wohl aus einem Bankettraum in Piräus nach W. Dörpfeld

Agora (ebd. 534 mit Abb. 674; BÖRKER 1983, 13f.) aus dem späten 5. Jh. vor. Ebenfalls die baulichen Eigenheiten der Pinakothek auf der Akropolis machen deren Funktion als Bankettraum wahrscheinlich (dazu TRAVLOS 1971, 482 mit Abb. 618. 619; BÖRKER 1983, 18). Daneben existieren entsprechende Nachweise auch aus anderen Regionen wie etwa dem samischen Heraion (dazu KREUZER 1998a, 36ff.; abweichend KRON 1988, 144), dem sog. Westbau im Heraion von Argos aus dem endenden 6. Jh. (s. BÖRKER 1983, 16) oder dem troizenischen Asklepieion (s. BÖRKER 1983, 17 Abb. 13) bzw. dem Aphaiaheiligtum auf Ägina (s. dazu SINN 1988, 154ff.). Eine Vielzahl von Befunden lässt sich den späteren Epochen zuordnen und bezeugt die zunehmende Bedeutung privater Kultgemeinschaften und des Vereinswesens ab dem 4. Jh. sowie v.a. im Hellenismus (dazu z.B. BÖRKER 1983, 10; HOEPFNER – SCHWANDNER 1986, 70; SCHOLL 1993, 361f.). In Athen handelt es sich dabei z.B. um das Klubhaus der Iobakchen (s. TRAVLOS 1971, 274), in Pergamon um die Hestiatorien des Demeterheiligtums (s. BÖRKER 1983, 14 Abb. 6). Von identifikatorischem Wert sind dabei dieselben Kriterien wie bei den Privathäusern (Raumgröße, axial versetzte Türe, Sockelzone, Wasserzugang), i.d.R. sind allerdings gleich mehrere solche, häufig identisch große Räume einem Zentralbau (Stoa/Peristyl) angegliedert (BERGQUIST 1990, 37; zu den Bautypen s. BÖRKER 1983, 13. 16). Allgemein zu diesen Banketträumen mit ausführlicher Literatur BERGQUIST 1990, passim, bes. 57ff.; als weiteres auch SCHÄFER 1997, 56; entfernt GOSSEL-RAECK 1990a, 220. Zu den älteren „Spuren bürgergemeinschaftlicher Opfermahlzeiten auf der Agora“ s. KISTLER 1998, 171ff. – Allgemein zu öffentlichen und halböffentlichen Banketten s. BÖRKER 1983, 9f. (hier auch zur Terminologie). Zum aufgefundenen Trink- und Essgeschirr vgl. etwa SCHEIBLER 1995, 52ff.; MILLER 1978, 33. 57; zu den epigraphischen Belegen für den Konsum von Wein bei entsprechendem Anlass ebd. 12.

- 237 Auf diese Weise z.B. CARR RIDER 1916, 215; HOEPFNER – SCHWANDNER 1986, 18. 261.
- 238 In Piräus z.B. hat sich in fragmentarischem Zustand noch die Laibung mind. eines Doppelfensters aus lokalem und ehemals verputztem sowie bemaltem Kalkstein erhalten (je 0,4 m breit und evtl. ca. 1,2 m hoch), die im Zusammenspiel mit der erhaltenen Bausubstanz Rückschlüsse auf die Ausprägung solcher Fenster erlaubt. Zwar lassen sich diese Bauglieder nicht gesichert mit der Gebäudestruktur in Verbindung bringen, in welcher sie kontextlos aufgefunden wurden, mehrere Räume innerhalb des großen Baus scheinen aber zu Banketzzwecken genutzt worden zu sein. Eine zuverlässige Deutung der baulichen Überreste ist nicht möglich, dennoch geben aufgefundene Inschriften einen Hinweis auf eine Verbindung mit der dionysischen Kultgemeinschaft (s. dazu KOEHLER 1884b, 296f.). Möglicherweise lässt sich demzufolge ein architektonischer Zusammenschluss des Kultbereichs mit dem kleinen Tempel und einem privaten Wohnhaus im Sinne eines Kultlokals einer Privatgenossenschaft postulieren (auf diese Weise ebd. 297f.). Auch wenn dieser Befund bereits in frühhellenistische Zeit datiert, kann er doch allgemein als beispielhaft angesehen werden. Vgl. dazu DÖRPFELD 1884, 285ff.; HOEPFNER – SCHWANDNER 1986, 18 Abb. 15. Zur Problematik der vorhellenistischen Fenstererhaltung und zu Fenstern allgemein s. BLANCK 1976, 23f.; HOEPFNER – SCHWANDNER 1986, 66. 260f.; HOEPFNER 1982, 44; DAKARIS 1982, 371; HERBIG 1929, 24ff. – Zu den Fenstern der Banketträume des Pompeion s. HOEPFNER 1971, bes. 144; zu den Banketträumen TRAVLOS 1971, 477 mit Abb. 602; BÖRKER 1983, 17.
- 239 Dass nicht selten bereits vor Einsetzen der Nacht mit dem Gelage begonnen wurde, ergeht aus einem Lied des Alkaios: „Trinken wir! Wozu aufs Lampenlicht warten? Kurz nur ist der Tag! [...]“ (s. HAMDORF 1990a, 249). Vgl. dazu auch GOSSEL-RAECK 1990a, 220; VON DER MÜHLL 1957, 487. 496.
- 240 Vgl. dazu etwa die Darstellung auf einem Krater des Euphronios in München (Ant. Slg. 8935, s. VIERNEISEL – KAESER 1990, 219 Abb. 35.1c). – Die gängigen künstlichen Lichtquellen wie Kandelaber oder Tonlampen sind auch in Form von zahlreichen Funden bezeugt. Allgemein zur Beleuchtung s. WEBSTER 1978, 33f.



verhältnisse gesorgt haben<sup>241</sup>, die Möglichkeiten einer optimierten visuellen Wahrnehmung werden folglich dementsprechend eingeschränkt gewesen sein.

### *Die Gefäße beim Symposion und die visuelle Erfassung ihres bildhaften Dekors*

Was die Einbettung der zu rezipierenden Objekte in den sympotischen Ablauf anbelangt<sup>242</sup>, lassen sich auch hier einige grundlegende Faktoren ermitteln:

Allein schon aufgrund der propagierten räumlichen Enge eröffnen sich für eine günstige Aufstellung des großen Mischgefäßes nicht allzu viele Möglichkeiten. Am plausibelsten stellt sich wohl dessen Positionierung inmitten des Raumes dar<sup>243</sup>, da die Platzierung der Klinen entlang der Wände in diesen Bereichen keinen geeigneten Spielraum für die erforderlichen operativen Vorgänge erwarten lässt. Diese beinhalten neben der vor Ort praktizierten Zusammenführung von ungemischtem Wein und Wasser ebenfalls den sich wiederholenden Prozess der Verteilung. Um jeden einzelnen Zecher mit dem berausenden Trank bedenken zu können, füllt der Schenkknabe den bereits verdünnten Wein eventuell mit Hilfe einer Schöpfkelle erst in eine Kanne und dann in jede ihm dargereichte Trinkschale (Abb. 7.4)<sup>244</sup>.

Aus besonderem Anlass können die Schalen während des Trinkvorgangs selbst den ‚Besitzer‘ wechseln und kreisen auf diese Weise im Raum, ansonsten werden sie wohl zumeist



Abb. 7.4 Darstellung eines unter Zuhilfenahme einer Oinochoe aus einem Krater schöpfenden *pais* auf einem Pariser Schalentondo (Louvre G 133)

- 241 Eine sehr lebendige Beschreibung dieser Situation gibt JACOBSTHAL 1912, 33 anhand keramischer Anschauungsbeispiele: „Natürlich, es ist nicht der Wille dieser Malerei, individuelles geistiges Leben auszudrücken, noch das Spiel von Lampen- und Kerzenlicht, das Schimmern köstlicher Geräte, den Gegensatz hellbeschiedener Gruppen und dämmeriger Hintergründe, das Huschen bedienender Gestalten – kurz alles das, was in eines Hellenisten und unseren Augen den malerischen Reiz eines solchen Festes ausmacht“.
- 242 Zum Ablauf eines Symposions vgl. z.B. VON DER MÜHLL 1957, 487ff.; STEIN-HÖLKEKAMP 1992, 42f.; CONNOLLY – DODGE 1998, 53ff.; DAVIDSON 2002, 67f.; SCHÖNE-DENKINGER 2008, 43. Zu weiterer Literatur s. Kapitel B2.1.1.1.1. „Symposion“.
- 243 Auf diese Weise auch LISSARRAGUE 1990, 197 auf Grundlage von Vasenbildern; als weiteres ROTROFF 1999, 64; SCHÖNE-DENKINGER 2008, 43; zum Kater als Mittelpunkt einer Versammlung ebenfalls BRON 1997, 20f. Kontrovers hingegen BOARDMAN 1996c, 255 der ebenfalls auf Grundlage der Bildzeugnisse die Aufstellung des Mischgefäßes im Vorraum oder Hof für am wahrscheinlichsten hält.
- 244 Vgl. bspw. ebenso eine Außenseite von DADA 249. Vorstellbar ist daneben aber auch das Auffüllen der Schalen unmittelbar am Krater selbst, ebenso wie das erst im Trinkgefäß erfolgte Mischen (dazu VIERNEISEL 1990, 261). Von der wohl gängigsten Methode der Weinverteilung mithilfe einer mobilen Kanne geben die keramischen Bildzeugnisse selbst Auskunft (vgl. z.B. eine Außenseite von DADA 250 bzw. 265 sowie einer Schale in Florenz [Mus. Arch. 3946, s. Beazley-Archiv Nr. 209759]); als weiteres auch DURAND et al. 1985, 185; SCHIERING 1983, 58. 60), daneben legen auch Schriftquellen Zeugnis vom Mischvorgang und Ausschank ab. Allgemein dazu s. VON DER MÜHLL 1957, 487; KAESER 1990e, 187; GOSSEL-RAECK 1990a, 218f.; DAVIDSON 2002, 67f. – Sowohl literarisch als auch bildlich bezeugt ist zudem die Verwendung der Schalen beim *kottabos*, wobei hier aber mit Sicherheit weniger auf den bildhaften Dekor geachtet wird. Allgemein zu diesem, in sympotischem Kontext äußerst beliebten Spiel in Kapitel B2.1.1.1.1. „Symposion“. Zur Zirkulation der Vasen während des Symposions s. auch ROTROFF 1999, 64; zur Schale als beweglichem Rezeptionsgegenstand vgl. HURWIT 1979, 153.

mit Beginn der nächsten Runde ausgetauscht<sup>245</sup>. Das reiche Spektrum an verschiedenartigen Formen und auch Größen der Trinkgefäße lässt zumindest die Nutzung einer weitaus größeren Menge an Geschirr erwarten, als an und für sich nötig gewesen wäre<sup>246</sup>. Hierfür sprechen auch die vom Symposiarchen festgesetzten, stets wechselnden Vorgaben in Hinblick auf die Menge, die es innerhalb einer Runde zu konsumieren gilt<sup>247</sup>. Belegt ist die Weiterreichung eines gemeinsamen Behältnisses darüber hinaus bei der Ausbringung des Trankopfers vor jedem neu angesetzten Kraterinhalt<sup>248</sup>. Allerdings unterliegt die dekorierte Kylix nicht allein einer aktiven Nutzung, denn fand mit Sicherheit kaum der gesamte Geschirrvorrat gleichzeitig Verwendung. Eine Aufhängung der Schalen an der Wand lassen nicht nur die vielen Vasenbilder errahnen<sup>249</sup>, auch ist dies die einzig sinnvolle Art der Aufbewahrung abseits von Regal und Schrank<sup>250</sup>. Damit können die Vasenbilder letztendlich vergleichbar zu musealen Gemälden perzipiert werden, auch wenn ihre Verwendungsabsicht selbstverständlich vollkommen abweicht<sup>251</sup>. In Zusammenhang mit der ausschnitthaften Darstellung spielt dies jedoch keine Rolle, sind somit lediglich die Außenseiten mit ihrem frieshaften Dekor visuell zugänglich<sup>252</sup>.

Abweichungen lassen sich in Bezug auf den Krater postulieren: Nicht nur wird durch seine Ortskonstanz der Prozess der optischen Erfassung im Gegensatz zum bewegten Rezeptionsobjekt prinzipiell erleichtert<sup>253</sup>, positiv wirken sich ebenfalls die Großformatigkeit der Darstellung sowie der im Regelfall günstige Betrachtungsabstand aus. Während dem Tondo eher individuelle Aufmerksamkeit zukommt, dürfte der Krater meist so gut wie alle Blicke auf sich ziehen, zumal er häufig im Mittelpunkt des allgemeinen Interesses steht, wenn an ihm

245 VON DER MÜHLL 1957, 490ff. erwähnt neben dem Modell des Kreisens des Bechers im Raum („Rechtsherumtrinken“) noch dasjenige des Zutrinkens in verschiedenen Variationen. Als weiteres auch LISSARRAGUE 1990, 206; ders. 1994, 24; GOSSEL-RAECK 1990a, 217; DAVIDSON 2002, 71; BATS – D’AGOSTINO 1999, 81. – Die einheitliche Liegerichtung der Teilnehmer von links nach rechts lässt eine entsprechend festgelegte Richtung des Ablaufs erwarten, in welcher sich sämtliche Vorgänge abspielen. Demzufolge würde die Weiterreichung des Trinkgefäßes ebenso wie die Abfolge der unterhaltenden Vorträge gegen den Uhrzeigersinn erfolgen. Dazu VON DER MÜHLL 1957, 487; DAVIDSON 2002, 65.

246 Vgl. etwa DAVIDSON 2002, 85. Zum ‚Vasenluxus‘ s. Kapitel B2.1.1.1.1. „Symposion“.

247 Das strikt ritualisierte Symposion setzt sich de facto aus vielen Einzelrunden zusammen, die sich nicht nur auf das Nachschenken von Wein beziehen. Zu diesem Zwecke wird das Mischverhältnis neu bestimmt, die Trinkgeschwindigkeit vorgegeben und das ausgeschenkte Volumen festgesetzt. Dem Symposiarchen obliegt daneben zudem die Bestimmung über die Anzahl der Runden. Darüber hinaus finden aber auch Komponenten Berücksichtigung, die zur geselligen Untermauerung des Konsums dienen, so werden die auf Unterhaltung ausgelegten Aufgaben gleichermaßen vom ‚Trinkführer‘ immer wieder neu definiert. Die Anzahl der Runden steht naturgemäß in Abhängigkeit zum jeweiligen Grad der Trunkenheit, weshalb bereits die antiken Autoren vor einer allzu gewissenlosen Überschreitung des gesitteten Maßes warnen (Eubulos oder Panyassis, s. dazu GOSSEL-RAECK 1990a, 219f.) und nicht mehr als drei Kratere pro Abend empfehlen. Vgl. dazu auch DAVIDSON 2002, 68f.; VON DER MÜHLL 1957, 491ff.

248 Dazu DAVIDSON 2002, 67. 71. Die allererste Spende an den *agathos daimōn* besteht im Gegensatz zum konsumierten Trank aus unverdünntem Wein, wohingegen sämtliche weitere Libationen an die olympischen Götter, die Heroen oder *Zeus soter* dem jeweiligen bereits vermischten Kraterinhalt entnommen werden. Vgl. VON DER MÜHLL 1957, 488; BURKERT 1977, 122; GOSSEL-RAECK 1990a, 219; CONNOLLY – DODGE 1998, 53.

249 Vgl. etwa das Medaillon von DADA 227\*; als weiteres z.B. auch die Darstellung auf den Krateren DADA 261, 262 sowie 439.

250 Zur Ausstattung der *andrones* s.o.; allgemein zu Möbeln s. z.B. BLANCK 1976, 25ff.; CONNOLLY – DODGE 1998, 55. Zur Aufhängung der Gefäße s. BLANCK 1976, 28; ZINSERLING 1977, 49 („an den Wänden gleich Bildern aufgehängt“); WEBSTER 1978, 36; BAŽANT 1981, 5; PESCHEL 1987, 228f.; KAESER 1990i, 206; SCHEIBLER 1995, 29; KUNISCH 1996, 133; ROTROFF 1999, 64. 69.

251 Zur Bestimmung und Funktion der Vasenbilder vgl. Kapitel A2.1.3. „Funktion Bild“; zu den Rezeptionsbedingungen eines Gemäldes in musealem Umfeld s. außerdem Kapitel A2.1.2. „Wahrnehmung“.

252 Morphologische Eigenheiten (Hervorstehen des Fußes/Ausrichtung der Henkel) machen lediglich eine Aufhängung der Schalen mit der Öffnung zur Wand sinnvoll. Zur Unterseite als Hauptansicht s. ZÜCHNER 1967, 25ff. bes. 27; SEKI 1985, 12f.; Kritik daran übt STUPPERICH 1992, 426f.

253 Ausführlicher dazu in Kapitel A2.1.2. „Wahrnehmung“.

das Aufbereiten einer neuen Weinmischung vollzogen wird<sup>254</sup>. Inwieweit bei der Aufstellung Rücksicht auf die beiden durch die Henkelachsen getrennten Bildseiten genommen wurde, ist nur schwer zu ermessen. Jedenfalls ist der bildhafte Dekor – bei angenommener Platzierung des Gefäßes etwa in der Mitte des Zecherkreises – nicht von jeder Position aus gleich gut einsehbar, so dass nur im Ausnahmefall der optimierte frontale Blickwinkel vorliegt<sup>255</sup>. Weiterhin wird die vollständige Rezeption zumeist durch die Krümmung der Trägerfläche erschwert, kommt es auf diese Weise – ist die Komposition stärker in die Breite gezogen – zu einer Unvollständigkeit bereits auf Wahrnehmungsebene, die dann nicht unbedingt vom faktischen Bildausschnitt zu scheiden ist. Ist der Rezipient mit Inhalt und Bildschema vertraut, erfolgt eine automatische Ergänzung der Fehlstellen, die jedoch nicht zur Kenntnis der Feinheiten führt. Ist er es jedoch nicht in hinreichendem Maße oder ist der visuell zugängliche Bereich zu klein, bedarf es einer erneuten und damit intensivierten Konfrontation – ein Vorgang, der in Abhängigkeit zum Anspruch jedes einzelnen Betrachters steht. Für eine ganzheitliche Rezeption (einschließlich der figürlichen Anschnitte) wird dann entweder ein Standortwechsel oder aber ein intensiver Disput erforderlich. Der erste flüchtige Blick im Rahmen der Umgebungswahrnehmung dürfte demnach vor allem zur Rezeption ungewöhnlicher und/oder komplexerer Szenen nicht ausgereicht haben, eine gezielte Erhöhung der perzeptiven Aufmerksamkeit war hierfür unabdingbar<sup>256</sup>.

### Fazit

In welchem Maße eine derart aufwendige Bildrezeption beim Symposion aber überhaupt praktiziert wurde, kann heute nicht mehr zuverlässig erschlossen werden. Die funktionsorientierte Handhabung der Gefäße und ihr in diesem Sinne vorrangig pragmatischer Bestimmungszweck machen die Bilder in ihrer unbestreitbaren Zweitrangigkeit zwar keinesfalls zum Hauptgegenstand des gemeinschaftlichen Interesses, vermögen sie aber auch nicht vollkommen ins Abseits der kognitiven Prozesse zu drängen<sup>257</sup>. Demzufolge kann durchaus von einer bewussten Rezeption der Darstellungen ausgegangen werden<sup>258</sup>, dienten sie doch

254 Dazu auch GOSSEL-RAECK 1990a, 218. Zum Krater als Anfangspunkt der Weinverteilung s. LISSARRAGUE 1990, 197.

255 Ausführlicher zur Definition des frontalen Blickwinkels s. Kapitel A2.3.1. „Begrifflichkeiten“.

256 Den Ablauf der ersten visuellen Konfrontation, beim Betreten eines Raums, beschreibt anschaulich GOMBRICH 1999, 22: „We first look around to see where we are; we notice the wall; we inspect a detail; all these, and many other varieties of perception, require different ways of scanning and of focusing. For the visual evocation of a dramatic painting to come to life, we must focus on it mentally and scan it in a controlled way so as to interpret its coherence.“ Auch wenn diese Schilderungen mit einem Wandgemälde verbunden sind, lassen sie sich unter gewissen Einschränkungen durchaus übertragen. Vgl. dazu auch das Kapitel A2.1.2. „Wahrnehmung“. – Grundsätzlich andere Wahrnehmungsvoraussetzungen liegen indessen beim Komos vor, bei welchem der Krater wohl mitgeführt wurde, während die Schalen durch Trinkhörner ersetzt wurden. Dazu LISSARRAGUE 1990, 201; GOSSEL-RAECK 1990d, passim; KAESER 1990e, 189. Vgl. des Weiteren auch Kapitel B2.1.1.1. „Symposion“ (hier mit weiterführender Literatur).

257 Auf diese Weise auch KUNISCH 1996, 83: „[...] das Bild der Schale, aus der man soeben getrunken hat, fordert Kommentar und Diskussion doch geradezu heraus [...].“ – Eine explizite Ausrichtung auf einen Betrachter lassen auch die Olpen mit aus dem Zentrum gerückten Bildfeld erkennen (vgl. bspw. ein Exemplar des Amasis in Würzburg [Martin von Wagner Mus. L332, s. Beazley-Archiv Nr. 310457]). Auf diese Weise ist sowohl beim Prozess des Ausschenkens als auch bei einer Aufhängung am hochgezogenen Henkel eine deutlich bessere Sichtbarkeit der Darstellung gewährleistet. Dazu SCHIERING 1983, 72ff. mit Abb. 31; explizit zur „Gruppe der schwarzfigurigen Kannen mit einseitigem Bild“ s. ZÜCHNER 1967, 34. Allgemein dazu auch in Kapitel B1.2. „Dekorationsprinzipien“.

258 Dass die Vasen in Symposionskontext explizit als bemalt wahrgenommen wurden, bezeugt ein Trinklied des Alkaios: „[...] Reich mir Schalen zum Trunk, dort jene großen bemalten gib her! [...]“. Dazu HAMDORF 1990a, 249. Daneben wird ein, wenn auch allgemeineres Bewusstsein für diese Gefäße bei Aristoph. Wesp. 1214 deutlich: „Betrachte dann die Vasen: ‚Ei, wie zierlich!‘“.

sicherlich nicht selten als Diskussionsgegenstand<sup>259</sup> oder waren zumindest Inhalt der inneren Auseinandersetzung eines Zechers mit dem Medaillonbild seiner Kylix, welches mit jedem Schluck etwas deutlicher zum Vorschein kam. Schließlich handelte es sich bei den zu erfassenden Inhalten nicht selten um ein treffendes Spiegelbild des eigenen Ichs im Umfeld eines Trinkgelages<sup>260</sup>. Dass die Wahrnehmung der Bilder im Laufe eines Gelages wohl immer undeutlicher wurde, sollte bei dem steigenden Alkoholkonsum vorausgesetzt werden; auch ließ das oftmals zu erwartende Gedränge im Raum nur selten einen freien Blick auf den Rezeptionsgegenstand zu. Obgleich die Teilnehmer an einem solchen Fest zumeist ruhig auf ihren Klinen verharrten<sup>261</sup>, war der kleine *andron* doch immerfort von emsigem Personal erfüllt, welches entweder den Bedürfnissen der Zecher zudiensten war oder für deren Unterhaltung sorgte<sup>262</sup>. Einen entscheidenden Einfluss auf die visuelle Erfassbarkeit der Darstellung dürfte nicht zuletzt auch das vielmehr schummerige und gedämpfte Licht im Raum gehabt haben, diffus verunklärt durch die Rauchentwicklung der schmauchenden Öllampen.

### B1.3.2. Das Gefäß am Grab und im sepulkralen Ritus

Die ausschnitthaften Darstellungen in Verbindung mit dem Ritus am Grab unterliegen im Gegensatz zum Trinkgelage nicht nur einem abweichenden Gebrauchswert ihrer Träger, sondern müssen auch im Lichte gänzlich anderer Wahrnehmungsbedingungen gesehen werden. Einen weiteren Unterschied stellt das deutlich weiter gefasste Formenspektrum dar, kommen nun Gefäße hinzu, die beim Symposion kaum eine Rolle spielen, dafür aber im Grabkult von großer Bedeutung sind<sup>263</sup>. Dabei sind Situationen, in welchen die Vasen in direkter Verbindung mit dem Bestattungsritus stehen, von solchen zu trennen, wo ihnen eine Funktion im Rahmen der Grabpflege oder als Grabanzeiger zukommt<sup>264</sup>.

Es wurde bereits erwähnt, dass ein großer Teil der bemalten Keramik zumindest in fragmentarischem Zustand die Zeit in Gräbern überdauert hat, auch wenn häufige Plünderung die Chancen der Erhaltung vollständiger Inventare weitaus schmälerte. Für die archaische und klassische Zeit bietet sich in vielerlei Hinsicht das gut erforschte Gelände des Kerameikos in

259 Entsprechend LISSARRAGUE 1990, 206 (Symposion als für Rezeption der Bilder geeigneter Ort); ders. 1994, 24ff. – In sehr treffender Weise, wenn auch für die Homerischen Becher hellenistischer Zeit, führt GIULIANI 2003, 277 in Bezug auf etwaige Trinkspiele beim Gelage einen gelungenen Vergleich aus Goethes Faust an: „Dem jeweiligen Trinker obliegt die doppelte Pflicht, ‚auf einen Zug die Höhlung auszuleeren‘ sowie ‚die künstlich-reiche Pracht‘ der vielen Bilder ‚reimweis zu erklären‘“.

260 Vgl. dazu Kapitel B2.1.1.1.1. „Symposion“.

261 Dazwischen können aber einzelne Zecher bspw. zur Präsentation einer Tanzeinlage ihren Platz verlassen (s. etwa SCHÄFER 1997, 29. 41f. 52f.; STEIN-HÖLKESKAMP 1992, 42).

262 Ausführlicher dazu in Kapitel B2.1.1.1.1. „Symposion“.

263 Dazu gehören Gefäßtypen, die im Alltag bestimmte Lebensbereiche abdecken (Vorratsverwahrung/Körperpflege etc.), für welche sie wohl auch im Jenseits stehen. Darunter sind v.a. die kleinen Lekythen verbreitet, die zum Grabgefäß schlechthin avancieren, aber auch Großgefäße wie etwa Hydrien und Amphoren. Als weiteres kann typisches Symposionsgeschirr, und hier bes. die Trinkschale, einen nicht unbedeutenden Stellenwert für sich beanspruchen (s.u.). Zu einem Querschnitt durch das Formenrepertoire vgl. SCHEIBLER 1995, 29ff. 43; LANGLOTZ 1957, 399f.; LAXANDER 2000, 150 Anm. 717. Zum „Trinkgerät“ in Gräbern s. KAESER 1990b, 198. Zur Rolle des Kraters im Grabkult vgl. BATS – D’AGOSTINO 1999, 88f. Zum besonderen Stellenwert von Trinkgeschirr s. BELLETIER 2003, passim.

264 Zu einer ähnlichen Differenzierung, wenn auch nicht in Bezug auf die visuelle Wahrnehmung, vgl. SCHEIBLER 1995, 32; entfernt auch KAESER 1990b, 198. Eine Dreiteilung in „la partie invisible de la tombe“ (= Grabbeigaben), „la partie visible de la tombe“ (= Grabzeichen) und „la cérémonie qui entoure le mort“ (= Grabritus) legen auch LUCE 2003,

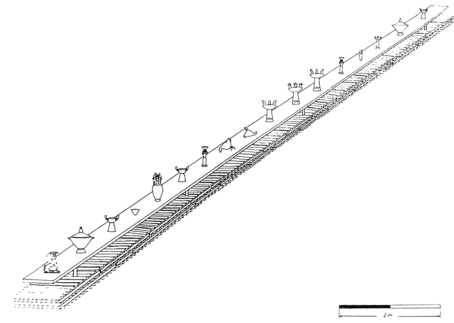
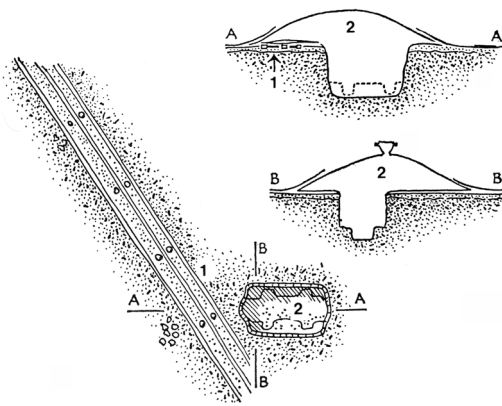


Abb. 8.1 (links)  
Grabhügel mit Opferrinnen aus der Mitte des 7. Jhs. im Kerameikos, Athen

Abb. 8.2 (rechts)  
Rekonstruktion einer Opferrinne (Y, Gräbergruppe ‚Hagia Triada‘), Kerameikos Athen, aus dem mittlerem 7. Jh.

Athen an<sup>265</sup>, um die Nutzung der Gefäße im Grabkontext zu rekonstruieren. In zahlreichen Befunden konnte die spezifische Verwendung der tönernen Grabbeigaben dokumentiert werden, mit welchen der antike Betrachter auf unterschiedliche Arten in Konfrontation stand<sup>266</sup>. Eine weitere Grundlage liefern zeitgenössische Schriftquellen und – ein weiteres Mal – die Vasenbilder selbst.

### Die Gefäße im Grabkontext

Die Niederlegung von Beigaben ist in Attika seit der Frühzeit belegt, wobei die archaische Epoche bedingt durch das Grabluxusgesetz seit dem beginnenden 6. Jh. eine verhältnismäßig bescheidene Grabausstattung erkennen lässt<sup>267</sup>. Neben dem oft direkt in der Grabgrube aufgebahrten Leichnam kamen den Befunden vom Kerameikos nach nur wenige Trink- und Zubehörgefäße zu liegen, bevor der dort eingebrachte Scheiterhaufen in Brand gesteckt wurde<sup>268</sup>. Auf entsprechende

57f. und BELLETIER 2003, 72 ihren Untersuchungen zugrunde.

265 Zur Bedeutung des Kerameikos für die Forschung s. z.B. BELLETIER 2003, 72f.; zur Kerameikosnekropole vgl. z.B. KÜBLER 1959, *passim*; SCHEIBLER 1973. Allgemein zur Forschungssituation in Attika s. d'AGOSTINO 2000, 322ff. – Generell weitaus besser stellt sich die Fundlage außerhalb Attikas in Etrurien, Unteritalien und Sizilien dar, soll aber hier nicht explizit berücksichtigt werden. In unteritalischen Gräbern haben sich sogar Inventare aus bis zu 300 Einzelgefäßen erhalten, worunter sich allerdings auch ein hoher Anteil an unverzierter schwarz gefirnisster Ware befindet (s. dazu SCHEIBLER 1995, 42 mit Anm. 56). Zu etruskischen Inventaren vgl. HANNESTAD 1999, 303ff. Allgemein zu dieser Problematik in Kapitel B1.3. „Betrachtungsumfeld“.

266 Dazu s. KURTZ – BOARDMAN 1985, 78ff.; SCHEIBLER 1995, 29.

267 Dazu etwa STUPPERICH 1977, 79f.; KURTZ – BOARDMAN 1985, 86; SCHEIBLER 1995, 32; dies. 1973, 24f. Am Beispiel des Kerameikos lässt sich oft nur eine einzelne Lekythos pro Grab feststellen, sehr wenige haben eine erhöhte Anzahl von max. drei solchen Gefäßen (vgl. z.B. SCHLÖRB-VIERNEISEL 1966, 16ff.). Allgemein zu Vasen im Grabkontext s. auch LAXANDER 2000, 150ff. Zur chronologischen Verteilung der Beigaben nach dem Gesichtspunkt der Klassifizierung in Tisch- und Kochgeschirr, Salb-, Transport-, Vorrats- und Miniaturgefäße, Beigaben aus Metall sowie sonstige Tonobjekte s. BELLETIER 2003. Ausführlicher zum Grabluxusgesetz in Kapitel C2.1.1.1. „Grundlagen Grabreliefs“. – Zur möglichen Interpretation von Grabbeigaben in Abhängigkeit zur nicht unproblematischen Einschätzung des Totenglaubens in der griechischen Antike vgl. etwa LUCE 2003, 62ff. bes. 65ff. (mit weiterführender Literatur). Da eine Auslegung der Beigabensitte für vorliegende Betrachtungen nicht von Belang ist, soll diese Problematik nicht weiter erörtert werden.

268 Diese Art der Primärverbrennung stellt in Athen seit dem 7. Jh. die vorrangig praktizierte Bestattungsart dar, wobei

Weise wurden auch bei der Körperbestattung die Objekte ohne feste Ordnung um den Toten gruppiert<sup>269</sup>. Für die klassische Zeit gibt es nicht viele wesentliche Veränderungen zu postulieren<sup>270</sup>: Gefäße als Beigaben sind – wie bereits in der Archaik – zum Teil nun aber auch wieder in vermehrter Anzahl<sup>271</sup> sowohl in Körper- (Erd-, Ziegel- oder spätere Sarkophaggräber), Bustum- (Primärverbrennung) als auch Urnengräbern (Sekundärverbrennung) belegt<sup>272</sup>. Als Neuerung kann die zunehmende Bandbreite an Aschebehältnissen gewertet werden, welche Beispiele in Form von schlichter Haushaltsware, verzierter Feinkeramik oder nicht selten auch aus Metall hervorgebracht hat<sup>273</sup>. Nach etwa 400 v. Chr. wird diese Sitte der Verbrennung jedoch offenbar nicht mehr praktiziert<sup>274</sup>.

Vor dem Hintergrund der antiken Rezeptionsverhältnisse ist aber insbesondere die separate Niederlegung der Beigaben in so genannten Opferrinnen oder -gruben in Grabnähe von Relevanz<sup>275</sup>. Vor allem die flachen Rinnen weisen besonders in der Archaik meist ein überaus reiches Keramikrepertoire auf, an deren Stratigraphie sich eine bestimmte bestattungsbegleitende Vorgehensweise ablesen lässt<sup>276</sup>: Offenbar wurden über diesen 2 bis 12 m langen und 0,2 bis 0,6 m schmalen, ziegelausgekleideten Gräben tischartige Konstruktionen aufgebaut, die zur Aufstellung der Beigaben dienten (**Abb. 8.1; 8.2**)<sup>277</sup>. Auf eine wohl organisierte Anordnung der Vasen deutet oft noch die in der Rinne selbst sichtbare Verteilung der Gefäßreste hin<sup>278</sup>. Zudem spiegelt sich die Wertzunahme derselben in der Länge der Rinnen sowie dem Ausstat-

- 
- sich die archaischen Gruben durch zusätzliche Luftzugkanäle zur Verbesserung der Befeuerung von den späteren einfachen Schächten unterscheiden. Hand in Hand damit treten die großen Grabtumuli auf (s. KURTZ – BOARDMAN 1985, 84f.; BELLETIER 2003, 75). Die Deponierung der Beigaben verlagert sich zu dieser Zeit auf die Opferrinnen (s. LUCE 2003, 58). Zu den Rinnen s.u. – Zu solchen Gräbern s. SCHLÖRB-VIERNEISEL 1966, 17ff. bes. 21.
- 269 Zur Körperbestattung s. SCHEIBLER 1995, 32; KURTZ – BOARDMAN 1985, 81ff.; SCHLÖRB-VIERNEISEL 1966, 17ff. – Eine gezielte Anordnung der Gefäße scheint sich hingegen in Ansätzen bei Inhumationen in der Argolis abzuzeichnen (s. LUCE 2003, 59f.).
- 270 Zu Bestattungsarten in der Klassik s. KURTZ – BOARDMAN 1985, 117ff.; SCHLÖRB-VIERNEISEL 1966, 21ff.
- 271 SCHLÖRB-VIERNEISEL 1966, 28 Nr. 47 nennt in dem von ihr untersuchten Areal des Kerameikos Beispiele für bis zu zwölf Exemplare, die z.T. alle von ein und demselben Maler stammen und auch in ihrer Motivwahl keine Unterschiede zeigen (z.B. Brandgrab hS 91).
- 272 Dazu KURTZ – BOARDMAN 1985, 120f.; SCHLÖRB-VIERNEISEL 1966, 25ff.
- 273 In der Archaik sind solche Ascheurnen eher selten, da auch die Sitte der Sekundärverbrennung außerhalb der Grabgrube weitaus seltener praktiziert wird. Daneben werden größere Gefäße auch für Körperbestattungen von Kindern und Säuglingen benutzt (s. KURTZ – BOARDMAN 1985, 82f.; SCHEIBLER 1995, 30. 32ff.), was bis in klassische Zeit anhält (vgl. z.B. die Gräber der Kindernekropole im Kerameikos aus dem ersten Viertel des 5. bis Anfang des 4. Jhs. [s. dazu SCHLÖRB-VIERNEISEL 1966, 23]). Allerdings entstammen diese zur Aufnahme des Leichenbrands oder der Kinderknochen verwendeten Behältnisse (hier v.a. Amphoren/Pithoi, später auch Larnakes) im Normalfall eher dem Repertoire der unverzierten Grobkeramik. Allgemein zu Aschebehältnissen s. SCHEIBLER 1995, 32ff. bes. 35 Anm. 40 (mit weiterer Literatur); KURTZ – BOARDMAN 1985, 120; DIEHL 1964, 146ff. (hier speziell zur Hydria); LANGLOTZ 1957, 400. Ein Beispiel für die Verwendung bemalter Keramik ist die vom Peleus-Maler verzierte rf. Pelike aus dem Grab des Hephaistos aus der Nekropole am Diochaes-Tor (ebd. 144 Abb. 43b).
- 274 Belege dafür existieren z.B. aus der Syntagma-Nekropole oder dem Kerameikos (s. SCHLÖRB-VIERNEISEL 1966, 57).
- 275 Die Grabungen im Kerameikos ergaben für die archaische Zeit eine mögliche Kombination von Opfergrube und -rinne oder jeweils ein alleiniges Auftreten der beiden Arten von Opferplatz. Die Rinnen waren nachweislich in einiger Entfernung zum Grab, direkt neben der Grabgrube oder aber unmittelbar über derselben auf der Deckplatte bzw. auf dem Hügel angelegt worden. Ausführlicher zu den Opferrinnen s. KISTLER 1998, passim, bes. 20ff. (hier zur Forschungsgeschichte und zum Deutungsspektrum); KÜBLER 1959, 87f.; SCHLÖRB-VIERNEISEL 1966, 16ff.; KURTZ – BOARDMAN 1985, 86ff.; SCHEIBLER 1995, 30ff.; dies. 1973, 12f.; LUCE 2003, 58ff.
- 276 Wechsel von Brand- und Erdschichten (s. KÜBLER 1959, 87f.; KURTZ – BOARDMAN 1985, 86f.; SCHEIBLER 1995, 32).
- 277 Hinweise erbringen dokumentierte Pfostenlöcher innerhalb der Furchen in regelmäßigen Abständen. Dazu s. KÜBLER 1959, 88; KURTZ – BOARDMAN 1985, 87; SCHEIBLER 1995, 32 (mit weiterführender Literatur); KISTLER 1998, 21ff.; LUCE 2003, 58.
- 278 KURTZ – BOARDMAN 1985, 88.

tungsaufwand der Grabanlage selbst (Bau/Grabmal) wider und steht in diesem Falle als Anzeiger für besonderen Reichtum<sup>279</sup>. Vermutlich als Höhepunkt der Begräbniszeremonie wurden diese Aufbauten mit den darauf stehenden Vasen und Speiseopfern zusammen mit dem aufgebahrten Leichnam entfacht. Der niedergebrannte Rest, der sich in den Rinnen als deutliches, mit zerscherbtem Material und Tierknochen durchsetztes Aschestratum abzeichnet, wurde schließlich mit einer Schicht aus Lehm oder Kalkputz versiegelt und somit jeglicher weiteren Nutzung entzogen. Davon zeugen auch einige Beispiele, die im Zuge der darauffolgenden Aufschüttung des Grabhügels oder der Errichtung des gemauerten Grabbaus überdeckt wurden<sup>280</sup>.

Nach der archaischen Epoche findet die zum Grab zugehörige Opferrinne zwar weiterhin Verwendung, wenn auch mit weitaus schlichterer ‚Ausstattung‘ und deutlich abnehmender Häufigkeit zugunsten des Opferplatzes in seinen unterschiedlichsten Ausprägungen<sup>281</sup>. Diese Art der ‚Beigabenverwahrung‘ ist letztendlich verantwortlich für die Überlieferung einer großen Menge an bemalter und schwarz gefirnisster keramischer Ware in verschiedenartiger Zusammensetzung, wobei hier vor allem Trink- und Salbgefäße dominieren<sup>282</sup>.

Eine erhebliche Entwicklung lässt sich allein im Keramikrepertoire verzeichnen: Um etwa 460 v. Chr. tritt zum ersten Mal zu der im Hausgebrauch gängigen, oft unspezifischen Ware der Typus der schlanken weißgrundigen und oft bunt bemalten Lekythos hinzu. Diese – speziell für den Grabkontext hergestellt – setzt sich bald als vorherrschende Vasenform durch, verschwindet aber bereits wieder gegen Ende des Jahrhunderts (um 410 v. Chr.)<sup>283</sup>. Daneben existieren auch einige rotfigurige Exemplare vor allem von gedrungener Form, die mit den weißgrundigen Vertretern oft die Bildinhalte gemeinsam haben. Es erscheinen sepulkrale Themen wie die Prothesis, die Überführung in das Reich der Toten durch Charon oder die Trauer am Grab, jedoch auch mythologische Inhalte und alltägliche Szenen aus dem häuslichen Bereich finden ihren Niederschlag. Daneben gibt es zahlreiche Beispiele, die eine Vielfalt an dekorativen Mustern belegen<sup>284</sup> – vor allem nach dem Peloponnesischen Krieg findet eine Beschränkung auf einfachere kleine, schwarz gefirnisste und bauchige Vertreter mit einer schlichten rotfigurigen Palmette statt (Palmettenlekythos), welche dann in der ersten Hälfte des 4. Jhs. zur Leitform unter den keramischen Beigaben werden<sup>285</sup>.

279 Dazu KURTZ – BOARDMAN 1985, 87; entfernt auch KÜBLER 1959, 87f.

280 Vgl. KURTZ – BOARDMAN 1985, 88; SCHEIBLER 1995, 32. Zum Ritual des Entfachens an der Rinne s. auch KÜBLER 1959, 87f.; zur ‚Opferrinnen-Zeremonie‘ KISTLER 1998, 38ff. bes. 48ff.

281 Dazu vgl. KURTZ – BOARDMAN 1985, 87. 123f.; SCHLÖRB-VIERNEISEL 1966, 59; LUCE 2003, 58.

282 Vgl. dazu z.B. KURTZ – BOARDMAN 1985, 124; SCHLÖRB-VIERNEISEL 1966, 36ff. 59ff. – Zum Material einer Opferrinne archaischer sowie klassischer Zeit s. SCHEIBLER 1973, 13f. und dies. 1995, 32. 139 Abb. 120. Zur sich im 6. Jh. im Material widerspiegelnden Schwerpunktverlagerung s. LUCE 2003, 58ff. (von Trinkgeschirr zu Salbgefäß). Eine entsprechende, an den Beigaben ablesbare Entwicklung („idéologie du guerrier“ – „idéologie du banquet“ – „idéologie du parfum“), die zugleich vom Grabritus und darüber hinaus auch von einer ideellen Verschiebung im Wertesystem Zeugnis ablegt, postuliert BELLETIER 2003, passim (auf Grundlage von S. Houby-Nielsen, hier auch weiterführende Literatur).

283 Zuerst als reines Gebrauchsobjekt, das nach der Ölspende ins Grab gelegt oder mitverbrannt wird, danach als dekoratives Element mit ‚Scheincharakter‘ (s. SCHMALTZ 1970, 81f.; KURTZ – BOARDMAN 1985, 128; SCHEIBLER 1995, 35f.; dies. 1973, 25). Zur herausragenden Rolle von Lekythos und Hydria im Totenkult vgl. JUNKER 2002, 21 mit Anm. 93 (mit weiterer Literatur); als weiteres auch PEIFER 1989, 100f.; SCHMIDT 2003, 179ff. Der Typus der weißgrundigen Lekythos lässt sich nur in Attika, Eretria und Gela nachweisen (s. LANGLOTZ 1957, 416). Allgemein dazu GARLAND 1985, 108; MANNACK 2002, 149. – Nach der dieser Arbeit zugrunde gelegten Definition von Ausschnitthaftigkeit entspricht die Lekythos in Hinblick auf ihre formalen Dekorationsprinzipien nicht den relevanten Kriterien, wurde aber dennoch als Sonderfall berücksichtigt. Vgl. dazu Kapitel B2.1.1.2.2.2. „Charon“.

284 Ausführlicher zu Verzierungen und Bildthemen auf Lekythen im Grabkontext s. z.B. KURTZ – BOARDMAN 1985, 128ff.; MANNACK 2002, 149ff. Als weiteres vgl. auch Kapitel B1.1. „Grundlagen Vasenmalerei“.

285 SCHLÖRB-VIERNEISEL 1966, 25 belegt dies für ein Areal der Kerameikosnekropole.

## Der Gefäßgebrauch im Grabkult

Bereits im Vorfeld der eigentlichen Bestattungszeremonie finden solche Lekythen und andere Gefäße ihre Verwendung bei der Waschung und Salbung des aufgebahrten Leichnams im Hause (Abb. 8.3)<sup>286</sup>. Am dritten Tag nach der Prothesis wird der Verstorbene dann im Umkreis seiner Angehörigen in einem feierlichen Zug zu Grabe getragen, wobei dies seit der Solonischen Gesetzgebung lautlos und ohne Totenklage zu geschehen hat<sup>287</sup>. Es muss wohl von einem in entsprechendem Maße unauffälligen Bestattungsvorgang ausgegangen werden, wobei diese Feierlichkeiten ihren Abschluss schließlich in einem der Grabsitte gemäßen Zeremoniell direkt vor Ort finden (*ta trita*)<sup>288</sup>.

Es ist anzunehmen, dass während dieses Ereignisses unter anderem die Trank- und Ölspenden am Grab ausgebracht werden, aller Wahrscheinlichkeit nach stehen hiermit die oben bereits erwähnten Opferrinnen und -plätze in Verbindung. Die darin aufgefundenen, verbrannten Überreste von Trink-, Gieß- und Speisegeräten sowie Tierknochen rühren demnach von den während der Bestattung am Grab deponierten Speise- und Trankopfergaben her<sup>289</sup>. Über dem Leichnam ausgegossene Ölspenden können aber ebenso die Entfachung desselben begünstigen<sup>290</sup>. Ein abschließendes Totenmahl (*perideipnon*) – wie Cicero es erwähnt<sup>291</sup> – findet mit großer Wahrscheinlichkeit erst danach im Hause des Verstorbenen statt. Der nächste Besuch der Trauernden am Grab erfolgt am neunten Tage nach der eigentlichen Beerdigung. Dort werden erneut bestimmte Riten durchgeführt (*ta enata*), über deren genauen Ablauf heute allerdings jegliches Wissen verloren ist.

Das regelmäßige Aufsuchen der Grabstätte durch die Anverwandten im Abstand von jeweils einem Jahr ist möglicherweise als die wichtigste in Zusammenhang mit dem Grabritus stehende Verpflichtung der Hinterbliebenen gegenüber den Toten anzusehen. Auch hier erbringt die antike Literatur keine detaillierten Hinweise, sicherlich werden im Zuge dieser Feierlichkeiten aber die Besuche am Grab erfolgt sein, wie sie die zahlreichen Lekythen wiedergeben. Dabei wird nicht nur der Grabstein gewaschen, gesalbt und mit Girlanden sowie Tänien geschmückt, dem Toten werden auch Beigaben gebracht, die vermutlich vor allem als Trankopfer in Form von Wasser und Wein oder als Ölspenden zelebriert werden<sup>292</sup>.

Abb. 8.3  
Lekythos des Tri-  
glyphen-Malers  
mit der Darstellung  
einer Aufbahrung  
mit Lekythen (Athen  
NM 1756)



286 Die Prothesisdarstellungen auf Vasen zeigen nur in Ausnahmefällen ein Salbgefäß im Hintergrund.– Zur Totenwaschung s. KURTZ – BOARDMAN 1985, 182; als weiteres auch SCHEIBLER 1995, 36; dies. 1973, 5ff.; BURKERT 1977, 295; DIEHL 1964, 130f.; LANGLOTZ 1957, 399.

287 Cic. leg. II 25,64.

288 Kontroverse Diskussion des Zeitpunktes dieses Rituals bei KURTZ – BOARDMAN 1985, 174.

289 Dazu gehören u.a. Spenden von Honig, Wein, Milch, Wasser und Öl in Gefäßen wie Choen, Hydrien, Oinochoen, Lekythen und diversen Schalen, die offenbar im Anschluss zerschlagen wurden; außerdem wurden auch Rauchopfer dargebracht (Thymiaterien). Dazu s. z.B. SCHEIBLER 1995, 32; dies. 1973, 14; GARLAND 1985, 115; als weiteres auch DIEHL 1964, 124. 135; BURKERT 1977, 299. – Belegt sind die gespendeten Inhalte v.a. durch diverse Schriftquellen (bspw. Hom. Od. XI 26ff. bzw. Aisch. Pers. 610ff.).

290 SCHLÖRB-VIERNEISEL 1966, 17; BATS – D'AGOSTINO 1999, 87.

291 Cic. leg. II 25,63.

292 Zum Grabritus allgemein s. z.B. KURTZ – BOARDMAN 1985, 169–180; GARLAND 1985, 115ff.; BURKERT 1977,



Entsprechendes gilt für die seit der Klassik belegten Staatsgräber, welche sich an der Straße in Richtung Akademie gruppierten. Von einer großen Beliebtheit keramischer Beigaben auch im Rahmen des staatlichen Bestattungsritus zeugt, neben den hier gleichermaßen üblichen Opferplätzen<sup>293</sup>, ihre Niederlegung bei den öffentlich aufgebahrten Toten, wie sie Thukydides beschreibt<sup>294</sup>. Zusätzlich zu dieser in direkter Verbindung mit dem Begräbnis selbst stehenden Feierlichkeit, deren einziger großer Unterschied zum familiären Rahmen die öffentlich gehaltene Leichenrede ist<sup>295</sup>, gibt es auch hier die jährlich wiederkehrenden Handlungen, die wohl ebenfalls am Grab ausgeübt werden. Schriftquellen geben Hinweise auf eine prunkvolle, auf Staatskosten ausgerichtete Feier, die zum Gedenken der Toten auch verschiedene Arten von Agonen umfasst<sup>296</sup>. Als Ort dieser Ereignisse ist die Gräberstraße zwischen Akademie und Dipylon stark in Betracht zu ziehen<sup>297</sup>.

Von der Art der Verwendung der Gefäße am Grabmal zeugen zahlreiche Darstellungen auf den Vasen selbst: In erster Linie in Verbindung mit einer Ölspende für den Toten werden oft vor allem Lekythen auf den Stufen des Grabbaus deponiert oder an diesem aufgehängt (**Abb. 8.4**)<sup>298</sup>. Große Exemplare verfügen nicht selten im Inneren über eine unsichtbare kleine Einlassung zur Verringerung des Fassungsvermögens<sup>299</sup>. Zahlreiche Bilder zeigen den Gang der Trauernden zum Grab, die beispielsweise in ihren Opferkörben voller Beigaben auch Lekythen mitführen können (**Abb. 8.5**)<sup>300</sup>. Sie wurden dort wohl bei jedem Besuch zusammen mit den Speiseopfern in Momenten der Andacht immer wieder neu aufgestellt, wobei sich zudem ihr funktionaler Schwerpunkt eindeutig von einem reinen Gebrauchsgefäß in Richtung eines bildverzierten Grabdekors verlagerte<sup>301</sup>. Eine Inschrift des 5. Jhs. aus Keos gibt Anhaltspunkte für eine solche Verhaltensweise<sup>302</sup>: Das sich auf die Einschränkung der Bestattungszeremonie beziehende Gesetz verlangt die Rückführung der Spendenbehältnisse, unmittelbar nachdem die erlaubte Menge an Wein und Öl geopfert worden ist. Aus diesen Informationen kann demzufolge geschlossen werden, dass das Belassen der Gefäße am Grabe durchaus nicht unüblich war und dass den Gefäßen als Schmuck des Grabes ein hoher Stellenwert zukam. Die Ausübung dieses Brauchtums verlief im nahen Athen vermutlich nicht viel anders. Befunde außerhalb Atti-

293ff.; DIEHL 1964, 128ff. bes. 136ff.; STÄHLER 1967, 29f.; JUNKER 2002, 13f. Zur wohl zeitweiligen Geschlechterspezifizierung der Grabspende s. LUCE 2003, 60ff. Zum hohen Stellenwert der Grabpflege in der athenischen Gesellschaft vgl. THIMME 1967, 204ff.; MADERNA 2011, 50ff. 61f.

293 Vom Inhalt her lassen sich diese nicht von denjenigen in privatem Kontext trennen (s. dazu KURTZ – BOARDMAN 1985, 139; STUPPERICH 1977, 32).

294 Thuk. II 34: „Drei Tage vorher werden die Gebeine der Gefallenen in einem dazu hergerichteten Zelte zur Schau gestellt, und jeder bringt seinem Toten, wie ihm ums Herz ist, eine Gabe dar.“

295 Das staatliche Bestattungszeremoniell setzte sich entsprechend aus einer dreitägigen Prothesis, der anschließenden Ekphora und einer Grabrede zusammen (s. KURTZ – BOARDMAN 1985, 140).

296 So gab es wohl athletische, hippische und musische Agone. Ausführlicher dazu (mit Zusammenstellung der Quellen) bei STUPPERICH 1977, 54ff.; KURTZ – BOARDMAN 1985, 142.

297 Zur Argumentation s. STUPPERICH 1977, 55.

298 Ausführlicher zu den verschiedenen Möglichkeiten der Aufstellung außerdem SCHMALTZ 1970, 81f. Dass die Lekythen i.d.R. nicht einzeln, sondern mindestens paarweise Verwendung finden, merkt SCHMIDT 2003, 179 an.

299 SCHEIBLER 1995, 36; KURTZ – BOARDMAN 1985, 128; SCHIERING 1983, 62; SCHMALTZ 1970, 81.

300 Vgl. des Weiteren auch eine wg. Lekythos in Athen (NM 1959, s. RIEZLER 1914, Nr. 16 [hier auch weitere Beispiele]).

301 In diese Richtung weist auch die Aufgabe der eingelassenen Öleinsätze im letzten Drittel des 4. Jhs. und die beständige Größenzunahme der Tongefäße. Dazu SCHMALTZ 1970, 81f.; ders. 1983, 216; SCHEIBLER 1995, 35f.; BOARDMAN 1994a, 106 (hier zu den frühesten Exemplaren). – Ein vergleichbarer Wandel findet bereits in geometrischer Zeit statt, als die Grabgefäße mit Bildschmuck die ornamental dekorierten Spendenbehältnisse mit funktional durchschlagendem Boden zu verdrängen beginnen (s. KRAIKER 1961, 113).

302 Bei SOKOLOWSKI 1969, 188ff. Nr. 97; s. auch KURTZ – BOARDMAN 1985, 237; JUNKER 2002, 14.

Abb. 8.4 (links)  
Am Grabmal deponierte  
Gefäße auf einer Lekythos  
(Berlin Ant. Slg. 3262)

Abb. 8.5 (rechts)  
Korbhenkelamphora mit der  
Wiedergabe einer Trauerge-  
meinde, die sich – versehen  
mit Opferkörben und Gefä-  
ßen – zum Grab aufmacht  
(Privatslg. Lausanne)



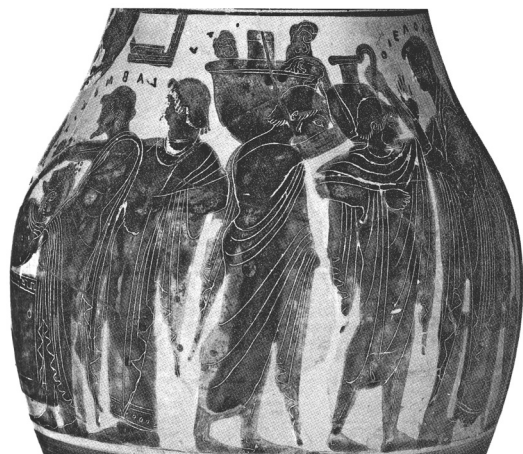
kas belegen ebenfalls die mögliche Aufstellung diverser Gefäße außerhalb des verschlossenen Grabs, die in direktem Zusammenhang mit dem Opferritus während der Bestattung oder des Totengedenkens zu stehen scheinen<sup>303</sup>. Schlussendlich kann also davon ausgegangen werden, dass Vasen neben Binden und Kränzen auch als Grabschmuck verwendet wurden und damit in längerer perzeptiver Konfrontation mit den Anwesenden standen.

Als weitere Möglichkeit können diese Tongefäße aber auch dauerhaft vor Ort installiert gewesen sein, wodurch ihnen zugleich die Funktion eines bestattungsverbundenen Mals zukommt. Auf diese Art ist die wiederholt erforderliche Ölspende (zumindest symbolisch) gewährleistet, als ein positives Argument hierfür sind auch die Gefäße ohne Boden anzusehen<sup>304</sup>, durch welche hindurch die Flüssigkeit prinzipiell direkt in chthonische Sphären gelangen kann. In vergleichbarer Weise können vor allem Lekythen adäquat zu denjenigen aus Stein als Markierung der seitlichen Begrenzung des Grabbezirks oder des Monuments selbst verwendet werden<sup>305</sup>. Auf eine enge Verwandtschaft deutet nicht nur die mehrfach greifbare Übereinstimmung der Bildthemen und der ausgedehnten Mehrfigurenkompositionen hin, sondern auch

303 z.B. in Samos (Krug und Trinkgefäß am Kopfende), in Olynth (Vase am Fußende) und in Lokri (mehrere dekorierte Vasen auf der Grababdeckung). Dazu s. KURTZ – BOARDMAN 1985, 242f.; als weiteres auch BATS – D'AGOSTINO 1999, 88. – Einen trefflichen Eindruck von der Aufstellung der Gefäße am Grab vermitteln zudem diverse unteritalische Vasenbilder auf spezifischer Grabkeramik: Vgl. z.B. einen apulischen Volutenkrater in Bari (Mus. Arch. 1394, s. TRENDALL – CAMBITOGLU 1978, 203 No. 101 Pl. 65,1) oder eine Hydria in New York (MMA 56.171.65, ebd. 205 No. 114 Pl. 65,2). – Allgemein zur Aufstellung auch KOKULA 1984, 31ff.; DIEHL 1964, 137ff. (bezüglich Hydrien).

304 Belegt sind solche Gefäße bereits seit geometrischer Zeit (s.o.), wobei ihre Durchlässigkeit durchaus auch einen praktischen Effekt beim Abfließen des Regenwassers erbringt. Vgl. dazu SCHEIBLER 1995, 29f.; dies. 1973, 17; LUCE 2003, 60; als weiteres auch SCHIERING 1983, 61; BURKERT 1977, 299; KRAIKER 1961, 108ff.; STÄHLER 1967, 30. Häufig ist dies auch bei den größeren Tonlutrophoren der Fall (s. dazu KOKULA 1984, 17. 31). – Zum fest installierten Gefäß wohl als „dauerndes Sinnbild der einmaligen Spende“ s. DIEHL 1964, 139.

305 Das attische Töpferhandwerk hat am Ende der Laufzeit des wg. Lekythentyps Exemplare mit einer Höhe von bis zu 1,1 m hervorgebracht. Diese monumentalen, mit Steinvasen vergleichbaren Ausmaße könnten eine exponierte Aufstellung befürworten. Dazu s. SCHMALTZ 1983, 215f.; KOKULA 1984, 16ff. mit Anm. 17 und bes. Anm. 24f.; KURTZ – BOARDMAN 1985, 149ff.; SCHEIBLER 1995, 36. – Großgefäße als Grabmarkierung finden bereits in geometrischer Zeit Verwendung und können auch in der Archaik Stelen oder Skulpturen ersetzen, die i.d.R. mittig auf dem Hügel oder Grabbau aufgestellt wurden. Während im 7. Jh. noch der aus Erde aufgeschüttete Hügel in runder oder rechteckiger Form vorherrscht, setzte sich ab etwa 600 v. Chr. der Typus des festen, gemauerten Grabbaus aus Lehmziegeln, später aus Stein durch (s. dazu KURTZ – BOARDMAN 1985, 94ff.; BELLETIER 2003, 75; als weiteres vgl. auch Kapitel C2.1.2. „Kontext Nekropole“). Befunde vom Kerameikos, wenn auch aus einer frühen Phase der Archaik, erbrachten Hinweise auf mehrere Kratere, eine Schale mit Ausgusstülle und zwei Kessel auf einigen Hügeln und Grabbauten (s. KURTZ – BOARDMAN 1985, 96. 102; weiter dazu RICHTER 1961, 1). Nichtsdestominder ist ein entsprechender Brauch auch für die Folgezeit anzunehmen, davon zeugen bspw. einige unteritalische Bilder auf den Grabvasen selbst: Vgl. eine apul. Amphore in London (BM F 336, s. TRENDALL – CAMBITOGLU 1978, 375 No. 122 Pl. 126,1). – Zur ebenfalls möglichen Verwendung von kleineren (Stein)Lekythen/Lutrophoren als Stelenbekrönung s. KOKULA 1984, 31f.



die chronologische Entwicklung, die eindeutig für eine Ablösung der tönernen Vertreter durch solche aus Stein an der Schwelle zum 4. Jh. spricht<sup>306</sup>. Diese Gefäße in ihrer Bestimmung als dauerhaftes Zeichen waren zu einer Zeit, als die Nekropole am Eridanos eine große Belegungsdichte aufwies<sup>307</sup>, vermutlich allgegenwärtig und stehen in grundlegendem Gegensatz zur nicht auf langfristige Sichtbarkeit ausgelegten Art der Nutzung als Beigabe. Neben Öl ist die Verwendung des lebenspendenden und reinigenden Wassers als Opfergabe für die Toten ein sehr altes Brauchtum und an vollkommen disparate Vasenformen gebunden<sup>308</sup>. Neben der Niederlegung wassergefüllter Gefäße direkt im Grab existiert die Möglichkeit der Ausbringung der Flüssigkeit während der Beisetzung oder bei einer der zahlreichen nachträglichen Feierlichkeiten zum Totengedenken am Grabmal<sup>309</sup>. Dem Ausgießen des Wassers im Zuge der Bestattung folgen oft ein Zerschlagen des Gefäßes und dessen Niederlegung im Grab oder an einer separaten Opferstelle<sup>310</sup>. Die für diesen Verwendungszweck spezifische Vasenform ist vor allem die Hydria<sup>311</sup>, die antiken Bezeichnungen weiterer Gefäße in diesem Zusammenhang sind nicht überliefert, es handelt sich aber stets um zweihenklige Töpfe mit guter Ausgussmöglichkeit und gewissem Volumen<sup>312</sup>. In Zusammenhang mit Wasser ist auch die so genannte Lutrophore im Totenkult bekannt, deren Verwendung oft in Bezug auf junge, unverheiratete Personen eine Bedeutung zugesprochen wird<sup>313</sup>. Ebenso wie

die chronologische Entwicklung, die eindeutig für eine Ablösung der tönernen Vertreter durch solche aus Stein an der Schwelle zum 4. Jh. spricht<sup>306</sup>. Diese Gefäße in ihrer Bestimmung als dauerhaftes Zeichen waren zu einer Zeit, als die Nekropole am Eridanos eine große Belegungsdichte aufwies<sup>307</sup>, vermutlich allgegenwärtig und stehen in grundlegendem Gegensatz zur nicht auf langfristige Sichtbarkeit ausgelegten Art der Nutzung als Beigabe. Neben Öl ist die Verwendung des lebenspendenden und reinigenden Wassers als Opfergabe für die Toten ein sehr altes Brauchtum und an vollkommen disparate Vasenformen gebunden<sup>308</sup>. Neben der Niederlegung wassergefüllter Gefäße direkt im Grab existiert die Möglichkeit der Ausbringung der Flüssigkeit während der Beisetzung oder bei einer der zahlreichen nachträglichen Feierlichkeiten zum Totengedenken am Grabmal<sup>309</sup>. Dem Ausgießen des Wassers im Zuge der Bestattung folgen oft ein Zerschlagen des Gefäßes und dessen Niederlegung im Grab oder an einer separaten Opferstelle<sup>310</sup>. Die für diesen Verwendungszweck spezifische Vasenform ist vor allem die Hydria<sup>311</sup>, die antiken Bezeichnungen weiterer Gefäße in diesem Zusammenhang sind nicht überliefert, es handelt sich aber stets um zweihenklige Töpfe mit guter Ausgussmöglichkeit und gewissem Volumen<sup>312</sup>. In Zusammenhang mit Wasser ist auch die so genannte Lutrophore im Totenkult bekannt, deren Verwendung oft in Bezug auf junge, unverheiratete Personen eine Bedeutung zugesprochen wird<sup>313</sup>. Ebenso wie

- 306 Die Marmorvasen übernehmen zu Beginn nicht selten die für Tongefäße spezifischen Bildmotive, welche hingegen in das Repertoire der Grabreliefs zu keiner Zeit Eingang finden. In umgekehrter Weise belegen Befunde die mögliche Niederlegung der Steinlekythen im Grab. Dazu s. KURTZ – BOARDMAN 1985, 150; als weiteres auch SCHMALTZ 1970, 81; ders. 1983, 215f.; KOKULA 1984, 91. Vgl. auch Kapitel C2.1.1.1. „Grundlagen Grabreliefs“. – Zur Datierung s. STUPPERICH 1977, 118; KURTZ – BOARDMAN 1985, 149.
- 307 Die einzelnen Gräber mussten aus Platzgründen bereits in der Archaik Vorgängeranlagen überbauen (s. dazu KURTZ – BOARDMAN 1985, 79f. 94ff.).
- 308 Die Wasserbeigabe ist in Griechenland ab der mykenischen Zeit belegt. Dazu DIEHL 1964, 67f. (mit weiterführender Literatur) und 118ff.; KURTZ – BOARDMAN 1985, 182ff. – Allgemein zu den unterschiedlichen Formen der Wasserspende als Bad- bzw. Trankspende vgl. DIEHL 1964, 135f.
- 309 Ab der Frühklassik scheint der Brauch der Wasserlibation zugunsten der Weinspende in Athen abzunehmen (s. dazu DIEHL 1964, 135f.).
- 310 Dies bezeugt auch die stetige Präsenz und somit Bedeutung der Wasserspende, wenn auch in unterschiedlicher Intensität, im Bestattungskontext (s. DIEHL 1964, 124ff.). Darstellung der verschiedenen Befunde bei KURTZ – BOARDMAN 1985, 184.
- 311 Die Verwendung dieser Vasenform im Grabkontext ist nicht nur über ihre spezifische Verbindung mit Wasser, sondern auch ihre Verbildlichung innerhalb diverser Trauerszenen auf Lekythen greifbar. Mehrere Befunde belegen zudem Hydrien als Grabbeigabe, Aschegefäß oder Opfergabe. Dazu z.B. SCHEIBLER 1995, 35 mit Anm. 40. 43; KOKULA 1984, 106 mit Anm. 66; DIEHL 1964, 67–168; FÖLZER 1906, 15ff. – Zu Hydria und Wasser als explizit weiblicher Beigabe s. LUCE 2003, 59ff.; abweichend hingegen DIEHL 1964, 140.
- 312 Ausführlicher zu diesen Gefäßtypen s. KURTZ – BOARDMAN 1985, 183f.
- 313 Diese Art von Gefäß stand in direktem Zusammenhang mit der Hochzeit (als ‚Badträger‘ für das rituelle Brautbad), was auch die darauf abgebildeten Szenen verdeutlichen können. Auf den Totenkult übertragen, ist eine solche Interpretation aber nicht unproblematisch, wenn auch durch Schriftquellen belegt. Vgl. dazu DIEHL 1964, 139; SCHIERING 1983, 36f. 151; KURTZ – BOARDMAN 1985, 185f.; SCHEIBLER 1995, 36ff.; BATS – D’AGOSTINO 1999, 87; LAXANDER 2000, 151 mit Anm. 722f.; STUPPERICH 1977, 155. 162. Zur Diskussion dieses Sachverhalts vgl. z.B. KOKULA 1984, 106ff. (hier v.a. auch in Bezug auf die Hydria) und 143ff.; entfernt ebenfalls SCHMALTZ 1983, 219. – Sepulkrale Verwendung erfuhrt der gleichermaßen in Kontext mit der Hochzeit stehende *lebes gamikos* (Hochzeitskessel), dessen Funktion aber nicht genauer eingrenzbar ist. Dazu bspw. SCHEIBLER 1995, 43. 51; BOARDMAN 1994a, 207; KURTZ – BOARDMAN 1985, 184.

die Lekythos konnte sie auch aus Stein gebildet und auf dem Grabmal selbst als sepulkrales Zeichen aufgestellt sein<sup>314</sup>.

In Hinblick auf eine Verwendung der bemalten Gefäße im Totenkult kommt an letzter Stelle schließlich auch der Darbringung von Wein eine gewichtige Position zu, die ebenfalls bestattungsbegleitend oder zum nachträglichen Andenken vollzogen werden kann. Die hierfür relevanten Behältnisse unterscheiden sich in nichts von denjenigen des profanen Alltags und entsprechen dem in der Welt der Lebenden bekannten sympotischen Repertoire<sup>315</sup>. Jede Art von Gabe verlangt demzufolge nach einer spezifischen Vasenform, wobei an dieser Stelle jedoch nur von generellen Tendenzen ausgegangen werden kann, Ausnahmen sind obligat.

### *Die Grabkeramik in Konfrontation mit dem Betrachter*

Auch wenn man sich stets vor Augen führen muss, dass bei weitem nicht die große Masse der im Bestattungskontext verwendeten Gefäße mit figürlichem Dekor versehen war – vorherrschend im Gesamtrepertoire sind vermutlich eher Vasen mit ungegenständlicher Bemalung oder auch plastischer Verzierung, unverzierte Gefäße und solche aus Stein/Metall – so ist dennoch ihre Verwendung belegt<sup>316</sup>, so dass von einer Allgegenwärtigkeit der Bilder innerhalb dieser natürlichen Umgebung des antiken Menschen ausgegangen werden kann. Selbstredend ist die relevante Zeitspanne zur Beurteilung des entsprechenden Wahrnehmungsumfelds stets in Bezug zum Aufkommen der narrativ verzierten Gefäße selbst sowie zum chronologischen Schwerpunkt der Ausschnitthaftigkeit zu setzen. Der heute lediglich verschwindend geringe Prozentsatz der in ihrem ursprünglichen Verwendungszusammenhang erhaltenen bemalten Vasen gibt zudem nur einen vagen Einblick in die damalige Situation hinsichtlich ihres Stellenwerts, ihrer Verwendungsweise und des Umgangs damit. Entgegen dieser eher ungünstigen Ausgangslage kann jedoch trotzdem folgender Rekonstruktionsvorschlag zum damaligen rezeptiven Milieu mit besonderem Augenmerk auf dem Grabkontext, das heißt also vor allem der Bestattungsfeierlichkeit, aus welcher die längerfristig währende Grabanlage und die wiederkehrende Sitte der Grabpflege resultieren, gewagt werden:

Bemalte Gefäße wurden zum einen als Grabbeigaben für die Toten verwendet, wobei sie in manchen Fällen vor ihrer Einäscherung auf tischartigen Vorrichtungen in leichter Erhöhung gezielt zur Schau gestellt wurden. Vermutlich war auch das zur Aufnahme der Knochenasche vorgesehene Gefäß eine Zeitlang den Blicken des am Zeremoniell beteiligten Publikums ausgesetzt: Bis der außerhalb der Grabgrube aufgerichtete Scheiterhaufen mit dem aufgebahrten Leichnam so weit niedergebrannt war, dass der Leichenbrand in die Urne eingefüllt werden konnte, wird sicherlich einige Zeit vergangen sein<sup>317</sup>. Eine den Vasen

314 Dazu z.B. KOKULA 1983, 31ff.; SCHMALTZ 1983, 215f.; KURTZ – BOARDMAN 1985, 185.

315 In Lakonien und Böotien spielt hingegen der Kantharos als typisch dionysisches Weingefäß eine gewichtige Rolle, die ihm im Gegensatz zur Kylix in Attika primär im Toten- sowie Heroenkult zukommt. Vgl. dazu z.B. SCHEIBLER 1995, 38; STUPPERICH 1977, 162; HIMMELMANN 2009, 43f. Allgemein zu Weingefäßen und ihrer Bedeutung im Totenkult s. ebenfalls BATS – D'AGOSTINO 1999, 88; BELLETIER 2003, passim, bes. 81. Als weiteres auch Kapitel B2.1.1.1.1. „Symposion“.

316 Zu Beispielen für figürlich verzierte Keramik im Grabkontext s. z.B. SCHLÖRB-VIERNEISEL 1966, 17ff.; KURTZ – BOARDMAN 1985, 88ff.; SCHEIBLER 1995, 30ff. Zu unverzierter Keramik im Grabkontext vgl. z.B. DIEHL 1964, 146f.

317 Schriftquellen wie etwa Aristoph. Lys. 372ff. könnten neben Vasenbildern eventuell einen Hinweis auf das praktizierte Löschen des Scheiterhaufens mit Wasser aus Hydrien (!) geben. Vgl. dazu DIEHL 1964, 139 Anm. 151; FÖLZER 1906, 16f.; als weiteres auch BATS – D'AGOSTINO 1999, 88. In epischen Quellen (z.B. Hom. Il. XXIII 250) ist auch die Möglichkeit der Verwendung von Wein bezeugt: „Löschten den Scheiterhaufen zuerst mit funkelndem Weine“.

immanente Ausrichtung auf einen Rezipienten zeigt sich schon allein in der Anlage einer expliziten Vorder- sowie Rückseite beim Figureschmuck der meisten großen Grabgefäße<sup>318</sup>. Daneben ist eine offensichtliche Berücksichtigung des Betrachters aber auch noch in anderer Hinsicht keinesfalls von der Hand zu weisen: Eine vergleichsweise gute Wahrnehmbarkeit garantiert in diesem Sinne nicht nur die vielerorts bezeugte Exponiertheit der Gefäße im Moment ihrer Präsentation, sei es standortbezogen oder formal bedingt<sup>319</sup>. Adäquat lässt sich darüber hinaus die zunehmend in Erscheinung tretende Vernachlässigung der ursprünglich relevanten Funktionstüchtigkeit auslegen, die zugunsten der alleinigen Außenwirkung schließlich zur Gänze aufgegeben wird<sup>320</sup>. Schlussendlich führt bei bestimmten Vasen auch der Faktor des deutlich gesteigerten Gebrauchswerts im Rahmen einer aktiven Nutzung bei der Durchführung der Grabriten zwangsläufig eine visuelle Konfrontation des/der Agierenden mit ihrem bildhaften Dekor mit sich.

### Fazit

Dass der Betrachter wie beim Symposion bei den oben geschilderten Vorgängen wohl eher nicht an eine feste Position im ‚Raum‘ gebunden war, dürfte eine verhältnismäßig gute visuelle Zugänglichkeit der Bilder gewährleistet haben. Zudem tritt hier nicht in vergleichbarem Maße der einschränkende Faktor der räumlichen Beengtheit und der zwielfichtigen Sichtverhältnisse in Erscheinung, wenn auch die Rauchentwicklung in Zusammenhang mit der Kremation keineswegs vernachlässigt werden darf. Zu berücksichtigen ist allerdings, dass die Rezeption der Inhalte wohl nur einen geringen Stellenwert sowohl im Ablauf der Feierlichkeiten als auch bei jedem erneuten Aufsuchen des Grabes innegehabt haben wird, beschränkte sich das Repertoire in der Regel doch auf einige wenige Bildthemen in meist monotoner stereotyper Ausführung, die sich im Laufe der Zeit innerhalb der Gattung der expliziten Grabkeramik manifestiert hatten<sup>321</sup>. Da diese

318 Die Rückseite der großen Monumentalgefäße des 7. Jhs. ist in vielen Fällen nur ornamental verziert. Auf diese Weise z.B. SCHEIBLER 1995, 30; dies. 1973, 17; HURWIT 1979, 83, 98; HOMANN-WEDEKING 1953, 34. Zu einer solchen Ausrichtung auf den Betrachter vgl. ebenfalls Kapitel C2.1.2. „Kontext Nekropole“.

319 Die tischähnlichen Aufbauten belegen, wie bereits erwähnt, eine besondere Art der Platzierung (s.o.). Vorteile erbringen daneben aber auch bestimmte gefäßspezifische Eigenheiten wie etwa der häufig belegte Standfuß. Dazu vgl. SCHEIBLER 1995, 32 in Bezug auf die sog. Opferrinnenkeramik: „In der Regel haben sie [sc. die Gefäße] einen hohen Fuß, der eine praktische Verwendung erschweren würde, der den Schaustellungseffekt dagegen erhöhte“. Bei einigen Gefäßtypen scheint ein solcher Standfuß sogar lediglich in Kontext mit expliziter Grabkeramik aufzutreten (bemalte Lebetes für den Totenkult – grobkeramische Lebetes ohne Ständer). Dazu ebd. 51.

320 Am eindringlichsten zeigt sich dies in Zusammenhang mit der Entwicklung der Lekythen: Anfänglich eher noch unscheinbar und v.a. handlich ausschließlich auf die Spende von Öl ausgelegt, beginnt eine Verdrängung dieses funktionalen Aspekts bereits im Zuge ihrer potentiellen Größenzunahme. Während der ursprüngliche Gebrauchszweck neben dieser zunehmenden Außenwirkung vorerst noch mit Hilfe eines kleineren separaten Einsatzes beibehalten wird (s.o.), erfüllen die späten Lekythen monumentaler Größe einzig eine repräsentativ-dekorative Aufgabe und dienen der bloßen Zurschaustellung. Die kleinen Formen werden daneben aber stets weiterhin zur Ölspende und als Grabbeigabe verwendet. Diese auf zunehmende Schauwirkung ausgerichteten Faktoren wurden von SCHEIBLER 1995, 35f. („symbolische Bedeutung“) treffend herausgestellt, wobei sie diese bereits bei der Grabkeramik des 7. Jhs. erkannte: „Für die aufgemalten Bilder verwendete man gern bunte, zugleich wenig haltbare Farben, die nur während der Traueritten ihre prächtige Wirkung entfalten sollten. Auch sind solche Gefäße oft sehr zerbrechlich, dünnwandig und nur schwach gebrannt. Nicht zuletzt fehlt im Gefäßinnern häufig der Glanztonüberzug, wie ihn die praktische Verwendung gewöhnlich fordert; also haben wir es nur mit repräsentativen Schaustücken für die Bestattungszereemonie zu tun.“ (ebd. 30). Als weiteres bspw. auch SCHMALTZ 1983, 216; WEHGARTNER 2002, 498; KRAIKER 1961, 119; MANNACK 2002, 149; BOARDMAN 1996c, 135 (in Zusammenhang mit Lekythen). – Zur Doppelbelegung der Vasen im Grabkontext als rein funktionales Objekt (konkreter Gebrauch) einerseits sowie Bildträger (symbolischer Wert) andererseits s. BATS – D’AGOSTINO 1999, 87ff.

321 Dazu zählen nicht nur die thematisch sehr übersichtlich gestalteten att. wg. Lekythen des 5. Jhs., sondern auch die späteren unteritalischen Gefäße, die ebenfalls ausschließlich für den Grabgebrauch produziert wurden und daher

Abb. 9.1 (links)  
Attisch schwarzfigurige  
Oinochoe (London BM  
1905.7-11.1) mit der  
Darstellung eines Opfer-  
zuges vor Athena



Abb. 9.2 (rechts)  
Attisch rotfiguriger Stam-  
nos (München Ant. Slg.  
2412) mit der Darstellung  
der Besprengung eines  
Opferrindes mit Wasser  
aus einer Hydria

mit Sicherheit jedem einzelnen Rezipienten geläufig waren, ist an dieser Stelle keine allzu große Erwartungshaltung gegenüber dem bildhaften Dekor anzunehmen, das Ausmaß an Aufmerksamkeit blieb dementsprechend verhalten. Durch die in der Regel übliche Beschränktheit der Bildthemen zum einen und die Vorrangigkeit einzelner Vasenformen wie etwa der Lekythos<sup>322</sup> zum anderen, erreicht dieser Nutzungskontext für vorliegende Fragestellung keinesfalls den adäquaten Stellenwert wie das Trinkgelage, ist aber auch nicht vollkommen unerheblich<sup>323</sup>. Zudem wird der Ort der Andacht und expressiven Trauer keinesfalls gleichermaßen für eine ausführliche und zielorientierte Rezeption der bildhaften Inhalte unter dem Aspekt des kommunikativen Austauschs geeignet gewesen sein wie das vorrangig auf lebhaften Disput ausgelegte Symposion. Ein etwas intensiverer perzeptiver Bezug des Einzelnen zu einem Gefäß und seinem narrativem Dekor ist hingegen in Zusammenhang mit dem rituellen Totenmahl zu erwarten. Auch wenn keine konkreten Aussagen zum Ort des Geschehens möglich sind, zeigt eine solche Situation unverkennbare Parallelen zum Trinkgelage, so dass sie hier nicht weiter diskutiert werden muss.

Alles in allem wird trotz des erwartungsgemäß eher negativen Beigeschmacks von Verlust und Vergänglichkeit auch an dieser Stelle eine ausreichende Möglichkeit zur bewussten Auseinandersetzung eines Betrachters mit den jeweiligen Bildinhalten bestanden haben, waren sie automatisch Teil seiner Umgebungswahrnehmung. Wie intensiv eine solche Konfrontation nun stattfand, lag in der Verantwortung jedes einzelnen Individuums, abhängig von seiner persönlichen Erwartungshaltung als innerer Triebfeder. Ein anhand der ergraben Befunde erschließbares Wegenetz über die ausgedehnten Flächen des Kerameikos<sup>324</sup> gewährleistete da-

mit entsprechenden Bildinhalten versehen waren (vgl. dazu auch Kapitel B1.1. „Grundlagen Vasenmalerei“). Einen nicht auf lange Haltbarkeit, sondern einzig auf kurze und besonders effektive Wirkung ausgelegten Status bezeugt hier ebenfalls nicht nur die Qualität ihrer Verarbeitung (z.B. Brandrisse) sowie des Farbauftrag, sondern auch ihre mangelnde Funktionalität (fehlender Überzug innen/fehlender Boden). Dazu vgl. SCHEIBLER 1995, 42ff.; als weiteres auch KAESER 1990b, 199.

322 Vgl. hierzu aber die Charondarstellungen in Kapitel B2.1.1.2.2.2. „Charon“. – Zur dominanten Rolle von Lekythos und auch Lutrophore im Grabkult s. außerdem STUPPERICH 1977, 80.

323 Im Symposionskontext sind mit der Schale und dem Kolonettenkrater schon allein zwei der wichtigsten Gefäßformen in Zusammenhang mit der ausschnitthaften Wiedergabe vertreten (vgl. dazu Kapitel B2.1.1.1.1. „Symposion“). Zwar zeichnen sich auch hier viele Darstellungen durch Stereotypie aus, nichtsdestoweniger ist hier aber die thematische Bandbreite deutlich größer.

324 Die Einzelareale der athenischen Nekropole waren wohl spätestens ab archaischer Zeit mit Wegen verbunden (vgl. dazu KURTZ – BOARDMAN 1985, 79). Dazu auch KÜBLER 1959, 9 (v.a. für die früharchaische Zeit).



bei nicht nur die einfache Erreichbarkeit der Bezirke, sondern verlieh diesen oftmals von imposanten Grabbauten und kunstvollen Reliefskulpturen gesäumten Verbindungsstraßen die Qualitäten eines visuell erfahrbaren ‚Wandelpfades‘<sup>325</sup>.

### B1.3.3. Das Gefäß in Kult und Götterglaube

Mit dem Trinkgelage und der Situation am Grab lassen sich zwei Kontexte greifen, die ein Aufeinandertreffen von Sender und Empfänger in unterschiedlichsten Facetten näher bringen können. Neben diesen beiden Aspekten finden die Gefäße ebenfalls

Verwendung als Gabe an die Götter, auch wenn sie an dieser Stelle mit Sicherheit mehrheitlich einen nur geringen Anteil im Gesamtrepertoire der Votivgaben eines Heiligtums ausmachen<sup>326</sup>. Vor diesem Hintergrund ist eine dauerhaftere Art der Zurschaustellung vorauszusetzen<sup>327</sup>, so dass hier – ähnlich zur Verwendung als Grabmarkierung – von einer beständigeren visuellen Erfassbarkeit des Bilddekors als unbewegtem Rezeptionsgegenstand ausgegangen werden kann. Dabei muss es sich nicht zwingend um keramische Objekte in expliziter Primärverwendung handeln, möglich ist in diesem Sinne ebenfalls die Weihung einer Vase, die ihren ursprünglichen Zweck bereits vor abweichendem Hintergrund zu erfüllen hatte. Auf diese Weise ist es weit verbreitete Sitte, erlangte Siegespreise als Dank zu spenden<sup>328</sup>. Neben eigens für die Stiftung angeschafften Exemplaren, die sich in der Regel durch besondere Qualitätsgüte und/oder Größe auszeichnen, werden den Göttern aber auch Gefäße von weitaus geringerem materiellen

325 Vgl. ebenso Kapitel C2.1.1.2. „Kontext Nekropole“.

326 Zumeist wurden Gaben aus weitaus kostbareren Materialien wie etwa Metall oder Elfenbein geweiht und besaßen eher selten den Charakter eines reinen Gebrauchsgegenstands. Auf diese Weise haben sich aus vielen votivischen Kontexten besonders Kleinbronzen und Terrakotten erhalten, dennoch machen auch Metallgeräte und Waffen einen nicht unbedeutlichen Anteil aus. Nichtsdestominder scheint das keramische Gefäß in Verbindung mit bestimmten Kulturen einen gleichsam höheren Stellenwert im Stiftungsgut besessen zu haben wie bspw. die Funde aus dem Heraion von Samos oder von der athenischen Akropolis, aber z.B. auch aus dem thebanischen Kabirion beweisen. Vgl. dazu SCHEIBLER 1995, 53ff. (mit weiteren Beispielen); LANGLOTZ 1957, 399; entfernt auch WEBSTER 1978, 40. Zu einer exemplarischen Zusammenstellung von keramischem Material aus Heiligtumskontext am Beispiel Samos s. KREUZER 1998a. Zu Votivgaben allgemein vgl. ROUSE 1902, 342ff.; zu Vasen als Weihgeschenk im Besonderen s. STISSI 2003, 77ff.; LAXANDER 2000, 146 mit Anm. 707f. – Allgemein zu unterschiedlichen Hintergründen für Heiligtumsstiftungen s. auch Kapitel C2.1.1.2. „Grundlagen Weihreliefs“.

327 Die Weihgeschenke werden i.d.R. so lange zu Ehren einer Gottheit aufgestellt gewesen sein, bis sie aufgrund von anzunehmendem Platzmangel neuen Votiven weichen mussten. Dabei wurden auch die minderwertigeren Gaben keinesfalls ‚entsorgt‘, sondern blieben dem Empfänger erhalten, indem man sie auf dem Tempelgelände rituell ‚bestattete‘. Davon zeugen zahlreiche Befunde nicht nur im samischen Heraion, wo eine Ansammlung von zahlreichen bemalten Gefäßen bzw. -fragmenten bspw. im Bereich des Südtemenos (polykratische Aufschüttung) von einer solchen Deponierung Zeugnis ablegt (vgl. dazu KREUZER 1998a, 33 mit Anm. 289. 104ff.). Allgemein zu dieser Vorgehensweise zudem SCHEIBLER 1995, 44; BURKERT 1977, 156; STISSI 2003, 78; ROUSE 1902, 346 (Niederlegung oder Sammlung in Lagerräumen); LAXANDER 2000, 146 Anm. 708; HÄGG 2000, 283. Zu weiteren Fundorten vgl. z.B. auch DES COURTILS – PARIENTE 1988, 121 (Herakleion in Thasos); ARAFAT 1999, 55ff. (Poseidontempel in Isthmia). – Zur Aufstellung von Votiven allgemein und zur Funktion der Schatzhäuser in größeren Heiligtümern s. ROUSE 1902, 342ff.; BURKERT 1977, 154ff.; zur möglichen Aufhängung von Gefäßen im Heiligtum vgl. SCHIERING 1983, 74.

328 Dazu z.B. KAESER 1990b, 201; SCHEIBLER 1995, 52. – Zur möglichen Sekundärverwendung von ‚Haushaltsware‘ als Votivgabe s. KREUZER 1998a, 34 Anm. 298.

Wert überlassen<sup>329</sup>. Dazu zählen nicht nur die häufig schlichten Behältnisse, die ehemals vorrangig zur Aufbewahrung einer kostbaren Zutat als eigentlichem Geschenk dienten<sup>330</sup>, sondern auch die zahlreichen Variationen mit deutlichem Symbolcharakter, welche in stellvertretender Funktion für das reale Vorbild stehen<sup>331</sup>. An letzter Stelle gesellen sich schließlich noch diejenigen Gefäße hinzu, die nach ihrem Einsatz im Kultritus anschließend im Heiligtum geweiht wurden<sup>332</sup>.

In Zusammenhang mit solchen religiösen Feierlichkeiten sind die Bildgefäße vorerst in betont praktischem Sinne in einen handlungsorientierten Ablauf integriert. Dies bezieht sich nicht nur auf mit Spendengut gefüllte Behältnisse, welche bei unterschiedlichen Festzügen mitgeführt werden (**Abb. 9.1**)<sup>333</sup>, sondern ist beispielsweise auch bei der Vorbereitung der Opfertiere von Belang, die vor dem eigentlichen Akt mit reinigendem Wasser besprüht werden (**Abb. 9.2**)<sup>334</sup>. Schlussendlich ist in diesem Zusammenhang die Ausübung des frommen Gebets ebenso wenig aus den Augen zu verlieren wie die Durchführung von kultischen Banketten<sup>335</sup>. Dabei ist eine klare Trennung zwischen den mannigfaltigen Verwendungsmöglichkeiten, die im Kontext eines Heiligtums zu erwägen sind (Kultpraxis – Weihung/Behältnis

329 Zu unterschiedlichen Beispielen für Gefäße mit explizitem Votivcharakter s. SCHEIBLER 1995, 44. 54. 56. Diese Gefäße konnten bereits in der Werkstatt, oftmals in Form einer seriellen Fertigung, oder erst im Nachhinein mit einer Weihinschrift in unterschiedlicher Ausführung versehen werden. – Eine Gabe an die Götter besitzt offenbar primär ideellen Wert, der materielle Faktor ist zweitrangig, wenn auch nicht gänzlich unbedeutend. Dazu auch SCHEIBLER 1995, 55. 57: „Die Gefäße behalten diese [inhaltliche und kultische] Bedeutung ungeachtet ihrer technischen und künstlerischen Qualität und unabhängig von ihrer Größe. [...] Offensichtlich war es jedes bemalte und unbemalte Gefäß wert, dargebracht zu werden; und was als kostbar empfunden wurde, hing jeweils vom Vermögen und von den Vorstellungen des Stifters ab.“ Als weiteres auch LAXANDER 2000, 146; STISSI 2003, 78.

330 Die Übergänge sind an dieser Stelle i.d.R. fließend, selbstredend können auch aufwendig verzierte Gefäße als Behältnisse für unterschiedliche Flüssigkeiten, Früchte, Opferkuchen etc. gedient haben. Daneben muss aber in vielerlei Fällen auch der Wert der ‚Verpackung‘ selbst berücksichtigt werden, so dass eine deutliche Priorität zwischen ‚Hülle‘ und Inhalt nicht zu eruieren ist und vielmehr das Ganze zählt. Dazu auch SCHEIBLER 1995, 55f.; KREUZER 1998a, 35; KRON 1988, 147; STISSI 2003, 78.

331 Kennzeichen ist hierbei ihre zumeist wenig qualitätvolle Miniaturausführung, wobei neben dem allgemein üblichen Formenspektrum auch Sonderformen auftreten können. In diesem Falle beziehen sich z.B. die sog. pseudo-panathenäischen Preisamphoren sinnbildlich auf ihre großen Schwestern, daneben existieren sogar noch kleinere Exemplare. Allgemein dazu SCHEIBLER 1995, 52. 56; ARAFAT 1999, 57 (am Beispiel Isthmia); entfernt auch STISSI 2003, 78.

332 Dies kann nach dem Spendenvorgang, Kultmahl oder diversen Reinigungsriten sein. Dazu DIEHL 1964, 172 mit Anm. 15; SCHEIBLER 1995, 53f.; STISSI 2003, 77f.; entfernt auch BURKERT 1977, 122f.; zum sog. Pilgerschutt s. auch KRON 1988, 144 Anm. 61. – Eine große Menge v.a. einheimischer unverzierter Ware (z.T. mit Dipinti) wurde im samischen Heraion zusammen mit Tierknochen sowie Resten von Obeloi in stark aschehaltigen Schichten im Bereich des Rhoikosaltars, ebenso wie in zahlreichen Bothroi bzw. aufgelassenen Brunnen entdeckt und fand vielmehr bei den Kultmahlen im Vorfeld Verwendung. Dies steht in Übereinstimmung mit der Art der Keramik, bei der es sich größtenteils um Bankettgeschirr handelt (vgl. dazu KREUZER 1998a, 32. 35 mit Anm. 303 und 40; KRON 1988, 136. 144ff.). Ähnlich auch die Situation in Olympia und Ägina (s. SINN 1988, 154. 157 [mit weiterführender Literatur]) oder Isthmia (s. ARAFAT 1999, 55. 58). Zum auffällig fragmentarischen Zustand der Keramik als mögliches Indiz für ein rituelles Zerschlagen s. KRON 1988, 147; KREUZER 1998a, 33 Anm. 289; ARAFAT 1999, 57; ROUSE 1902, 346; LAXANDER 2000, 146 Anm. 708; entfernt auch SCHEIBLER 1995, 53 mit Anm. 82. Zum formalen Spektrum unter Berücksichtigung des funktionalen Hintergrundes s. KREUZER 1998a, 35; KRON 1988, 144f.

333 Zur Verwendung von Gefäßen z.B. beim Panathenäenzug s. etwa DIEHL 1964, 171; als weiteres auch FÖLZER 1906, 23f.; LEHNSTAEDT 1970, 5f. Allgemein zur *pompe* s. BURKERT 1977, 101f. 163ff.; LEHNSTAEDT 1970, 1ff.; GEBAUER 2002, 17ff. – Zeugnis davon legen auch zahlreiche weitere Vasenbilder ab: Vgl. z.B. eine att. rf. Schale in Würzburg (Martin von Wagner Mus. 474, s. VAN STRATEN 1995, 251f. V315 Fig. 37), aber auch die Darstellung der Panathenäenprozession im Fries des Parthenon (s. KNELL 1990, 110 z.B. Abb. 169; dazu auch SIMON 1998, 127 mit Anm. 3).

334 Dazu s. z.B. DIEHL 1964, 171; BURKERT 1977, 102. Schatzverzeichnisse belegen im Eigentum der Tempel offenbar gleich mehrere Hydrien für solche Zwecke, auch wenn davon ausgegangen werden sollte, dass diese vorrangig aus Metall waren. Allgemeiner auch SCHEIBLER 1995, 53; FÖLZER 1906, 17ff.

335 Zu Libation sowie Rauchopfer beim Gebet und den verwendeten Gefäßen s. SIMON 1998, 126ff.; SCHOLL 2002b, 192; zu Kultmahlen s.o. Als weiteres vgl. auch Kapitel B1.3.1. „Kontext Symposion“ und B2.1.1.1.1. „Symposion“.



– Votivgabe), generell nicht möglich, so dass stets von fließenden Übergängen und somit von Doppel- oder Mehrfachbelegungen in Hinblick auf den Bestimmungszweck ausgegangen werden muss.

Parallel zu diesen eher allgemeingültigen Hintergründen, lässt sich in Zusammenhang mit bestimmten divinen Persönlichkeiten darüber hinaus ein Stellenwert der Vasen fassen, welcher das Gefäß an sich zu einem Gegenstand mit besonderem Gebrauchswert innerhalb des Ritus macht und damit der Verwendung beim privaten Zechgelage sehr nahe kommt. Diese besondere Art der Handhabung soll nun abschließend an einem besonders repräsentativen Fallbeispiel knapp umrissen werden.

### *Die Vase im Fokus der Anthesterien*

Die Anthesterien als großes dionysisches Fest zeichnen sich durch eine dreitägige Dauer aus, wobei jedem einzelnen Tag in diesem Gefüge eine eigene Funktion zukommt<sup>336</sup>. Die Feierlichkeiten fanden zu großen Teilen im Heiligtum des ‚Dionysos in den Sümpfen‘, dem Limnaion statt, das Wilhelm Dörpfeld am Westabhang der Akropolis lokalisierte<sup>337</sup>. Der erste Tag, auch *Pithoigia* genannt, widmet sich zu Ehren des Weingottes der Fassöffnung – am Heiligtum des Gottes wird zum ersten Mal gemeinsam vom neuen Wein getrunken und gependet. Den Höhepunkt der Feierlichkeiten erbringt der darauffolgende ‚Choen-Tag‘, an welchem der Gott in einem Festumzug in einem Schiffskarren in die Stadt geholt wird<sup>338</sup> und danach mit Basilinna, der Gattin des *Archon Basileus*, die Heilige Hochzeit vollzieht. An den feierlichen Akt des Hochzeitszuges in das Bukoleion, das alte Amtlokal des Archon, schließt sich als krönender Abschluss als Sinnbild für die Hochzeitsfeier ein Trinkgelage an. Der letzte Tag, die *Chytren*, gehört den Toten, wobei diese schon am Vorabend<sup>339</sup> in die Oberwelt kommen und deshalb mit verschiedenen apotropäischen Maßnahmen zurückgehalten werden müssen<sup>340</sup>. Aus diesem Grunde stellt man für sie und den chthonischen Hermes Gefäße mit Speiseopfern auf und begeht Wasserspenden, bevor man sie am Festende schließlich mit bestimmten festgelegten Formeln vertreibt.

Von wesentlicher Bedeutung für die hier angestrebte Untersuchung ist neben der gemeinsamen Weinverkostung des ersten Tages, die zudem von Gesang und Tanz begleitet wird, das Trinkgelage am Kannenfest. Auf Veranlassung des Herolds tranken bei diesem Ereignis alle

336 Sie fanden jährlich zwischen dem 11. und 13. Anthesterion statt, der in den beginnenden Frühling fällt. Ausführlich zum Ablauf des Festes, wobei er sich v.a. auf schriftliche Quellen stützt, s. DEUBNER 1932, 93-123; unter Zugrundelegung von Bildquellen s. VAN HOORN 1951, 15-52; als weiteres vgl. LEHNSTAEDT 1970, 92ff.; SIMON 1983, 92-99; GOSSEL-RAECK 1990e, 442f.; SCHEIBLER 1995, 50f.; BURKERT 1997, 236-269; ders. 1977, 358ff.; DAVIDSON 2002, 71f. Kritik an der gängigen Rekonstruktion dieses Festes aufgrund von mangelnden Beweisen äußert dagegen RUMPF 1961, 213; Kritik an der Methodik allgemein bei SCHWARZMAIER 2008, 90.

337 DEUBNER 1932, 93. Allerdings gilt es bis dato als nicht sicher identifiziert, aus antiken Quellen lässt sich möglicherweise seine Lage in der Region des Ilissos rekonstruieren. Dazu SIMON 1983, 93; als weiteres auch BURKERT 1997, 238f. mit Anm. 9; vgl. ebenfalls Thuk. II 15.

338 DEUBNER 1932, 102ff.; VAN HOORN 1951, 25; SCHWARZMAIER 2008, 91. Anders SIMON 1983, 93. 96, die den Einzug des Dionysos im Schiffskarren in die Stadt losgelöst vom Hochzeitsumzug sehen will und ihn bereits am ersten Tag der Anthesterien stattfinden lässt. Noch anders BURKERT 1997, 223 Anm. 26, der die Schiffskarrenprozession mit den Großen Dionysien in Verbindung bringt.

339 Die antike attische Zeitrechnung beginnt den Tag bereits am Abend des Vortages (s. DEUBNER 1932, 93; BURKERT 1997, 238).

340 Dazu gehören das Bestreichen der Türen mit Pech, das Kauen von Weißdorn und die symbolische Versiegelung aller anderen Tempel. Vgl. DEUBNER 1932, 112; BURKERT 1977, 360; ders. 1997, 242; zur Tempelschließung auch SIMON 1983, 93.

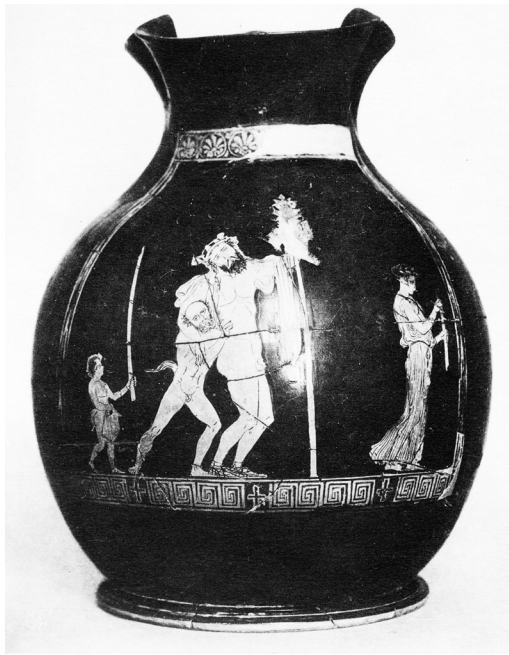


Abb. 9.3  
Eine Choenkanne aus  
Athen zeigt den Gott selbst,  
wie er – gestützt von einem  
Satyrn – in trunkenem  
Zustand – von einem solchen  
Gelage heimkehrt

athenischen Bürger mitsamt ihren Sklaven schweigend um die Wette<sup>341</sup>, bis der Beste schließlich vom *Archon Basileus* mit einem Schlauch Wein für seine Leistungen belohnt wurde<sup>342</sup>. Im offiziellen Kreise fand dieses Ereignis im Amts- und Speiselokal der Archonten statt, der Rest der Bürgerschaft verteilte sich vermutlich auf diverse private Versammlungen<sup>343</sup>. Bei diesem Wettbewerb wurden als Gefäße spezielle Kannen benutzt, die alle möglichen Größen bis zu einer maximalen Höhe von 24 cm abdecken, als wettkampfgeeignetes Normvolumen allerdings etwa drei Liter verdünnten Wein fassen konnten<sup>344</sup>. Dieser wurde für jeden Teilnehmer aus einem gemeinsamen Mischgefäß in die Choenkanne geschöpft<sup>345</sup>, getrunken wurde aller Wahrscheinlichkeit nach aber aus den üblichen Schalen<sup>346</sup>. Am Ende dieses Tages zogen alle Trinker gemeinsam zum Limnaion, das der Öffentlichkeit einzig an diesem Tag offen stand und spendeten Dionysos ihre Neige aus der mit Kränzen geschmückten Chous. Diese feuchtfröhlichen Feierlichkeiten gingen bis tief in die Nacht hinein, davon zeugt nicht nur das ausgedehnte Tagesprogramm, sondern zum Teil auch die Bildthematik auf entsprechenden Gefäßen (Abb. 9.3)<sup>347</sup>.

341 Zu diesem dem geselligen Geist des Symposions entgegengesetzten ‚Für-sich-Trinken‘ und zum mythologischen Hintergrund vgl. DAVIDSON 2002, 72; als weiteres auch GOSSEL-RAECK 1990e, 443; BURKERT 1997, 243ff.

342 Zu den Siegespreisen vgl. BURKERT 1997, 243 Anm. 21; RUMPF 1961, 213; VAN HOORN 1951, 33. 41f.

343 Dies bezeugen auch Schriftquellen (s. DEUBNER 1932, 96 Anm. 7; SIMON 1983, 95; BURKERT 1997, 243).

344 Es kann aber nicht zuverlässig ausgeschlossen werden, dass diese Kannen nicht schon am Vortag bei dem Ereignis der Fassöffnung Verwendung fanden, als sich die Bürger mit ihren Trinkgefäßen im Heiligtum versammelten (s. dazu DEUBNER 1932, 95). Zur Maßangabe ebd. 238; VAN HOORN 1951, 32 (3,24 Liter); SIMON 1983, 95; SCHEIBLER 1995, 50 (3,3 Liter); BURKERT 1997, 243 (2,5 Liter); RUMPF 1961, 213 (3,25 Liter).

345 Auf diese Weise DEUBNER 1932, 96; GOSSEL-RAECK 1990e, 442; BURKERT 1997, 243. Anders SIMON 1983, 95: Jeder Teilnehmer brachte seinen bereits gemischten Wein selber in seiner Chous zum Wettkampf mit; ebenso DAVIDSON 2002, 72.

346 Vgl. z.B. BURKERT 1997, 243. Abweichend DAVIDSON 2002, 72 (getrunken wird direkt aus der Kanne); teilweise auch VAN HOORN 1951, 40f.

347 Eine weitere Chous im Louvre (s. DEUBNER 1932, Taf. 9,2) stellt seine Priesterin dar, wie sie im fackelerleuchteten Heiligtum Spenden entgegennimmt. – Ein komisches Bild von einem solchen Zug aus trunkenen Anhängerscharen des Dionysos wird auch in den literarischen Quellen vermittelt (vgl. etwa Aristoph. Ran. 218).

Dass das Kannenfest auch für Kinder eine feierliche Bedeutung hatte, bezeugen die kleineren Ausführungen dieses spezifischen Gefäßtyps<sup>348</sup>. Dieser wurde ihnen als Zeichen des Eintritts ins Leben überreicht und fand oftmals den Weg ins Grab, um den vor der Zeit verstorbenen Nachwuchs vor Verzicht auf den vorgesehenen Lebensweg zu bewahren<sup>349</sup>. Zahlreiche Vasenbilder auf diesen Chous stellen sie mit ihren Gaben oder in ihrer Welt bei Spiel und Sport dar, wobei auch eine Vermischung der realen mit der fantastischen Welt möglich ist<sup>350</sup>.

In welchem Maße die spezielle Gattung der Choenkanne verbreitet war, obwohl sie zu großen Teilen wohl hauptsächlich im Rahmen der Anthesterien genutzt wurde, bezeugt die bereits 1932 bekannte Anzahl von 300 bis 400 Stück<sup>351</sup>. Maße und Bildthemen können vielfältig variieren, unterliegen also offenbar keinen einheitlichen Auflagen. Antike Schriftquellen belegen die Erwerbsmöglichkeit solcher Kannen in all ihren Ausprägungen auf dem Töpfermarkt in Athen, der speziell im Rahmen dieser Feiertage abgehalten wurde<sup>352</sup>. Aller Wahrscheinlichkeit nach fanden diese Gefäße aber auch außerhalb dieser kultischen Ereignisse ihren Einsatz und werden somit zu zahlreichen, weitaus unspezifischeren Gelegenheiten verwendet worden sein<sup>353</sup>. Zudem ist auf alle Fälle eine recht dauerhafte Form der Aufbewahrung anzunehmen, die wohl lediglich mit einer ‚Zweckentfremdung‘ des Weinkruges als Grabbeigabe oder (Weih) Geschenk in Konflikt tritt.

### Fazit

Es ist nicht verwunderlich, dass die handlungsbezogene Nutzung von bemaltem Trinkgeschirr vor allem bei den Anthesterien als Fest des Wein- und Vegetationsgottes Dionysos derartig stark in den Vordergrund tritt, dennoch muss einem sakral geprägten Gelage generell ein relevanter Wert innerhalb der allgemeinen Kultausübung beigemessen werden. Dass sich hierfür zahlreiche Hinweise nicht nur aus archäologischer Sicht erhalten haben, wurde bereits erwähnt. Da an dieser Stelle in Bezug auf die Art und Weise der Handhabung der Gefäße keine allzu durchschlagenden Abweichungen zum privaten Trinkgelage anzunehmen sind und Diskrepanzen hauptsächlich hinsichtlich der Hintergründe bestehen, soll an dieser Stelle auf weitere Ausführungen verzichtet werden.

Eine Berücksichtigung und Voraussetzung eines Betrachters ist jedenfalls auch bei den in jeglichem votivischen Kontext stehenden keramischen Bildern zu propagieren, wurden die

348 Diese bewegen sich etwa zwischen 6 und 15 cm Höhe (s. SCHEIBLER 1995, 51).

349 Da die Kindersterblichkeit in der Antike verhältnismäßig hoch war, hatte die Überschreitung des äußerst kritischen Lebensalters von drei Jahren eine Bedeutung als eine Art ‚zweite Geburt‘. Im Rahmen dieser Feierlichkeiten wurden die Kinder mit einem Blütenkranz geschmückt, der sie vor Unglück bewahren und segnen sollte. Dazu DEUBNER 1932, 114f. (hier auch antike Quellen); als weiteres VAN HOORN 1951, 17. 23f.; GOSSEL-RAECK 1990e, 443; SCHEIBLER 1995, 51; BURKERT 1997, 244f. Zu Choenkännchen aus Kindergräbern s. z.B. GOSSEL-RAECK 1990e, 447; COLLIN-BOUFFIER 1999, 93.

350 Zu den Bildthemen auf den Choenkannen s. DEUBNER 1932, 239ff.; VAN HOORN 1951, passim; GOSSEL-RAECK 1990e, 443ff.; SCHEIBLER 1995, 51; STERN 1978, 29ff. Kritisch zur Verbindung von Anthesterien und Bildinhalten auf den Kannen hingegen RUMPF 1961, 212f. – Zu Choenkannen allgemein und ihrer Verwendung s. SIMON 1983, 94ff. (mit weiterführender Literatur); GOSSEL-RAECK 1990e, 443. 447. Zur Technik der Kannen VAN HOORN 1951, 53ff.

351 DEUBNER 1932, 97. Van Hoorn konnte 1951 den Korpus der Choenkannen auf insgesamt über 1000 Stück erweitern. – Die Produktion dieser v.a. rf. Kannen hat ihre Blütezeit im späten 5. und frühen 4. Jh., während der chorologische Schwerpunkt auf Athen und dem attischen Umland liegt. Dazu GOSSEL-RAECK 1990e, 447; BURKERT 1997, 237; VAN HOORN 1951, 49.

352 s. DEUBNER 1932, 97 Anm. 6; SIMON 1983, 94.

353 Davon geht bereits DEUBNER 1932, 97 aus; ebenso SCHEIBLER 1995, 50f.

Weihgeschenke nach Möglichkeit sicherlich publikumswirksam aufgestellt. Diese Darstellungen haben neben etwaigen symbolischen Werten gleichermaßen konkrete inhaltliche Aussagen, die ohne einen Rezipienten nicht denkbar sind und ihre Daseinsberechtigung verlieren. Nicht nur ist der Kultanhänger stets aktiv in ein Geschehen eingebunden, in welchem auch den Vasen mit ihren Bildern ein fester Platz zukommt, desgleichen kann darüber hinaus in manchen Fällen sogar ein Überschreiten der Norm beobachtet werden: In diesem Sinne ist bei der Gattung der Pinakes, die ebenso häufig an Gräbern wie auch in Heiligtümern zu finden ist, ihr funktionaler Wert auf den eines reinen Bildträgers reduziert<sup>354</sup>. Auf ähnliche Weise tritt der bildhafte Dekor bei denjenigen Gefäßen in den Vordergrund, die – gemäß ihrer üblichen Handhabung – gleichermaßen an die Wand gehängt werden konnten, ist ihr ursprünglicher Gebrauchswert nun obsolet<sup>355</sup>. Diese Hinweise stärken die Bedeutung bildhafter Inhalte auch in Heiligtumskontext in hinreichendem Maße, um ihnen einen nicht unbeachtlichen Wert im Gefüge aus stiller Wertschätzung (als Motiv) und aktiver Handhabung (als Gefäß) zusprechen zu können.

---

354 Zu den Pinakes v.a. in votivischer Funktion s. SCHEIBLER 1995, 53; ARAFAT 1999, 57.

355 So v.a. bei den Schalen und den für eine Aufhängung gelochten Tellern (s. dazu SCHEIBLER 1995, 56 mit Anm. 91). In Ansätzen ist eine solche Wertsteigerung in Richtung eines reinen Bildträgers sowie eine unübersehbare Relevanz des Bilddekors bereits bei den Schalen mit großformatigem Innenbild zu postulieren. Vorrangig auf die Vermittlung von bildhaften Zeichen ausgelegt, sind auch die wg. Schalen, bei welchen adäquat zu den polychromen Grablekythen nicht mehr primär der praktische Gebrauch, sondern die Wirkung der Bildinhalte im Vordergrund steht. Vgl. dazu auch SCHEIBLER 1995, 56 mit Anm. 90 (hier mit weiterer Literatur).

## B2. Die unterschiedlichen Kategorien der Ausschnitthaftigkeit auf Vasenbildern

Die Gattung der keramischen Flächenkunst stellt nicht nur wegen ihrer im Verhältnis sehr reichen materiellen Überlieferung die mit Abstand größte Basis zur Beurteilung des Phänomens der Ausschnitthaftigkeit. Dieses außerordentlich fruchtbare Spektrum an bildhaften Zeugnissen ermöglicht somit eine Veranschaulichung sowie auch Konkretisierung der im ersten Teil der vorliegenden Arbeit dargelegten Aspekte, wobei dieser Kategorisierung die unterschiedlichen Wirkungsmöglichkeiten der anteiligen Wiedergabe auf Wahrnehmungsebene zugrunde liegen<sup>1</sup>.

Jeder Teilgestalt wohnt ein Streben nach Vollständigkeit inne – ein Faktor, der nicht nur während des Rezeptionsvorgangs richtungsweisend ist, sondern umgekehrt auf kognitiver Ebene Umsetzung erfährt<sup>2</sup>. Die entscheidende Basis hierfür ist der konsequente Anschnitt der Figur mittels Rahmen oder einem vergleichbaren Zusatzelement, denn weist das Bildzeichen äußerlich die Züge einer Protome auf, stellt es sich in der Regel als in sich geschlossene Abkürzung dar. Durch die offenkundige ‚Versehrtheit‘ hingegen ergibt sich für den Betrachter der notwendige Impuls, die fehlenden Partien vor seinem geistigen Auge fortzuführen – eine Ausgangslage, die auch der Maler für die visuelle Vermittlung bestimmter Inhalte nutzen kann. Neben gestaltimmanenten Merkmalen dient an dieser Stelle besonders der jeweilige Darstellungskontext als entscheidender Wegweiser, Voraussetzung dafür ist ein möglichst kongruenter Wissensstand bei Erzeuger und ‚Verbraucher‘. Je mehr dieser divergiert – was bei der heutigen Rezeption der antiken Bilder zweifelsohne der Fall ist –, desto schwieriger wird eine zuverlässige Annäherung<sup>3</sup>. Dennoch drängen sich bei gut lesbaren Kontexten bestimmte Effekte noch heute in aller Deutlichkeit auf. Durch den hohen Anteil des Betrachters sind allerdings stets auch abweichende Lösungen zulässig, ist die Auslegung der Unvollständigkeit vor allem auf übergeordneter Bedeutungsebene allein an die individuellen Ansprüche des Rezipienten gebunden, wobei der Maler in vielerlei Fällen sicherlich auch keine absolute Festlegung anstrebte, diese Variabilität folglich durchaus erwünscht gewesen sein dürfte. Einem allzu willkürlichen Vorgehen steuern allerdings die heute wie damals allgemeingültigen Gesetzmäßigkeiten der optischen Wahrnehmung sowie der vorgegebene Bildinhalt als ‚Führungsschiene‘ entgegen. Darüber hinaus ist zwischen den einzelnen dargelegten Schwerpunkten keine klare Grenzziehung möglich, vielmehr kommt es häufig zu einem Zusammenspiel unterschiedlicher Effekte in ein und demselben Bild. Zur jeweiligen Illustration sollen daher vornehmlich besonders prägnante Beispiele herangezogen werden, wobei es aus obigen Gründen auch zu einer Mehrfachnennung kommen kann. Wenngleich die Lückenhaftigkeit des überlieferten Materials im Allgemeinen und der katalogisierten Ausschnitte im Besonderen zweifelsohne sehr hoch ist, sollte dieses Spektrum repräsentativ genug sein, um entsprechende Tendenzen überzeugend aufzeigen zu können.

1 Kapitel A2.2. „Kategorien“.

2 Ausführlicher dazu in Kapitel A2.1.2. „Wahrnehmung“.

3 Dazu s. auch Kapitel A.2.1.1. „Bildwissenschaft“ sowie A2.1.3. „Funktion Bild“.

## **B2.1. Die darstellungsintrinsische Bedeutung der Teilgestalt**

### **B2.1.1. Der Parameter der *Größe***

In Zusammenhang mit einer darstellungsintrinsischen Auslegung<sup>4</sup> der Teilgestalt nimmt der Faktor der Größe den zentralen Stellenwert ein, ist er unmittelbares Produkt der Wechselwirkung zwischen technisch bedingter Ausgangslage und transportierten Informationen auf Bedeutungsebene: Sind eine Figur oder ein Kontext zu ausgedehnt, um mit der verfügbaren Darstellungsfläche vereinbar zu sein (Bild-Raum-Konflikt), bildet sie der Maler anteilig ab. Durch die ausschnittshafte Wiedergabe wiederum erhält sowohl der Faktor der motivimmanenten Größe als auch der exzerptive Charakter einer Darstellung wirksame Veranschaulichung auf perzeptiver Ebene. Wie in Zusammenhang mit dem Bewegungseffekt werden somit bereits vorhandene Werte unterstrichen, sind aber nicht per se an die figürliche Unvollständigkeit geknüpft. Dabei wohnt der Größenparameter im Grunde genommen jeder angeschnittenen Gestalt inne (sprengt sie die festgesetzte Darstellungsfläche), greift aber auf visueller Ebene besonders gut im Falle einer weitläufigen szenischen Ausdehnung oder bei überdurchschnittlichen gestaltlichen Ausmaßen. Daher sollen hier an erster Stelle Beispiele stehen, deren Qualität als Auszug schon allein aufgrund des Bildthemas nicht von der Hand zu weisen ist und durch die figürliche Ausschnitthaftigkeit eindruckliche Verstärkung erhält, wobei der konkrete Umfang der Szenerie selbstverständlich im Ermessen des Betrachters liegt (Kapitel B2.1.1.1.). Daran schließen Darstellungen an, bei welchen mithilfe der faktischen Unvollständigkeit die motiveigene Riesenhaftigkeit anschaulich zur Geltung gebracht wird (Kapitel B2.1.1.2.). Dass dies in beiden Fällen mit weiteren Inhalten auf Bedeutungsebene verbunden werden kann, wird dabei zu zeigen sein.

#### **B2.1.1.1. *Größe* als szenenimmanenter Faktor der Ausschnitte aus einem größeren narrativen Zusammenhang (Exzerpte)**

##### **B2.1.1.1.1. Der ‚Einzeltrinker‘ in Stellvertreterfunktion – die unbewegten Symposionsbilder**

Das Trinkgelage nimmt innerhalb des überlieferten keramischen Bildrepertoires einen sehr hohen Stellenwert ein. Bereits lange zuvor darstellungswürdiges Sujet, bildet sich ab dem endenden 6. Jh. auf attisch rotfigurigen Gefäßen ein Typus heraus, der sich durch die häufige Anwendung der unvollständigen figürlichen Wiedergabe auszeichnet. Aufgrund des äußerst hohen Grades an formaler Stereotypie ist eine erweiterte Materialaufnahme an dieser Stelle zwar nicht zwingend notwendig, erweist sich jedoch als Basis zur Erarbeitung einzelner Darstellungsschemata durchaus als sinnvoll. Das gesamte in diesem Sinne herangezogene Bildmaterial beschränkt sich allerdings lediglich auf eine tabellarische Erfassung, da zur Veranschaulichung der erzielten Ergebnisse ein repräsentativer Querschnitt an Belegen absolut hinreichend ist (**Tab. 2**)<sup>5</sup>. Obzwar im Rahmen der Aufnahmekriterien ausgeklammert, werden hier darüber

4 Ausführlicher dazu in Kapitel A2.2. „Kategorien“.

5 Diese Zusammenstellung ist um eine möglichst weite Fächerung der unterschiedlichen Darstellungsschemata bemüht, wobei sie keineswegs Vollständigkeit erreicht. Allerdings dürfte diese Basis die Ansprüche an das Material in Hinblick auf eine generalisierte Aussage erfüllen. Im Wesentlichen liegt ihr das bei SIFTAR 2001 verwendete Material zugrunde, nach Bedarf auf Grundlage des Beazley-Archivs erweitert [Stand 18.03.2009]. In Hinblick auf

hinaus ebenfalls ausgesprochen dezente Anschnitte berücksichtigt, sind sie für die Gewinnung einer zuverlässigen Grundlage unverzichtbar.

Die Darstellungen zeigen allesamt Symposiasten während des Banketts, in Ausübung einer der typischen Beschäftigungen. Dazu gehören neben dem Trinken und Disput auch unterschiedliche unterhaltende Maßnahmen wie die Rezitation, der Gesang sowie das Musizieren oder das beliebte Kottabospiel<sup>6</sup>. Professionelles Personal wie Mundschenke oder Hetären kümmern sich um das leibliche Wohl der Zecher; Tänzer und Musikanten tragen mit ihrer Darbietung zur weiteren Zerstreung bei<sup>7</sup>. Diese Informationen lassen sich bereits allein an den Vasenbildern ablesen, zusätzlich sorgen mehrere antike Autoren mit ihrer zum Teil umfassenden Schilderung eines solchen Abends für Präzisierung und Erläuterung<sup>8</sup>.

Obwohl die zahlreichen Darstellungen ikonographisch kaum voneinander zu trennen sind, ist hier auf typologischer Ebene eine Differenzierung erstrebenswert. Nur so kann die Ausschnitthaftigkeit, die sich wie ein roter Faden durch das Bildrepertoire zieht, besser beleuchtet werden. Durch vorliegende Fragestellung ist der Blickwinkel bereits vorgegeben, denn der Bild-Raum-Konflikt als Primärverursacher führt zwangsläufig zu einer Fokussierung auf die strukturelle Komplexität. Daher muss einer Unterteilung die Anzahl der wiedergegebenen Figuren zugrunde gelegt werden, die sich zwischen einem einzigen Symposiasten und maximal vier Gelagerten bewegt. Die Wahl des jeweiligen Schemas unterliegt selbstverständlich nicht allein dem persönlichen Geschmack des Erzeugers, sondern ergibt sich vor allem auch aus dem

---

die Schnittgrade handelt es sich lediglich um Tendenzen, sind die Grenzen hier fließend (zur Problematik s.u.).

- 6 Der ritualisierte Ablauf eines solchen Abends wird im Vorfeld durch den gewählten Symposiarchen festgelegt, der nicht nur das Mischverhältnis von Wasser zu Wein (dazu DAVIDSON 2002, 67f.; VON DER MÜHLL 1957, 492; Hesiod Erga 595; Athen. X 426bff.), die Anzahl der Kraterinhalte (s. etwa DAVIDSON 2002, 68f.; GOESSEL-RAECK 1990a, 219f.; Eubulos Fgt. 13 z.B. bei VON DER MÜHLL 1957, 493) und die Konsumgeschwindigkeit lenkt, sondern auch das Gesprächsthema, die Häufigkeit der Trinksprüche sowie die Strafe bei Nichteinhaltung bestimmt. Nach Ausbringung der Trankspende (vgl. z.B. MURRAY 2004, 274; DAVIDSON 2002, 67; Xen. Symp. II 1; Platon Symp. 176A; Athen. XV 693cff.) folgen i.d.R. begleitend zur ‚Weinverkostung‘ verschiedenartige Handlungen wie z.B. der Vortrag eines Skolions, einer Elegie oder eines Instrumentalstücks durch einen Einzelnen bzw. die Gemeinschaft (vgl. MURRAY 2004, 265f.; HAMDORF 1990b; ders. 1990a; WEBSTER 1978, 43; VON DER MÜHLL 1957, 495. 497f.; SCHÄFER 1997, 28; z.B. Athen. XV 693f–694b), eine Tanzeinlage oder diverse Rätsel-, Würfel- sowie Geschicklichkeitsspiele (zum Kottabos und seiner Funktion auch als Liebesorakel s. SARTORI 1893; VON DER MÜHLL 1957, 493f.; SPARKES 1960; WEBSTER 1978, 37; HURSCHMANN 1985, 24ff. [mit weiterführender Literatur]; PESCHEL 1987, passim; HOESCH 1990d; WOLF 1993, 119 Anm. 613 [mit weiterer Literatur]; SCHÄFER 1997, 48f.). Später kommen auch philosophische Tischgespräche auf (vgl. dazu das Gastmahl des Xenophon und Platon; s. MURRAY 2004, 286; VON DER MÜHLL 1957, 504f.; KUNISCH et al. 1989, 10; SCHÄFER 1997, 87ff.). Allgemein zum Symposionsverlauf s. z.B. MURRAY 2004, 272ff.; DAVIDSON 2002, 67ff.; SCHÄFER 1997, passim; BRON 1997, 20; STEIN-HÖLKESKAMP 1992, 42ff.; GOESSEL-RAECK 1990a, 217ff.; PELLIZER 1990, passim; KUNISCH et al. 1989, 6ff.; REINSBERG 1989, 91ff.; VON DER MÜHLL 1957, 487ff. Vgl. ebenfalls Kapitel B1.3.1. „Kontext Symposion“.
- 7 Dazu VON DER MÜHLL 1957, 487. 493ff.; WEBSTER 1978, 42; DENTZER 1982, 97; PESCHEL 1987, passim; REINSBERG 1989, 93ff.; HOESCH 1990a; dies. 1990b; SCHÄFER 1997, 61ff. 64f. 76ff. 82f.; DAVIDSON 2002, 114ff.; MURRAY 2004, 270f. Besonders die Hetäre erfüllt neben sonstiger Art von Zuwendung auch die Rolle der musikalischen Unterhalterin sowie kommunikativen Gesellschafterin. Ab der Hochklassik werden diese Frauen mit unterschiedlichen Schwerpunkten künstlerisch ausgebildet (vgl. dazu auch Xen. Symp. II 1 und 8ff.). – Zur nicht unproblematischen Stellung der Hetäre s. bspw. SCHMITT-PANTEL 2003, passim (mit weiterer Literatur).
- 8 Es handelt sich v.a. um das Symposion des Platon und Xenophon sowie die Textsammlung des Athenaios von Naukratis und die Symposiaka aus der *Moralia* des Plutarch, die allerdings in eine spätere Zeit gehören als die Mehrheit der ausschnitthaften Bilder. Älter sind die in nicht geringer Zahl überlieferten lyrischen Gesänge (z.B. des Alkman, Alkaios, Anakreon, Xenophanes, der Sappho etc.), die ebenfalls ein zuverlässiges Bild nicht nur vom Ablauf eines Symposions vermitteln. Als weiteres wird das Gelage auch in der Geschichtsschreibung (vgl. z.B. Herod. VI 129) sowie in der Komödien- und Tragödiendichtung herausgestellt (z.B. Aristoph. *Vesp.* 1208ff.; Eur. *Ion* 1170ff.). Dazu s. HAMDORF 1990a; MURRAY 2003, 19; ders. 2004, 265; STEIN-HÖLKESKAMP 1992, 41f. mit Anm. 17; PELLIZER 1990, 177. 180; SCHMITT-PANTEL 1990, 20ff. (mit abweichender Interpretation); dies. 1992, 31ff. 209ff.; SCHÄFER 1997, 26; unter besonderen Gesichtspunkten auch ORFANOS – CARRIÈRE 2003, 99–217.

äußeren Wirkungsfaktor der Größe des verfügbaren Bildraums<sup>9</sup>. Als für den sympotischen Kontext sehr nahe liegender Darstellungsgegenstand sind die Gelagebilder an typisches Bankettgeschirr gebunden<sup>10</sup>. Dazu gehören neben den zahlreichen Schalen als Trinkgefäß auch die großen Behältnisse für die Aufbereitung des Weins. In Hinblick auf die einzelnen Bildtypen ist eine Differenzierung zwischen diesen beiden Bildträgerarten von grundlegender Wichtigkeit, da sie vollkommen unterschiedliche Voraussetzungen für die Darstellungskonzeption bieten: Somit verteilen sich die Bilder eines ‚Einzeltrinkers‘ sämtlich auf die runden Tondi der Kylikes<sup>11</sup>, während die viereckigen Felder der Kolonettenkratere für mehrfigurige Kompositionen geeignet sind. Auf dieser Grundlage soll an erster Stelle eine Beurteilung der formalen Kriterien der Ausschnitthaftigkeit erfolgen, indem vor allem die jeweilige Teilgestalt ins Verhältnis zur Bildfläche gesetzt wird.

### *Die unterschiedlichen Darstellungsschemata*

An erster Stelle stehen die Abbildungen des einzelnen bärtigen Mannes beziehungsweise Jünglings auf einer Kline<sup>12</sup>, welcher in der Regel nach links gelagert ist (*Schema 1, Abb. 10.1*)<sup>13</sup>; als Ausnahme lässt sich die Wiedergabe einer Hetäre nach adäquatem Schema anführen (DADA 203\*)<sup>14</sup>. Der Anschnitt erfolgt in diesem Zusammenhang stets in außerordentlich dezentem Maße, so dass zumeist noch der Fußansatz erkennbar ist oder kaum mehr als die Fußspitzen fehlen (*Abb. 10.2*)<sup>15</sup>. Nur ein einziges der herangezogenen Beispiele geht leicht über diese Geringfügigkeit hinaus und setzt den Schnitt etwa inmitten des angezogenen Unterschenkels an (DADA 239, s. Abb. 10.14). Als Besonderheit ist die Beschneidung der oftmals aufwendig gestalteten Liege hervorzuheben<sup>16</sup>, da sie im Gegensatz zur menschlichen Figur eine deutlich

- 9 Auf diese Weise bereits JACOBSTHAL 1912, 33: „Die Symposiendarstellungen auf griechischen Vasen sind vom Archaismus bis hinab zu den Bildern auf den Gefäßen des vierten Jahrhunderts ganz wesentlich und überwiegend ideographische Reihungen von einzelnen Symposiantentypen: ihre grössere oder geringere Länge sowie der Grad ihrer Geschlossenheit wird nicht sowohl durch die wirklich zugrunde liegenden Raum- und Lageverhältnisse griechischer Symposien wie durch das Format des zu dekorierenden Gefäßausschnittes bestimmt.“ Als weiteres auch WOLF 1993, 110; zuvor ebenso DENTZER 1982, 110 sowie FEHR 1971, 103.
- 10 Spezielle Vasenformen für den sympotischen Gebrauch bilden sich erst im Laufe des 6. Jhs. heraus, zuvor tritt dieses Bildthema in Verbindung mit den allgemein üblichen Gefäßtypen auf (zum Trinkgeschirr allgemein s. KAESER 1990e). Einen ausgesprochenen Höhepunkt erreicht diese Formenvielfalt im ‚Vasenluxus‘ zwischen 530 und 470 v. Chr., der sich in Form von Psykteren als raffiniertem Kühlsystem (dazu VIERNISEL 1990; SCHEIBLER 1995, 18ff.; SCHIERING 1983, 56. 156), ausgefallenen figürlichen Vasen (z.B. Mastoi, Tierkopfgeläße, Figurengruppenvasen), diversen Trickgefäßen sowie den monumentalen Schalen (s. SCHÄFER 1997, 46; kontrovers zum Verwendungszweck solcher Schalen SCHIERING 1983, 61; SCHEIBLER 1995, 29; KAESER 1990b, 197; ders. 1990c, 68f.) äußert und mit dem wohl gesteigerten Weinkonsum dieser Zeit zusammenhängt. Dazu vgl. SCHÄFER 1997, 45ff.; KAESER 1990a; MURRAY 2004, 264; DAVIDSON 2002, 85ff.; DENTZER 1982, 110. 121.
- 11 Einzelne Gelagerte sind zwar selten auch Thema auf Mischgefäßen (s.u.; vgl. z.B. auch FEHR 1971, 103), für eine Ausschnitthaftigkeit besteht hierbei allerdings kein Anlass.
- 12 Allgemein zur Typologie des Zechers auf att. und unterital. Vasenbildern s. DENTZER 1982, 80ff. 95ff. (mit tabellarischer Aufstellung); FEHR 1971, 103ff.; HURSCHMANN 1985, 16ff. (mit weiterführender Literatur).
- 13 Bärtiger: z.B. DADA 468, 240 oder 238; Jüngling: z.B. DADA 455\*, 200 oder 201. Als Tätigkeit dominiert das Kottabosspiel (z.B. DADA 210 oder 240), als weiteres kommen das Erheben der Schale (z.B. DADA 241\*), Musizieren (DADA 286\*, 456\*) oder die Kommunikation (DADA 239) hinzu. Keine aktive Handlung zeigt lediglich DADA 238. – Selten ist der Symposiast in umgekehrte Richtung gelagert (vgl. z.B. ein Tondo in Palermo [Mus. Arch. Reg. 1479, s. Beazley-Archiv Nr. 210038] oder ein Exemplar in London [BM E 37, ebd. Nr. 200461]).
- 14 Zur Diskussion eines reinen Hetärensymposions s. PESCHEL 1987, 70ff. 110ff.; REINSBERG 1989, 112ff.; HOESCH 1990a, 231f.; DENTZER 1982, 123f.
- 15 Schnitt etwa am bzw. knapp oberhalb des Fußgelenks: z.B. DADA 240, 456\* oder 200; fehlende Fußspitze: bspw. DADA 201, 241\* oder 286\*.
- 16 Allgemein zur Typologie der Klinen und sonstigen Symposionsmöbel s. HURSCHMANN 1985, 14f. mit weiterführender Literatur; BOARDMAN 1990b, passim; RICHTER 1966, passim.



größere Variationsbreite aufweist (Abb. 10.3): Dass im runden Bildfeld in erster Linie ihre Beine in Mitleidenschaft gezogen werden, liegt auf der Hand, ausschlaggebend ist allerdings die Art ihrer Platzierung innerhalb des Medaillons. Infolgedessen kann bei einer Zentrierung des Möbels noch der Ansatz beider Standhilfen zu sehen sein (a, DADA 240, 241\*) oder aber – wie in der Mehrheit der Fälle – vollkommen außerhalb des Rahmens liegen, wodurch sich die Kline nur vereinfacht in Form eines durchlaufenden Balkens zu erkennen gibt (c)<sup>17</sup>. Eine andere Lösung ist das Verrücken aus dem Bildmittelpunkt, was zu einer großflächigen Wiedergabe des einen Beines führt, während das andere gänzlich fehlt (b, DADA 238 [s. Abb. 10.1], 468). Einer vergleichbaren Behandlung wird der mitunter beige stellte Tisch unterzogen<sup>18</sup>, der aber auch annähernd vollständig erscheinen kann<sup>19</sup>.

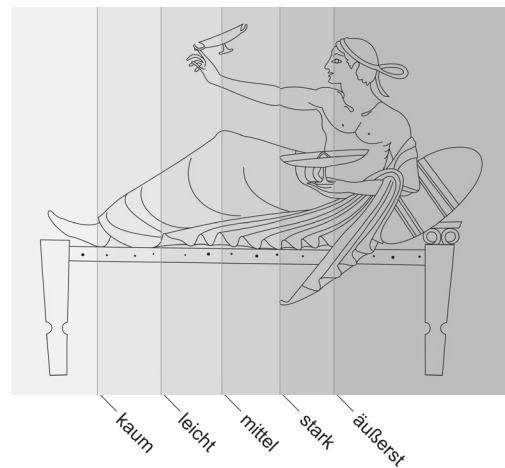


Abb. 10.1 Symposionsdarstellung nach Schema 1 (DADA 238)

Abb. 10.2 Gradeinteilung des Anschnitts an der Gestalt des Symposiasten auf Grundlage von DADA 200

Obzwar von etwas größerer Komplexität, zeigen die Zwei-Figuren-Kompositionen nach *Schema 1a* (Abb. 10.4), bei welchem die gelagerte Gestalt mit einer stehenden beziehungsweise im Ausnahmefall auch auf dem Klinenrand sitzenden Person (DADA 247\*) kombiniert wird, keine nennenswerten Abweichungen<sup>20</sup>. Die Wiedergabe des Zechers gehorcht im Großen und Ganzen den obigen Konventionen, nur selten weist das Fußende seiner Liegestatt nach rechts, so dass er dem Betrachter in unterschiedlicher Ausprägung den Rücken zudreht (DADA 248\*, 223\*). Die zusätzliche Figur geht zumeist im Vordergrund einer aktiven Tätigkeit nach – neben Tanz<sup>21</sup> oder dem Blasen eines Diaulos<sup>22</sup> wird auch die Unter-

17 z.B. DADA 200, 202\* oder 455\*. Zur „andeutende[n] Wiedergabe der Kline als einfacher tongrundiger Balken“ s. NEUTSCH 1979, 176; als weiteres auch FEHR 1971, 103; SCHAUBURG 1971a, 49. Ausführlicher zur Problematik solcher ‚Balken‘ s.u. – PESCHEL 1987, 306 bezeichnet die zu beiden Seiten angeschnittene Wiedergabe der Kline als „Tondo-Bildformat“.

18 z.B. DADA 238, 201 oder 203\*.

19 Auf DADA 241\* fehlt nur ein sehr kleiner Teil des rechten tatzenartigen Fußes; vgl. auch DADA 468 (beide Füße).

20 Sämtliche Gestalten sind aufgrund der identischen Bildanlage in Hinblick auf den Gelagerten als „kaum“ beschnitten einzustufen (vgl. z.B. DADA 254, 251 [s. Abb. 10.4] oder 225\*).

21 DADA 254 (nackter *pais*).

22 DADA 221\*, 222\* und 231 (Hetäre). Allgemein zum Motiv der Doppelflöte spielenden Hetäre vgl. z.B. PESCHEL 1987, bes. 35. 92f. 105. 185. 260. 287. 329; HURSMANN 1985, 48f. mit weiterführender Literatur.

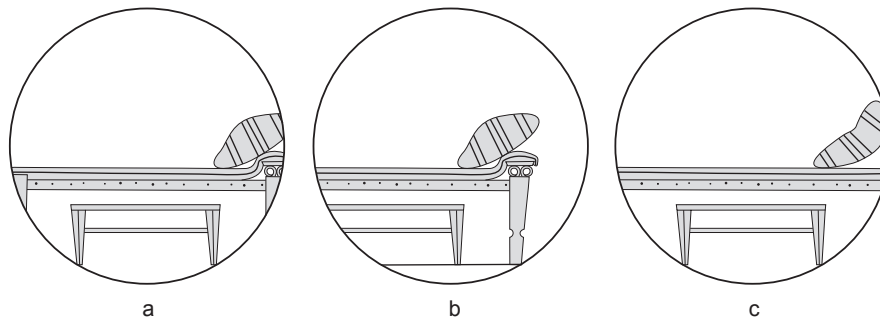


Abb. 10.3 Unterschiedliche Muster des Anschnitts im Tondo an einer Kline

stützung beim Vorgang der Magenerleichterung thematisiert<sup>23</sup>. Nur selten ist eine Hetäre in konkreter Annäherung begriffen (DADA 194\*) oder verharret hinter dem Möbel augenscheinlich unbewegt an der Seite des Symposiasten<sup>24</sup>.

Eine bedeutsame Änderung macht sich erst ab dem Punkt bemerkbar, ab welchem zwei Ge- lagerte auf einer Liege wiedergegeben werden (*Schema 2*, **Abb. 10.5**). Das Paar setzt sich entweder aus nur männlichen Teilnehmern zusammen<sup>25</sup> oder vereint den Symposiasten mit einer weiblichen Partizipantin<sup>26</sup>; die Tätigkeiten entsprechen dem typischen Bankettrepertoire<sup>27</sup>. Das Lagern erfolgt auf einer gemeinschaftlichen Bettstatt regelhaft nach links, wobei diese wie so oft entweder nur auf einen schematisierten Balken reduziert ist<sup>28</sup> oder noch mindestens einen Beinansatz zeigt<sup>29</sup>. Lediglich die einseitig annähernd vollständige Wiedergabe der Standhilfe auf Kosten einer Dezentrierung der Kline ist aufgrund der erhöhten Personenbelegung nun kaum mehr attraktiv<sup>30</sup>.

Dieser Darstellungstypus beschränkt sich im Großen und Ganzen ebenfalls auf die kleineren Schalentondi. In Zusammenhang mit dem größeren Bildfeld der Kratere kommt er zwar vor, scheint aber singulär zu sein (DADA 511). Zur optimierten Ausnutzung der eingeschränkten Medaillonfläche ist tendenziell eine wesentlich stärkere Beschneidung der zweiten Person erforderlich, die versetzt neben dem anderen Teilnehmer auf der Kline ruht. Daneben

23 Den Kopf des Zechers hält auf DADA 250 und 251 ein *pais*, auf DADA 249 hingegen eine Hetäre. Eine notwendige Hinzufügung ist ein großes Auffangbehältnis unterhalb der Kline, das ebenfalls teilweise angeschnitten ist. Dieses Schema beschränkt sich auf einen recht geschlossenen Malerkreis (Duris/Nähe Brygos-M.) sowie v.a. einen bestimmten zeitlichen Rahmen (dazu s.u.). Dabei dient das willentliche Entleeren des Magens zur Selbstkontrolle und bewussten Verminderung der Folgen übermäßigen Weinkonsums. Dazu s. HOESCH 1990c; DAVIDSON 2002, 89f.; Athen. XI 483f–484b.

24 DADA 223\*, 225\* und 248\*. Alle drei Darstellungen stammen aus dem Umkreis ein und desselben Malers (M. Bologna 417), wobei auch die beiden rückenansichtigen Bankettteilnehmer dazugehören.

25 z.B. DADA 242, 243, 235 (zwei Epheben) oder bspw. DADA 229, 199\*, 515 (Jüngling und bärtiger Mann).

26 z.B. DADA 245, 246\* oder 226\* (als Paar im gemeinsamen Mantel) und DADA 227\* (Mann mit schlafender Hetäre).

27 Disput: z.B. DADA 196 oder 217\* und noch weitere Darstellungen des Marlay-Malers sowie etwa DADA 511; Kortabos: z.B. DADA 514 (s. Abb. 10.5), 242 oder 218; Musizieren: z.B. DADA 228 und 229; Zuneigungsbekundung: z.B. DADA 229 (*erastes* und *eromenos*) sowie DADA 246\* (Symposiast und Hetäre).

28 z.B. DADA 218, 235 und 242.

29 Beinansatz nur am Kopfteil bei fast sämtlichen Werken des Marlay-Malers (vgl. z.B. DADA 199\*, 243 oder 190) sowie auf DADA 515; beidseitiger Beinansatz etwa bei DADA 245, 226\* und 511, aber auch bei einem Bild des Marlay-Malers (DADA 197).

30 DADA 515 ist wohl als Ausnahme zu bewerten, wobei hier diese Verschiebung allerdings in deutlich geringerem Maße auftritt als bei Schema 1 (vgl. v.a. DADA 238).



Abb. 10.4 (links)  
Symposionsdarstellung nach Schema 1a (DADA 251)

Abb. 10.5 (rechts)  
Symposionsdarstellung nach Schema 2 (DADA 514)

finden sich allerdings auch andere Lösungen in Form einer Regulierung der Körperhaltung, deren zuverlässige Einschätzung aber nicht immer gewährleistet ist<sup>31</sup> – eine mögliche Orientierungshilfe gibt dabei der Zustand der Kline. In der Regel sollte demnach davon ausgegangen werden, dass bei Sichtbarkeit beider Beinansätze des Möbels der zweite Zecher in Analogie dazu nur geringfügig beschnitten ist und daher eine nach hinten abgewinkelte Beinstellung angenommen werden muss, ohne dass eine solche ikonographisch zweifelsfrei greifbar wäre<sup>32</sup>. Ausgehend von diesen beiden Möglichkeiten halten sich die dezenten Anschnitte in etwa die Waage mit den mittelmäßig beschnittenen Figuren<sup>33</sup> und nur selten geht die Teilgestaltigkeit über diesen Grad hinaus<sup>34</sup>.

In Entsprechung zum ‚Einzeltrinker‘ ist hier ebenfalls eine Erweiterung mit einer stehenden Person möglich (Abb. 10.6), wobei für dieses *Schema 2a* nun vor allem das ausgedehntere Vierecksfeld relevant wird, da das begrenzte Tondo den deutlich komplexeren räumlichen Ansprüchen nicht mehr zufriedenstellend gerecht werden kann<sup>35</sup>. Dies ermöglicht ein Entzerren der figürlichen Enge, wodurch eine allzu vehemente gestaltliche Überlappung vermieden wird<sup>36</sup>,

31 Es handelt sich dabei i.d.R. um ein Unterschlagen bzw. stärkeres Anziehen der Beine, wobei oftmals eine erschwerte Lesbarkeit der konkreten Haltung, v.a. in Verbindung mit den nach hinten umgeschlagenen Gliedmaßen, aus einem Verschleierungseffekt durch den Mantel resultiert. – Zur motivischen Entwicklung des Liegeschemas unter besonderer Berücksichtigung der Beinhaltung s. JACOBSTHAL 1912, 35ff. Während die archaischen Darstellungen noch keinerlei anatomisch-naturalistische Ausgestaltung der Beine unter dem Gewand zeigen (ebd. 42: „Was nutzt es, Schneider- und Dekorateurkünste zu Hilfe zu rufen, wenn kein Körper das Gewand füllt!“), beginnt sich eine solche im Laufe des Rotfigurigen immer deutlicher herauszubilden. Grundlegend unterscheidet Jacobsthal zwischen dem Liegeschema mit fast gestreckten Knien und nur stumpfem Winkel und dem Steilschema mit etwa im rechten Winkel aufgestellten Beinen. Darauf aufbauend FEHR 1971, 131ff. und in Ansätzen DENTZER 1982, 80ff. Explizit zur hockenden Haltung s. HURSCHMANN 1985, 20 mit Anm. 33 (hier auch allgemein zur Körperhaltung auf unteritalischen Vasen).

32 Bspw. auf DADA 229, 197 oder 511; ohne Hinweis durch die Kline evtl. auch bei DADA 246\*, 227\* und 515. – Einen direkten Anhaltspunkt für die Lesart der Haltung erbringen auch einige der ausführlichen Darstellungen auf den Schalenaußenseiten. Vgl. z.B. den randlichen Zecher mit stark gehockten Beinen auf einem der Außenfriese von DADA 229 (s. SCHAUENBURG 1971a, Taf. 42,1) oder dem Medaillon einer Kylix in Christchurch (Univ. of Canterbury 17.53, s. Beazley-Archiv Nr. 204375).

33 „Kaum“ und somit nur an den Fußspitzen beschnitten ist jeweils die Hetäre des Duris bzw. Triptolemos-Malers auf DADA 245, 219 bzw. 228, die sich etwa in der Bildmitte befindet, während die beiden Gelagerten auf den Darstellungen mit mittlerem Schnittgrad vorrangig rechts und links des Zentrums erscheinen, wodurch der vordere weiter in Richtung Bildrand rückt (vgl. z.B. DADA 235 oder 198\*). Möglicherweise als „leicht“ könnte der Schnitt bei der Hetäre auf DADA 246\* sowie dem weit zurückgelehnten Jünglings auf DADA 218 bewertet werden – in beiden Fällen stellt sich die Kline lediglich als Balken dar und kann daher nicht als Richtmaß dienen.

34 Bereits als „stark“ könnte der Schnitt bei den identischen Tondi DADA 196 und 243 einzustufen sein, der dann ungeachtet der ikonographischen Vergleichbarkeit über denjenigen der anderen Bilder desselben Malers (Marlay-M.) hinausginge.



Abb. 10.6 Symposionsdarstellung nach Schema 2a (DADA 259)

die sich wiederum insbesondere auf einer der zwei seltenen Schalen – beide aus dem Umkreis des Brygos-Malers – äußert: Während die Konzeption von DADA 244 einer übermäßigen figuralen Staffellung besser entgegenzuwirken vermag, indem sie den gelagerten Jünglingen lediglich einen kleinen Knaben zur Seite stellt, wird der zweite Symposiast auf DADA 253\* zum Teil von einer stehenden Flötistin überschritten, die im Zentrum die gesamte Höhe des Bildrunds füllt. Der Grad des Anschnitts entspricht der extremeren Ausprägung der verwandten Darstellungen nach Schema 2: Der

Schnitt wird ungefähr auf Höhe des angewinkelten Knies ausgeführt („mittel“). Die Ausdehnung der Kline, die lediglich in vereinfachter Form erscheint, ist nicht näher definiert; der Beistelltisch – wie zumeist auf den Medaillons – zentral ins Bild gesetzt.

Übereinstimmung damit lassen (trotz der erhöhten Verfügbarkeit von Darstellungsraum) einige Kraterfelder erkennen, auf welchen die Zecher aber durchweg auf zwei separaten Klinen platziert sind<sup>37</sup>. Dies ist auch bei denjenigen Pendants der Fall, deren Schnitt als nur „leicht“ eingestuft werden kann<sup>38</sup>. Als Regulator dient hierbei aber nicht nur die in unterschiedlichem Maße auseinandergezogene Position der Klinen<sup>39</sup>, sondern ebenso die Körperhaltung des linken Zechers<sup>40</sup>. Diesem gängigen Typus der gemeinsam nach links lagernden Symposiasten<sup>41</sup> steht als Einzelfall das antithetische Schema gegenüber, wobei die Figuren Rücken an Rücken angeordnet sind und die Darstellung damit beidseitige Ausschnitthaftigkeit erfährt (DADA 259, s. Abb. 10.6). Die Musikantin steht in der Regel genau in der Mitte des Bildfelds zwischen den Liegen<sup>42</sup>, so dass sie unter Umständen die Anbindung komplett verdecken kann<sup>43</sup> und nur selten bleibt diese Lücke frei, indem beispielsweise eine Hetäre unmittelbaren Bezug auf lediglich einen der beiden Banketteilnehmer nimmt (DADA 205\*). Ebenso singulär ist die Ergänzung der Szene mit einer zweiten Figur in aktiver Handlung, die auf vorliegendem Beispiel zur musikalischen Begleitung der Auletris eine tänzerische Darbietung erbringt (DADA 464). Dadurch rückt die Flötenspielerin auch hier ganz an den linken Bildrand und trägt so zur ‚Verunklärung‘ der Teilgestalt des ihr benachbarten Zechers

35 Auf diese Weise auch PESCHEL 1987, 107. – Dieses Konzept entspricht einem der beiden Hauptschemata, in welche FEHR 1971, 103f. die rf. Gelageszenen untergliedert. Vgl. ebenfalls den „dreiteiligen Grundaufbau“ bei PESCHEL 1987, 226.

36 Zur „klare[n] Bildkonstruktion“ der Kraterdarstellungen durch „Vereinfachung [und] Vergrößerung“ und der Tendenz zur „[...] ‚Verkürzung‘ (Vergrößerung und Vergrößerung) der Darstellung [...] im Zusammenhang mit ihrer inhaltlichen Vereinfachung und tendenziellen Vereinheitlichung“ s. PESCHEL 1987, 226f.

37 DADA 206\*, 259 und 260\*.

38 z.B. DADA 207\*, 258\* oder 205\*.

39 Verhältnismäßig große Lücke: DADA 260\* und 205\*; sehr große Lücke: DADA 259. Nur geringe Lücke: z.B. DADA 464 und 258\*.

40 Stark angezogene(s) Bein(e) bspw. auf DADA 258\* oder 205\*.

41 z.B. DADA 204, 206\* oder 260\*.

42 Bspw. auf DADA 259 oder 258\*; auf DADA 206\* ist die Lücke leicht nach links verlagert. – Zu diesem seit dem strengen Stil in der rf. Vasenmalerei weit verbreiteten Schema vgl. z.B. auch FEHR 1971, 88. 103.

43 DADA 204 oder 207\* (beide M. München 2335).

bei<sup>44</sup>. Demzufolge ist – gemessen am menschlichen Subjekt – bei diesen Bildern adäquat zu den Schalen eine Beschnittenheit fast ausnahmslos auf der linken Bildseite zu verzeichnen. Vollzogen wird sie an Beinen und Kline des jeweiligen Symposiasten sowie eventuellen weiteren Möbeln und Gegenständen in dessen Umfeld<sup>45</sup>, wodurch der Gefährte rechts mitsamt seiner Liegestatt unversehrt bleibt<sup>46</sup>. Dies wiederum bildet einen Gegensatz zu den Tondi, die – bezogen auf die Kline – nicht selten auch einen Anschnitt am gegenüberliegenden Bildrand aufweisen. Durch die einseitige Ausschnitthaftigkeit verlagert sich auch der bisherige Aufbau der Komposition, so dass der unvollständig wiedergegebene *hetairos* weiter an den Rand rückt, wobei diese oftmals aber nur dezente Asymmetrie optisch durch die stehende Figur im Zentrum aufgefangen wird. Erscheint von der Liege im Verhältnis zum im Bild sichtbaren Anteil des darauf gelagerten Zechers und gemessen an der Ausdehnung des vollgestaltigen Exemplars nicht mehr als etwa die Hälfte, kann dies im Grunde genommen einen weiteren Sitznachbarn jenseits des Rahmens suggerieren<sup>47</sup>. Dieser Effekt greift auf kognitiver Ebene umso schlechter, desto mehr von dem Liegemöbel abgebildet wird<sup>48</sup>.

Eine Erhöhung der Zecherzahl auf drei führt zu einem Ausgleich des leichten Ungleichgewichts zwischen den beiden Bildhälften (*Schema 3*), wobei die Gelagerten offenbar nur verhältnismäßig selten unter sich bleiben. Die beiden ikonographisch im Großen und Ganzen übereinstimmenden Bilder DADA 261 und 208 lassen allerdings eine gravierende Diskrepanz in Anbetracht der Verteilung der Personen auf die beiden Klinen erkennen. Diese resultiert daraus, dass die ältere Darstellung akribisch auf einer konkreten Zuordnung besteht (DADA 261)<sup>49</sup>, während sich das Beispiel aus dem endenden 5. Jh. auf eine Abstrahierung beschränkt (DADA 208). Auf diese Weise sind immer noch zwei getrennte, wenn auch lückenlos aneinandergefügte Bettgestelle sichtbar, der mittlere Zecher kommt aber genau an dieser ‚Nahtstelle‘ zu liegen. Darüber hinaus fällt die Ausschnitthaftigkeit der zweiten Kline wesentlich marginaler aus, am linken Bildrand ist bereits das äußere Standbein partiell sichtbar. Die Gestalt des randnahen Bärtigen wird auf dieser Grundlage kaum in Mitleidenschaft gezogen, vor allem auch begünstigt durch das stärker aufgestellte rechte sowie das vermutlich untergeschlagene linke Bein. Diese Vorgehensweise garantiert eine absolut gleichmäßige Verteilung sowohl der Figuren als auch der Möbel im verfügbaren Raum, wie sie ansonsten im gerahmten Bildfeld kaum gegeben ist<sup>50</sup>; zudem liegt nun (abweichend zur ansonsten üblichen Konvention) ein sehr dezenter Anschnitt ebenfalls der gegenüberliegenden Bildseite vor. Das ältere Pendant (DADA 261) hingegen präsentiert die linke Kline mitsamt dem zugehörigen Dreibeintischchen in aller Deutlichkeit etwa nur zur Hälfte, wobei der Lagernde durch seine

44 Vgl. dazu auch PESCHEL 1987, 224, die in einem ähnlichen Kontext aufgrund der auffälligen „unrealistische[n] Kürze der doppelt belegten Kline“ erkennt, dass auch diese „im Grunde [...] ‚angeschnitten‘ [ist und] die ‚Schnitt‘-Stelle [...] nur von der davorstehenden Hetäre abgedeckt und so verundeutlicht“ wird.

45 Auf DADA 204 kommt außer dem beigestellten Tisch auch eine Leier hinzu; auf DADA 207\* neben dem Tisch noch ein Schemel, ebenso z.B. auf DADA 258\* oder 259. – Entsprechende Beobachtung auch bei PESCHEL 1987, 124. 298.

46 Einzige Ausnahme ist die obige antithetische Komposition DADA 259.

47 z.B. auf DADA 206\* oder 258\*; zu beiden Seiten möglich bei DADA 259. – Ähnlich auch PESCHEL 1987, 221.

48 Auf diese Weise etwa bei DADA 205\* und 204.

49 Auf der rechten Kline lagern zwei Figuren, den sichtbaren Teil der ausschnitthaften linken besetzt hingegen nur ein einzelner Bärtiger. Die Liegen schließen im Gegensatz zu DADA 208 nicht nahtlos aneinander an, daher ist eine definitiv getrennte Belegung der beiden Liegeflächen unvermeidbar.

50 Allerdings ist sie Merkmal der späten ungerahmten Symposionsbilder auf Großgefäßen (s.u.).

ausdrückliche Beschränkung auf das Kopfende wohl auch Rücksicht auf einen anschließenden Nebenmann – ganz im Sinne der sichtbaren Nachbarskonstellation – zu nehmen scheint. Aufgrund der extrem angezogenen Beine ließ sich seine Beschnittenheit in etwa auf ein Mittelmaß reduzieren<sup>51</sup>. Somit ist auch hier eine gleichmäßige Verteilung der Figuren im Raum möglich, obgleich sie nun nicht – wie oben – die Möbel einbezieht.

Eine in Zusammenhang mit diesen größeren Bildträgern augenscheinlich ebenfalls seltene Form der Schematisierung zeigt das Möbel schließlich auf dem gleichermaßen jüngeren Beispiel DADA 233, wobei hier der untere tongrundige Streifen der Bildbegrenzung mit der Liegefläche gleichgesetzt wird. Diese Art der Wiedergabe weist Übereinstimmungen zu einigen Darstellungen im Schalenrund auf, lediglich entfällt hier der durch die Sekante im kreisrunden Feld automatisch erzeugte Freiraum unterhalb des ‚Balkens‘, der dort als Nebenprodukt eine Erhebung der Liegestatt über den Boden zu evozieren vermag. Aufgrund des Fehlens dieses Charakteristikums besteht allerdings kein zwingender Anlass, einen Innenraum als Handlungs-ort vollkommen in Zweifel zu ziehen<sup>52</sup>. Eine solche Reduzierung auf das Notwendigste ist auf Krateren zwar offenbar nicht üblich, ermöglicht aber – adäquat zu den Tondi – eine optimierte Ausnutzung der Bildfläche vor allem bei kleinen Exemplaren<sup>53</sup>. Analog zu den beiden anderen Beispielen sind die Teilnehmer auch hier gleichmäßig im Bildraum verteilt, allerdings wurden sie weiter auseinandergerückt als auf DADA 208, ebenso wie die Beinhaltung vor allem des linken Symposiasten wesentlich gelöster erscheint als bei seinem Pendant auf DADA 261, so dass der Grad an Ausschnitthaftigkeit bereits als „stark“ eingestuft werden muss.

Die erneute Hinzufügung einer stehenden Figur (*Schema 3a*, **Abb. 10.7**) zu den drei gleichgerichtet Lagernden führt selbstredend eine erhöhte Gedrängtheit mit sich und mündet auf diese Weise nicht selten in einer Versetzung des linken Zechers weiter in Richtung des Rahmens, so wie es bereits bei DADA 233 geschehen ist. Daher zeigen nun etliche Bilder eine mehr oder weniger starke figürliche Beschnittenheit<sup>54</sup>, welcher aber nicht selten durch ein entsprechend stärkeres Anziehen der Beine entgegengewirkt wird<sup>55</sup>. Die Anordnung der Klinen entspricht erwartungsgemäß in etwa dem älteren Beispiel nach Schema 3: Neben der ganzgestaltigen rechten erscheint die angeschnittene linke Liegestatt meist kaum mehr zur Hälfte<sup>56</sup>. Die Über-

51 Seine Beinhaltung entspricht vermutlich derjenigen des mittleren Kompagnons, welcher das eine Bein unterschlägt und das andere am Fußende der Kline abstützt.

52 Zur kontroversen Deutung des Korbes als Ortsanzeiger s. PESCHEL 1987, 215. 288 (aufgehängte Körbe als Hinweis auf geschlossene Räumlichkeiten); entsprechend SCHÄFER 1997, 42 mit Anm. 318 und FEHR 1971, 55; umgekehrt hingegen HOESCH 1990d, 274 („der Korb deut[e]t vielleicht auf ein Gelage im Freien [...] hin“). Da es sich allerdings um ‚konstruierte Wirklichkeiten‘ handelt (dazu s. auch unten), kann dem Korb an sich kein zuverlässiger Wert in Hinblick auf die sichere Verortung eines Gelages zugesprochen werden. – Zu den sog. Außensymposien und dem Lagern zu ebener Erde vgl. z.B. WOLF 1993, 56f.; DENTZER 1982, 133ff.; BURKERT 1977, 175; FEHR 1971, 44. 102f.; KAESER 1990g; SCHÄFER 1997, 52. Allgemein zu Außensymposien s. HURSMANN 1985, 56 (literarisch bezeugt u.a. bei Athen. XV 675a); 89 mit Anm. 314 (mit weiterführender Literatur); DENTZER 1982, 136.

53 Der betreffende Krater liegt mit seiner Höhe von nur 26 cm deutlich unter den Ausmaßen der Pendants von etwa 32 cm (DADA 510) bis über 48 cm (DADA 262), wobei die Mehrheit der Exemplare mehr als 40 cm misst. – Eine entsprechende These vertritt auch KAESER 1990g, 309 in Verbindung mit entsprechenden Schalenbildern: „Manche Bilder, vor allem die Außenfriese rotfiguriger Schalen, lassen vielleicht nur aus künstlerischen Gründen die Möbel beiseite, um die Menschenfiguren groß in Szene zu setzen.“

54 DADA 263\*, 262 oder 234 (s. Abb. 10.7).

55 Auf diese Weise fällt, auch gemessen an der Ausdehnung der Kline, der Schnitt bei DADA 513\*, 212\* und 211\* nur leicht sowie bei DADA 209, 210 und 510 lediglich mittelmäßig aus.

56 Deutlich weniger als die Hälfte zeigen DADA 262 und 234; wesentlich mehr als die Hälfte der Kline erscheint auf DADA 211\* und 212\* (beide M. München 2335), was auf Kosten einer Verkürzung der rechten Liege erfolgt ist.

schneidung durch die stehende(n) Figure(n) auf vordergründiger Ebene ermöglicht in manchen Fällen einen Verzicht auf die allzu detailierte Wiedergabe dieser Möbel, so dass bis auf den äußersten Rest des rechten Klinenbeins nur noch ein kleines Stück der Standhilfe am Kopfteil der anschließenden Liege zu sehen ist<sup>57</sup>. Die gängige Aufteilung der Vier-Figuren-Komposition in jeweils zwei Personen auf jeder Bildhälfte (Gelagerter/Stehende – Gelagerter/Gelagerter) erwirkt in der Regel eine räumliche Zusammenziehung der Oberkörper der beiden gemeinsam Lagernden, so dass für die Beine des mittleren Zechers nun eine deutlich ausgedehntere Liegefläche verfügbar ist als bei den verwandten Bildern ohne stehende Zusatzfigur<sup>58</sup>. Auf diese Weise wird eine Überschneidung seiner oftmals entspannten unteren Extremitäten durch die Flötistin<sup>59</sup> möglich, die dafür aus dem Freiraum zwischen den beiden Klinen etwas nach rechts versetzt wurde und somit das Ungleichgewicht zwischen den Bildhälften wieder auffängt. Nur selten wird auch hier eine Erweiterung des stehenden Personals vollzogen, so dass nun zwei Musikantinnen den Bereich zwischen den Klinen füllen können (DADA 263\*).



Abb. 10.7 Symposionsdarstellung nach Schema 3a (DADA 234)

Gleichermaßen kann die stehende Einzelfigur aber auch den Platz mit dem einzelnen Zecher auf der teilgestaltigen Kline ‚tauschen‘, was zugleich zu einer Verringerung seiner Beschnittenheit sowie einer leichten Kaschierung der Schnittstelle führt (DADA 513\*)<sup>60</sup>. Diese Verrückung der linken Kline ins Bildzentrum hinein hat naturgemäß eine Abnahme des verfügbaren Darstellungsraums für den gestaltlich unversehrten Nachbarn zur Folge, wobei diese Situation auch hier ganz konventionell durch die Anpassung der Haltung kompensiert wird<sup>61</sup>. Ein solches Korrektiv zur Vermeidung einer extremen Beschnittenheit wird auch dann relevant, wenn als Ausnahme der wohl malerspezifische Umkehrfall des gängigen Schemas in Kraft tritt, bei welchem nun die ausschnittshafte Liege mit zwei Symposiasten besetzt ist, während sich der einzeln Lagernde und die stehende Gesellschafterin die rechte Bildhälfte teilen (Gelagerter/Gelagerter – Stehende/Gelagerter)<sup>62</sup>. Trotz der daraus zwangsläufig resultierenden Verkürzung der vollgestaltigen Liege führt dies nicht zu einer Beschneidung der Szene am rechten Bildrand.

Das höchste Maß an Komplexität wird schließlich mit den *Schemata 4* und *4a* erreicht, die allerdings nur noch den Charakter einer Ausnahmeerscheinung besitzen und daher zusam-

Entsprechend wird dabei mit dem beigeestellten Tisch verfahren.

57 Am deutlichsten bei DADA 211\* und 212\*.

58 Vgl. dazu etwa DADA 210, 234 oder 510.

59 Nur auf einem sehr späten Beispiel (DADA 510) wurde diese Auletris durch eine Flügelfrau ersetzt.

60 Die stehende Hetäre verdeckt die entscheidende Stelle unmittelbar am Rahmenansatz zwar nicht, macht sie aber für den Rezipienten nicht sofort eindeutig erfassbar.

61 Der betroffene Ephebe kommt nur noch im äußersten Fußbereich zum Sitzen, so dass seine Beine vollständig zum Boden hinabhängen.

62 Es handelt sich dabei um zwei Bilder des Malers von München 2335 (DADA 211\*, 212\*).



Abb. 10.8 Symposionsdarstellung nach Schema 4a (DADA 265)

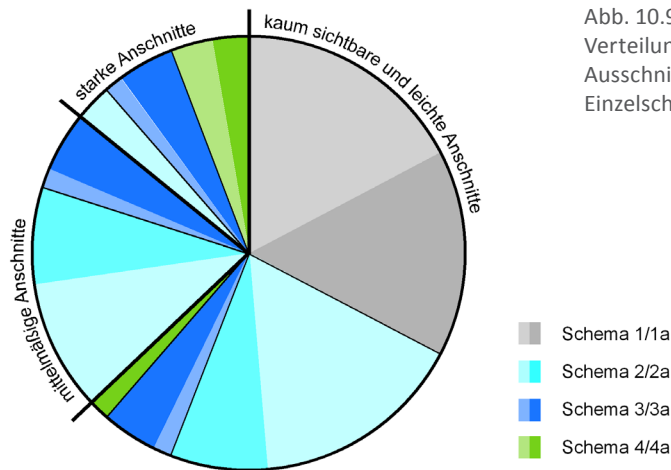
mengefasst werden sollen (**Abb. 10.8**). Umso seltener Belege für eine Kategorie zu finden sind, desto stärker variieren sie kompositionell, so dass keine Darstellung der anderen gleicht. Obwohl das rechteckige Bildfeld mit vier gelagerten Zechern bereits reichlich angefüllt ist (DADA 264, 509), gehen einige wenige Maler noch über diese figurale Dichte hinaus, indem sie auf die Einbindung von bis zu zwei stehenden Figuren nicht verzichten. Auf diese Weise erscheint zwischen den beiden Klinen ein Mundschenk (DADA 439), der durch eine Diaulosbläserin ergänzt (DADA 265, s. Abb. 10.8) oder aber zumindest ersetzt werden

kann (DADA 516\*, 541, 542). Die jeweilige Bildkonzeption richtet sich in erster Linie nach der Anzahl der wiedergegebenen Personen, allerdings zieht das figurale Maximum nicht zwangsläufig eine zunehmende Radikalisierung der Ausschnitthaftigkeit nach sich, die jedoch ausschließlich an diese letzte Gruppe gebunden ist. Im Gegensatz zu den – analog zu einigen Beispielen nach Schema 3a – ‚nur‘ in „starkem“ Maße ausgeführten Schnitten<sup>63</sup>, ist der Ausschnitt an der linken Zechergestalt auch bei einer der beiden Vier-Figuren-Kompositionen als „äußerst stark“ anzusprechen (DADA 264). Ebenso verhält es sich bei der Verbildlichung der überragenden Anzahl von sechs Partizipanten (DADA 265) und einer weiteren sehr ähnlichen Abbildung desselben Urhebers aus fünf Personen (DADA 541). Zu unterscheiden ist hierbei allerdings der Umgang mit einer solchermaßen extrem beschnittenen Figur, auch wenn all diese Zecher vom Rahmen etwa im Bereich der nach außen weisenden Schulter durchtrennt werden: Während allerdings der eine Maler ganz offenkundig ein allzu harsches Ergebnis zu vermeiden sucht, bleibt im anderen Fall die Möglichkeit zur Zuspitzung der figürlichen Beschnittenheit nicht ungenutzt (DADA 265, 541). Denn statt schräg gelegtem Haupt und dem Nebenmann zugeneigtem Oberkörper (DADA 264) – der Ansatz beider Schultern erscheint auf diese Weise im Bild, der Kopf bleibt damit unversehrt –, lässt der Maler von London E 489 beide Zecher in kerzengerader Haltung nach außen blicken, so dass ihnen die Gesichtspartie vollständig abhanden kommt. In absolutem Gegensatz dazu steht die späte, fast symmetrisch angelegte Komposition aus wiederum fünf Figuren (DADA 516\*), welche bei dem Symposiasten ganz links lediglich einen knappen Schnitt andeutet, dafür aber seinen Kompagnon auf der gegenüberliegenden Bildseite ebenfalls vage beschnitten zeigt. Als weitere Eigenheit werden hier zudem beide Klinen zu Gänze angegeben, so dass nur die dezent überragenden Körperpartien der jeweils randlichen Zecher eine ungewöhnliche beidseitige Überlappung durch den Rahmen erfahren.

Im Gegensatz zum recht vielfältigen Konzept der Figurenverteilung im Raum, hält sich die Wiedergabe der Liegemöbel selbst (bis auf das letztgenannte Beispiel) mehr oder minder an die gängigen Konventionen: Stets dominiert die rechte Bettstatt mit ihrer Vollgestalt das Bildfeld, so dass für das benachbarte Möbelstück – ebenso wie für die beigestellten Tische

63 DADA 509: vier Figuren; DADA 439, 542: fünf Figuren.





– deutlich weniger Raum bleibt. Die Doppelbelegung der angeschnittenen Kline macht bei diesen Darstellungen als weitere Besonderheit einen Anschnitt auch am bildeinwärts liegenden Nachbarn unvermeidlich, dessen Ausmaß deutlichen Schwankungen unterworfen ist: Neben einer starken Beschneidung (DADA 265) zeigt dieser eine nur sehr leichte (DADA 439, 509) bis mittlere (DADA 264, 541) gestaltliche Beeinträchtigung. Was schließlich die kompositionelle Integration des stehenden Personals angeht, bietet sich für diesen Zweck die durchweg größere Lücke zwischen den beiden Klinenpaaren an. Damit die Flötistin in der komplexesten Bankettszene gleichermaßen Platz findet, wurden die beiden rechten Zecher auseinandergezogen, infolgedessen die beiden linken Symposiasten zusammenrücken mussten (DADA 265). Ein ähnliches Ungleichgewicht in Bezug auf die Gelagerten zeigt ebenfalls die übermäßig beschnittene Vier-Figuren-Darstellung (DADA 264), wohingegen das vergleichbare Beispiel (DADA 509) sowie die vier Fünf-Personen-Kompositionen (DADA 439, 516\*, 541, 542) die Gelagerteilnehmer vielmehr gleichmäßig im Raum verteilen. Die ungefähre Bildmitte wird bei den letzteren Exemplaren durch den aufrechten *pais* beziehungsweise die *auletris* betont.

#### *Der Stellenwert des Ausschnitts innerhalb der symptomatischen Bilder*

Mit der obigen Aufsplitterung in unterschiedliche Einzelschemata wurde eine ausreichend große Basis geschaffen, um ein zusammenfassendes Urteil bezüglich der Teilgestaltigkeit der rotfigurigen Symposionsbilder fällen zu können: Trotz der nicht immer einwandfrei zu klärenden Klassifizierung der herangezogenen Beispiele ergibt sich an dieser Stelle ganz klar eine tendenzielle Zunahme des Grades an Beschnittenheit in Abhängigkeit zur figuralen Dichte, allerdings offenbart sich desgleichen eine unüberschbare Vermeidungsbestrebung in Richtung einer allzu exzessiven Durchführung. Demzufolge besitzt die gesteigerte Form des Anschnitts einen stark singulären Wesenszug und kommt hauptsächlich innerhalb der letzten Gruppierungen zur Anwendung (Schemata 3/3a und 4/4a)<sup>64</sup>, wobei gerade unter diesen komplexeren Darstellungen immer noch ein auffällig hoher Anteil an vielmehr dezent durchgeführten Schnitten greifbar ist (Abb. 10.9)<sup>65</sup>. Eine solchermaßen gemäßigte Ausprägung zeichnet sich erst recht

64 Einzige Ausnahme außerhalb dieser Schemata bilden die beiden Tondi aus Gruppe 2 (DADA 196, 243).

65 In Gruppe 3 stehen einem extremen Schnitt (stark) zwei weniger ausgeprägte Anschnitte gegenüber (leicht/mittel); in Gruppe 3a beläuft sich dieses Verhältnis auf 3:6. Bei der zusammengesetzten Klassifizierung 4/4a fallen bereits sechs der sieben Beispiele in die Kategorie „stark“ bzw. „äußerst stark“, wohingegen der leichte Anschnitt alleine steht.

bei den Schemata mit verringerter struktureller Dichte ab. Gesamtheitlich betrachtet, reduziert dieser Sachverhalt den Stellenwert derjenigen Bilder, auf welchen die figürliche Ausschnitthaftigkeit bewusst überbetont wird, auf ein Minimum und rückt stattdessen solche Darstellungen in den Vordergrund, bei welchen die gestaltliche Unvollständigkeit als reine ‚Notwendigkeit‘ Akzeptanz erfährt, darüber aber nicht hinausgeht. Als regulativer Mechanismus dient in erster Linie die Optimierung der Körperhaltung der betroffenen Gestalt, wobei dieses Mittel jedoch nicht explizit auf die ausschnitthaften Bilder beschränkt bleibt, sondern überall dort in Kraft tritt, wo eine bildräumliche Enge konkrete kompositorische Maßnahmen erfordert<sup>66</sup>.

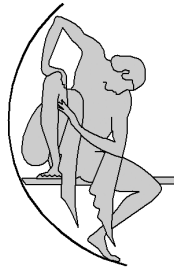


In Gegenüberstellung mit diesen gestaltlich versehrten Zechern fallen weitere Bilder in durchaus nennenswerter Zahl auf, welche entweder die Unvollständigkeit allein auf das Motiv der Kline beschränken oder aber komplett zu vermeiden suchen. Ein solcher Anspruch lässt sich nicht nur in Zusammenhang mit den räumlich stark eingeschränkten Tondi greifen, sondern kommt auch auf den größeren Bildfeldern der Mischgefäße vor. Die Lösungsansätze sind vielfältig und oftmals ungewöhnlich, so dass neben der Anpassung des Motivs an die Bildfläche durch übermäßige Verkleinerung<sup>67</sup> auch Spielarten wie die Rückenansicht von Symposiast sowie Stirnseite der Bettstatt und damit eine Erweiterung des Tiefenraums zu finden sind (**Abb. 10.10**)<sup>68</sup>. Darüber hinaus ist – adäquat zu den Schaleninnenbildern – desgleichen

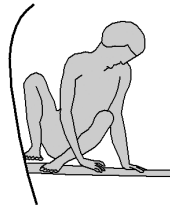
66 So etwa bei den vielfigurigen Darstellungen auf den Schalenaußenseiten: Vgl. dazu z.B. eine Kylix im Basler Kunsthandel (s. SCHAUBURG 1971a, Taf. 40), auf welcher der henkelnahe Zecher beide Beine nach hinten umschlägt; s. als weiteres auch die Außenseiten von DADA 247\* und 515. – Treffend auf den Punkt gebracht hat dies bereits JACOBSTHAL 1912, 52 in Bezug auf den Kelchkrater von Corneto: „[...] die übertriebene Steilstellung der Beine ist hier durch Raumzwang bedingt. Es galt möglichst viele Symposiasten unterzubringen.“

67 Eine solche macht sich v.a. bei den Tondi bemerkbar, wobei hier die Einziehung einer separaten Standlinie ein weiteres Hilfsmittel zur Vermeidung einer Beschneidung der Kline durch den für die meisten darstellerischen Bedürfnisse ungünstigen Rahmenverlauf bildet. Vgl. dazu etwa eine Schale in Florenz (Mus. Arch. 3946, s. Beazley-Archiv Nr. 209759) oder London (BM E 82, ebd. Nr. 217212); in Verbindung mit etwas stärker angeschnittenen Klinenbeinen s. auch ein Medaillonbild des Duris in München (Ant. Slg. 2646, s. SEKI 1985, Taf. 25,2). – Ein später Krater des Meleager-Malers aus dem 4. Jh. (ehemals Dublin, s. Beazley-Archiv Nr. 217956) zeigt eine eher singuläre Szene: Im Anschluss an drei dicht gedrängte Zecher auf offensichtlich nur einer einzigen Kline folgen bereits einige Teilnehmer des Komos, der sich im breit gerahmten Bildfeld der Rückseite fortsetzt. Hier werden auf sehr effektive Weise zwei an und für sich separate Vorgänge, die zeitlich nacheinander ablaufen, in einem einzigen Bild in Szene gesetzt, so dass hier an den Moment der Überleitung zu denken ist. Auch könnte dieser Festzug als ankommender Neuzugang aufzufassen sein, da das gemeinsame Aufsuchen fremder Bankette nach Beendigung des eigenen durchaus praktikabel war. Dazu s. VON DER MÜHLL 1957, 497; WEBSTER 1978, 42; PESCHEL 1987, 208; GOSSEL-RAECK 1990c, 297; Platon Symp. 212Df. und 223A; allgemein zu solchen Darstellungen auch PESCHEL 1987, 227; GOSSEL-RAECK 1990c.

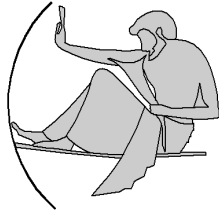
68 Vgl. dazu auch einen der beiden Zecher auf einem Krater des Harrow-Malers in Florenz (Mus. Arch. 3999, s. CVA Firenze Mus. Arch. [2] Taf. 39,2), wobei hier dessen leicht ausgestelltes Bein den Bildrahmen sogar überlappt. Die zweite, quer dazu stehende Kline wird hingegen vom Rahmen beschnitten, wenn auch der Banketteilnehmer unverseht bleibt. Allgemein zum rückenansichtigen Symposiasten s. JACOBSTHAL 1912, 56ff.; FEHR 1971, 103; DENTZER 1982, 110; HURSCHMANN 1985, 32f. (mit weiterer Literatur); PESCHEL 1987, 96. – Eine solche Einsparung des Bildraums in der Breite wird auf einem späten rahmenlosen Beispiel aus Unteritalien (Wien KHM 4029, s. HURSCHMANN 1985, 51 K14 Taf. 4) vervollkommenet, auf dem sich gemäß der Realsituation der über Eck stehenden Klinen die nächste Bettstatt (hier ein σπιβάς, vgl. dazu bspw. WOLF 1993, 57 Anm. 204) perspektivisch korrekt nach vorne an



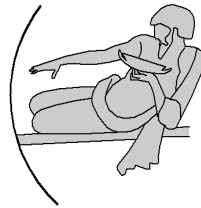
a



b



c



d

Abb. 10.10 (links)  
Schalenmedaillon aus dem Umkreis  
des Duris (London BM E50) mit einem  
Symposiasten in Rückenansicht

Abb. 10.11 (rechts)  
Unterschiedliche Möglichkeiten zur  
Vermeidung einer Kollision zwischen  
Figur und Rahmen (a = Boston MFA  
08.8018, b = Mailand Coll. H.A. C354,  
c = Cambridge Fitzwilliam Mus. 1/27,  
d = Christchurch Univ. of Canterbury  
17.53, teilweise leicht modifiziert)

auf den weitläufigeren Kraterfeldern eine isolierte Wiedergabe des ‚Einzeltrinkers‘ belegt<sup>69</sup>. Durch oftmals beeindruckenden Erfindungsreichtum zeichnen sich schlussendlich diejenigen Beispiele aus, bei welchen die Körperhaltung des randlichen Zechers nun in gesteigertem Maße einem Konflikt mit dem Rahmen entgegenwirkt und dabei oftmals sehr originell ausfällt (**Abb. 10.11**): Neben frontalem Kauern<sup>70</sup> oder dem übermäßigen Anwinkeln beider Beine<sup>71</sup>, wie bereits bei den nur leichten beziehungsweise kaum wahrnehmbaren Anschnitten, nutzen die Maler bei den runden Medaillons die übermäßige räumliche Enge für einen spielerischen Dialog zwischen Protagonist und begrenzendem Element<sup>72</sup>. Obzwar diese Vorgehensweise ei-

das Fußende des linken quer laufenden Liegemöbels anschließt, so dass der darauf Gelagerte dem Betrachter die Füße entgegenstreckt. In Ansätzen praktiziert wird dies bereits auf einem Stamnos in Paris (Louvre G 415, s. JACOBSTHAL 1912, 63 Abb. 84). – Zur Einbeziehung des Tiefenraums und dem Gelage als geschlossene räumliche Einheit s. JACOBSTHAL 1912, 34f. 56. 66ff.; als weiteres auch DENTZER 1982, 110. 135f.

- 69 Auf einem Stangenkrater in Ferrara (NM T 153, s. PESCHEL 1987, Abb. 169) füllt ein einzelner Symposiast großflächig das Bildfeld, statt eines Gefährten auf einer weiteren Kline befinden sich links daneben lediglich zwei stehende Musikanten. Ein alleiniger Zecher in Gesellschaft eines stehenden nackten Jünglings erscheint auch auf einem entsprechenden Gefäß des Myson in Illinois (Champaign-Urbana Univ. of Illinois, Krannert Art. Mus. K 70.8.3, s. Beazley-Archiv Nr. 18461).
- 70 So etwa ein Ephebe auf einem Zwei-Figuren-Rundbild in Boston (MFA 08.8018, s. Beazley-Archiv Nr. 203247 = Abb. 10.11 Nr. a), ebenso wie der äußerste linke Zecher einer komplexeren Szenerie aus zwei gelagerten Paaren auf einem Krater des Leningrad Malers in Mailand (C 354, s. CVA Milano Coll. „H.A.“ [2] Taf. 4,1 = Abb. 10.11 Nr. b). Die Kline wird in beiden Fällen ausschnitthaft angegeben, auf der Schale erscheint sie als Balken, im viereckigen Bildfeld ist sie nach üblichem Schema links gekappt.
- 71 Mit extrem angezogenen Beinen sitzt ein einzelner Zecher auf einem frühen Tondo aus dem endenden 6. Jh. in Cambridge (1/27, s. CVA Cambridge Fitzwilliam Mus. [1] Taf. 25,3 = Abb. 10.11 Nr. c), während ein Jüngling in ähnlicher Pose auf einem Rundbild in Bonn (Akad. Kunstmus. 315, s. Beazley-Archiv Nr. 202084) das eine Bein am Boden abstellt. Ein Bein angezogen, das zweite hingegen untergeschlagen hat ein Symposiast auf einem Schaleninnenbild in der Art des Brygos-Malers in Chiusi (NM 4169, s. CVA Chiusi Mus. Naz. [2] Taf. 16,1). Mit beiden Beinen nach hinten angehockt, so dass ein großer Teil der Kline frei bleibt, sitzt ein einzelner Gelagerter auf einem Medaillon des Erzgießerei-Malers in Christchurch (Univ. of Canterbury 17.53, s. Beazley-Archiv Nr. 204375 = Abb. 10.11 Nr. d); in entsprechender Weise zeigt sich eine Hetäre, die sich zusammen mit einem Jüngling auf einer Kline befindet, auf einem Innenbild in New Haven (Yale Univ. 163, s. PESCHEL 1987, Abb. 48). Eine extrem steile und kompakte Beinstellung hat auch der linke Symposiast auf dem bereits erwähnten Krater des Harrow-Malers in Florenz (s.o.). – Nach JACOBSTHAL 1912, 49 ist eine solche Experimentierfreudigkeit in Hinblick auf die Beinstellung auf die frühen rotfigurigen Vasenbilder beschränkt.
- 72 Augenscheinlich wird aufgrund ihrer besseren Eignung nur die Krümmung des ohnehin engen Tondos für eine solche Maßnahme genutzt. Die viereckigen Bildfelder der Mischgefäße mit ihrem stärker geweiteten Bildraum sowie dem



Abb. 10.12 Wiedergabe eines Zechers unter Einbeziehung des Rahmens (Malibu PGM 86.AE.279)

nen logisch-kohärenten Widerspruch zwischen den einzelnen Bildebenen hervorruft, stellt sie ein beliebtes Stilmittel innerhalb der Vasenmalerei dar und kommt auch in vielen anderen Kontexten zur Anwendung<sup>73</sup>. Die Einbeziehung des kreisrunden Rahmens als faktische Materie ermöglicht das Abstützen der Füße in vielfacher Variation<sup>74</sup>. Selbige entgehen so einer Beschneidung, wohingegen das Möbelstück weiterhin mit dem Bildraum unvereinbar bleibt und in der Regel in Form eines vereinfachten Balkens beidseitig in den Rahmen hineinläuft. Ergänzend kann auch die gegenüberliegende Seite der Bildbegrenzung funktional für ein Anlehnen des zumeist voluminösen Kissens genutzt werden (**Abb. 10.12**)<sup>75</sup>.

Trotz dieser Bemühungen muss Ausschnitthaftigkeit aber als maßgebendes Merkmal der rotfigurigen Symposionsdarstellungen im Allgemeinen bewertet werden, da sie bei der Masse der Beispiele nicht zu leugnen ist und sich in der Regel mindestens auf die Kline erstreckt. Außerdem wäre eine solche vor allem bei den größeren Bildfeldern der Kratere prinzipiell zur Gänze vermeidbar<sup>76</sup>. Obwohl demnach die Beschneidung eines Symposiasten der gängigen Art der Präsentation des relevanten Bildthemas auf Schaleninnenbildern sowie Krateraußenseiten entspricht, steht die maximale Angepasstheit der Komposition an den jeweiligen Bildträger definitiv im Vordergrund: Die Schemata 1, 1a sowie 2 dominieren eindeutig unter den Tondi, die Typen 2a, 3 und 3a unter den Großgefäßen. Dass dabei die kleinere Kylix wesentlich häufiger belegt ist, resultiert schon allein aus dem natürlichen Verhältnis von Trinkgefäß zu Mischbehältnis; dass sich die ausschnitthaften Bilder lediglich auf diese beiden Vasenformen verteilen, aus der durch ein Rahmenelement explizit abgeschlossenen Fläche. Daher werden die mehrfigurigen Gelageszenen auf den Schalenaußenseiten und anderen offenen Bildflächen stets in aller Unversehrtheit abgebildet<sup>77</sup>, was aber nicht bedeutet, dass sie deshalb umfassend

geraden vertikalen Rahmen dienen hingegen i.d.R. nicht einmal zur Anlehnung eines Kissens, das dann den Rahmen entweder überschneidet (z.B. DADA 205\*, 261 oder 234) oder seltener von selbigem leicht abgeschnitten wird (z.B. DADA 511 oder 208).

73 s. dazu Kapitel B1.2. „Dekorationsprinzipien“.

74 Nur leicht lehnt der Symposiast auf einem Beispiel in Pennsylvania (P 95, s. CVA Pennsylvania Bryn Mawr College [1] Taf. 1,1) einen Fuß gegen den Rahmen, während sein Pendant auf einem Schaleninnenbild des Antiphon-Malers im Kunsthandel (London Christie's 3574, s. Beazley-Archiv Nr. 203574) ebenso wie eine Hetäre auf einem Tellerton-do in Baltimore (o. Nr., s. CVA Baltimore Robinson Coll. [2] Taf. 22,1a) in Vorbereitung zum Wurf der Neige den angehobenen Fuß gegen den ‚Widerstand‘ drücken; mit beiden Füßen stützt sich der Symposiast auf einer Schale in Amsterdam (APM 2750, s. CVA Amsterdam Allard Pierson Mus. [1] Taf. 12,2) ab. Eine optimale Ausnutzung dieser spielerischen Möglichkeiten zeigt sich auch bei zahlreichen Symplegma-Darstellungen, auf welchen das Paar den umlaufenden Rahmen an unterschiedlichen Stellen zur Auflage der Füße nutzt. Vgl. z.B. ein Medaillon in Tarquinia (NM 3885, s. CVA Tarquinia Mus. Naz. [1] Taf. 11,2), auf dem der Bärtige seine Füße seitlich gegen den Rahmen stemmt, die Hetäre sich hingegen mit ihren in die Höhe gereckten Beinen im oberen Bereich abstützt. Zu solchen Kompositionen bspw. auch PESCHEL 1987, 61. 123ff. – Zu erotischen Bildern und ihrer Entwicklung vgl. z.B. REINSBERG 1989, 98ff. 108ff. 135ff.; PESCHEL 1987, passim; HURSCHMANN 1985, 36 mit weiterer Literatur.

75 Vgl. z.B. ebenfalls ein Tondo in Athen (NM 1357, s. CVA Athen Nat. Mus. [1] Taf. 3,1).

76 Entsprechend beobachtet bei PESCHEL 1987, 226: „Auch auf den Gelage-Abbildungen mit nur zwei Symposiasten wird bei gerahmten Bildfeldern auf den Bild-‚Anschnitt‘ (Ausschnitt-Vermittlung) nicht verzichtet.“

77 Dazu gehören außer den umlaufenden Friesen diverser Trinkgefäße wie bspw. der Rhyta (vgl. dazu ein Exemplar in

wahrnehmbar sind. Adäquat zu vielen anderen weitläufigeren Vasenbildern erlaubt die gekrümmte Oberfläche des Bildträgers hier ebenfalls (ohne unterschiedliche korrektive Maßnahmen als Abhilfe) eine nur partielle Rezeption der Gesamtdarstellung, wodurch die figürliche Unvollständigkeit – obzwar nur auf visueller Ebene – im Endeffekt auch die ganzgestaltigen Frieskompositionen bestimmt<sup>78</sup>.

### *Die motivische Genese als Spiegel der gesellschaftlichen Entwicklungen unter besonderer Berücksichtigung der Ausschnitthaftigkeit*

Bereits in den homerischen Epen wird der hohe Stellenwert des gemeinschaftlichen Speisens zur Pflege bestimmter Werte der heroischen Adelsgesellschaft offenbar<sup>79</sup> – ein Bestreben, das sich auch später noch in Form jeglicher Bankettzusammenkünfte äußert<sup>80</sup>. Zu dieser Zeit hat sich die Trennung zwischen dem *deipnon* als Akt der reinen Nahrungsaufnahme sowie dem *symposion* als explizitem Trinkgelage bereits vollzogen, das nun im Anschluss als separates Ereignis folgt<sup>81</sup>. Diese Zusammenkünfte dienen (nach dem Prinzip der Gleichheit) zur Bekräftigung der sozialen Identität, ebenso wie hier aber auch die agonale Komponente in Hinblick auf die Heraushebung des Einzelnen eine Rolle spielt (s.u.).

Eine der wichtigsten Pflichten und Gepflogenheiten der männlichen Oberschicht, findet dieses Thema bereits früh Eingang in das Bildrepertoire der keramischen Flächenkunst<sup>82</sup>. Die

---

London BM E 795, s. Beazley-Archiv Nr. 202756) auch manche Stamnoi (so ein Beispiel in Oxford AM 1065.127, ebd. Nr. 202939) sowie Dinoi (vgl. ein solches Gefäß in London BM E 811, ebd. Nr. 217487).

78 Einen Extremfall zeigt eine seltene rf. Lekythos mit einem einzelnen Gelagerten in Amsterdam (APM 1647, s. CVA Amsterdam [4], Taf. 185,1–3). Da entsprechend kleine Bildträger im Sf. in Zusammenhang mit Gelageszenen (s.u.) stärker verbreitet sind, nimmt dieser Wahrnehmungsausschnitt hier weitaus krassere Formen an. Als besonders anschauliches Beispiel vgl. z.B. eine Lekythos mit zwei zusammen mit einer Frau zu ebener Erde gelagerten Zechern in Aberdeen (Univ. Wilson Coll. 64033, s. CVA Aberdeen, Taf. 18,4–6). – In Bezug auf die Bildkonzeption unterscheidet bereits JACOBTHAL 1912, 33 Anm. 2 treffend zwischen „den Reihen ‚ohne Anfang und Ende‘ wie sie sich rund um Dinoi, Schalen etc. ziehen, und Darstellungen im begrenzten und gerahmten Bildraum, die bestimmt sind, auf einmal überschaut zu werden.“ Ähnlich beobachtet dies auch WOLF 1993, 110 Anm. 566.

79 Vgl. bspw. Hom. Od. I 106ff.; III 31ff. 469ff.; IV 51ff.; IX 5ff.; XIII 50ff.; XIV 443ff.; XV 132ff.; XVII 174ff. 256ff.; XX 248ff.; Il. IX 200ff.; X 578f. – Allgemein zur homerischen Tischgemeinschaft und ihrer Bedeutung MURRAY 2004, 259ff.; KISTLER 1998, 78–146; FEHR 1971, 26 (mit weiterführender Literatur); BÖRKER 1983, 10; VON DER MÜHLL 1957, 484; DENTZER 1982, 444f.; KAESER 1990f, 213ff. (hier auch zur Rolle des Weins); SCHÄFER 1997, 14ff.; ders. 2002, 285.

80 Dazu gehören neben den privaten Symposien, wie sie auf den Vasen thematisiert werden, auch die öffentlich-kultischen Tischgemeinschaften (z.B. Theoxenien oder Syssitien), wobei hier der Schwerpunkt i.d.R. auf der gemeinsamen Speisung liegt. Allgemein dazu s. z.B. MURRAY 2004, 274ff. 277ff.; BOOKIDIS 1990, 86ff.; BRUIT 1990, 162ff.; BÖRKER 1983, 9f.; VON DER MÜHLL 1957, 490; SCHMITT-PANTEL 1992, 5. 53ff. 121ff. bes. 146ff. 486ff.; kontrovers in Hinblick auf die Einordnung von privat/kultisch dies. 1990, 14ff. – Zum „Trinken um des Trinkens willen“ in Abweichung zum ideologischen Konzept s. DAVIDSON 2002, 73.

81 Die Gesellschaft trifft sich in den Abendstunden nach ausgesprochener Einladung im Hause des jeweiligen Gastgebers, wo nach dem Mahl der *andron* von Speiseresten gesäubert wird, damit das eigentliche Trinkgelage beginnen kann. Die Ehefrauen bleiben von solchen Zusammenkünften ausgeschlossen, lediglich Hetären und anderes käufliches Personal haben Zutritt zur geschlossenen Männerrunde. Ihren Abschluss findet diese Geselligkeit schließlich im festlichen Komos. Allgemein dazu vgl. z.B. VON DER MÜHLL 1957, passim; KUNISCH et al. 1989, 8; REINSBERG 1989, 87. 91ff.; GOESSEL-RAECK 1990a, 216ff.; SCHMITT-PANTEL 1992, 4; STEIN-HÖLKESKAMP 1992, 42; MURRAY 2004, passim; entfernt auch ders. 1990a, 6; SCHÄFER 2002, 285f. – In dieser Zeit rückt auch innerhalb des Bildrepertoires das Weintrinken selbst in den Fokus, während zuvor die Speisung im Mittelpunkt stand. Statt mit Essen überladener Tische werden nun diverse Gerätschaften zur Weinverkostung präsentiert, daneben erscheinen Hinweise auf das abendfüllende Programm (diverse Musikinstrumente, Kottaboszubehör etc.). Darüber hinaus werden die Teilnehmer explizit beim Vorgang des Zechens abgebildet und verharren nicht mehr wie zuvor in passiver Haltung auf ihren Klinnen. Dazu vgl. SCHÄFER 1997, 38; ders. 2002, 285f.; WOLF 1993, 93. 108. 112; DENTZER 1982, 96f. 109ff.; FEHR 1971, 102. 106; REINSBERG 1989, 108; MURRAY 2003, 18f.; ders. 2004, 263f.

82 Daher ist v.a. in der Archaik eine Kombination mit vergleichbaren Bildthemen (z.B. Jagd, Kampf, Sport etc.) auf einem Gefäß verbreitet. Vgl. dazu SCHMITT-PANTEL 1992, 25; GOESSEL-RAECK 1990b, 222; PESCHEL 1987, passim;

ersten sympotischen Darstellungen sind auf korinthischen Gefäßen belegt<sup>83</sup>, wobei es sich hier um parataktische Aneinanderfügungen identischer Einzelmotive handelt. Vorrangig auf Krateren, reihen diese Friese bis zu vier Klinen mit zumeist einem einzelnen Zecher nebeneinander<sup>84</sup>; zur Ausschmückung dieses Grundschemas gehören weitere sozial konnotierte Attribute wie vor allem Waffen sowie Jagdhunde. Bis auf einige Bilder aus Lakonien, die aufgrund der bestehenden schalenspezifischen Dekorationseigenheiten an das große Medaillon im Inneren gebunden sind<sup>85</sup>, beschränken sich sämtliche der frühen Darstellungen des spätesten 7. sowie fast des gesamten 6. Jhs. mehrheitlich auf großformatige beziehungsweise weitläufige Trägerflächen<sup>86</sup> und übernehmen das Schema der Beispiele aus Korinth<sup>87</sup>. Auf diese Weise wird sympotische Geselligkeit ab etwa 580/70 v. Chr. nicht nur auf attisch schwarzfigurigen Mischgefäßen wie Kolonetten-, Volutenkrateren oder Dinoi zu einem beliebten Darstellungsgegenstand, sondern zielt daneben auch eine beachtliche Zahl an Schalenaußenseiten<sup>88</sup>.

Obwohl die Tondi dieser Kylikes bereits früh mit figürlichem Schmuck versehen werden, der mitunter auch komplexere narrative Formen annehmen kann<sup>89</sup>, erscheinen Symposiasten an dieser Stelle außerordentlich selten. Erst mit dem endenden 6. Jh. wird die feste Knüpfung

DENTZER 1982, 107f.; SCHMITT – SCHNAPP 1982, 57ff.; als weiteres auch SCHÄFER 2002, 285f.

- 83 Dabei handelt es sich vorrangig um Großgefäße, wobei jedoch die ältesten Darstellungen vornehmlich mit eher kleinen Trägern verbunden sind: Vgl. z.B. eine frühe Ringgefäß-Kotyle in London (BM 73.8.20.387, s. FEHR 1971, 138 Nr. 6 Taf. 2) oder einen mittelkorinth. Krater in Paris (Louvre E 629, s. DENTZER 1982, 77 VCo 14 Fig. 105). Allgemein dazu s. FEHR 1971, 26ff.; DENTZER 1982, 77f. (hier auch ausführliche Objektzusammenstellung); WOLF 1993, 51f. – Dabei erscheinen die Zecher wohl unter Einflussnahme aus dem Vorderen Orient bereits auf Klinen gelagert, während die Helden z.B. bei Homer ihr Mahl noch sitzend einnehmen. Vgl. dazu JACOBSTHAL 1911, 14; VON DER MÜHLL 1957, 484f.; FEHR 1971, 3f. 16ff. 26. 128ff.; DENTZER 1982, 51ff. bes. 58ff. 143ff. 429ff.; BÖRKER 1983, 12; KUNISCH et al. 1989, 6f.; MURRAY 1990a, 6f.; KAESER 1990f, 214f.; STEIN-HÖLKEKAMP 1992, 42 mit Anm. 27; WOLF 1993, 53; MURRAY 2004, 263 (hier auch zur kontroversen Datierung).
- 84 Zum Darstellungsschema s. DENTZER 1982, 78ff.; FEHR 1971, 26ff.; ders. 2003, 26; GOESSEL-RAECK 1990b, 222; SCHMITT-PANTEL 1992, 17f.; dies. 2003, 86f.; SCHÄFER 1997, 25ff. Eine paarweise Belegung dieser Möbel kommt zwar vor, ist aber selten (s. FEHR 1971, 55); darüber hinaus ist auch die Höchstzahl an Klinen als Seltenheit zu bewerten.
- 85 Für die Wiedergabe eines Symposions sind in diesem Fall zwei Schemata geläufig: Zum einen existiert die Darstellung eines gelagerten Paares inmitten des großen Medaillons, zum anderen können mehrere Zecher umlaufend im Innenfries angeordnet sein. Vgl. z.B. ein Beispiel in Brüssel (Cinquant. R 401, s. CVA Brüssel [3] Taf. IIID 4,6a) und eine Schale in Paris (Louvre E 667, s. DENTZER 1982, 87 VLa 1 Fig. 107). Allgemein zu den lakonischen Symposionsbildern DENTZER 1982, 87ff.; FEHR 1971, 38ff.; SENFF 1990b; entfernt auch HURWIT 1979, 158. Ausführlicher zum Dekorationsprinzip der lakonischen Schalen in Kapitel B3.2.1. „Jagd-Maler“.
- 86 Zur besonderen Eignung dieses Bildthemas für den Fries s. auch SCHEIBLER 1987, 90.
- 87 In den attischen Werkstätten beginnt sich allerdings nur kurze Zeit später ein eigenes Schema herauszubilden: Statt der Waffen erscheinen nun v.a. Gegenstände, die in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Trinkgelage selbst stehen (Musikinstrumente, Trinkgefäße, Tänien etc.); von den niedrigen Tischen herabhängende Fleischstreifen sowie auch die Jagdhunde als Attribut der Adelschicht bleiben aber weiterhin bestehen. Die Ausschmückung des ‚Hintergrunds‘ hält sich in Grenzen, nicht selten teilen sich zwei Lagernde eine Bettstatt. Allgemein dazu SCHÄFER 1997, 26ff. 36ff.; WOLF 1993, 53f. 93. 98; STEIN-HÖLKEKAMP 1992, 42f.; SCHMITT-PANTEL 1992, 18ff.; CARPENTER 1986, 115; DENTZER 1982, 79f. 85. 95ff. 109ff. 125f. 449f.; SCHMITT – SCHNAPP 1982, 59f.; FEHR 1971, 51. 53ff.; JACOBSTHAL 1912, 34f. Anm. 2.
- 88 Hier steht v.a. die Sianaschale im Vordergrund (vgl. z.B. ein Exemplar in Tarent NM 4479 [s. DENTZER 1982, Pl. 20 Fig. 110] oder eines in Kassel [Staatl. Mus. T 387, s. SCHMITT – SCHNAPP 1982, 62 Fig. 4]), in Zusammenhang mit den späteren Kleinmeisterschalen verliert das Gelage aber an Bedeutung. Somit ist im Laufe der zweiten Hälfte des 6. Jhs. ein Rückgang der profanen Symposionsbilder zu beobachten, zudem beginnen sich nun die mythologischen Gelagedarstellungen in Verbindung mit abweichenden Gefäßstypen zu häufen (dazu s.u.; vgl. als weiteres bspw. auch WOLF 1993, 130). Allgemein zur Schale als häufigstem Träger solcher Bilder s. etwa FEHR 1971, 54. 61; DENTZER 1982, 112f.; KAESER 1990d, 85f.; WOLF 1993, 54. – Daneben erscheint das Gelage auch auf den größeren Bildfeldern der Amphoren (vgl. z.B. eine Bauchamphora im Pariser Louvre [F 2, s. Beazley-Archiv Nr. 10707] mit insgesamt vier gelagerten Personen auf einer Seite) oder aber den friesartigen Registern der Hydrienschultern, Stamnoi, Psyktere (ab 530/20 v. Chr., vgl. z.B. ein Exemplar der Leagros-Gruppe in Tarquinia NM RC6823, ebd. Nr. 7648) oder bspw. Kantharoi (vgl. etwa das Beispiel in New York MMA 63.11.4, ebd. Nr. 351179).
- 89 Ausführlicher dazu Kapitel B1.2. „Dekorationsprinzipien“.

dieses inhaltsbedingt ausgedehnten Themas ausschließlich an weitläufigere Trägerfelder aufgegeben, so dass nun die neue Ikonographie des vermeintlichen ‚Einzeltrinkers‘ relevant werden kann<sup>90</sup>. Ein allmählicher Prozess der Anpassung an diese neue, darstellungsräumlich stark eingeschränkte Fläche ist nicht ersichtlich, offenbar manifestiert sich die Ausschnitthaftigkeit vom ersten Augenblick an als ein wesentliches darstellerisches Mittel. Mehr als eine Generation später als die rotfigurigen Schalenbilder setzen die teilgestaltigen Darstellungen dann auch auf den gerahmten Feldern der Kratere ein<sup>91</sup> und lassen damit eine Übertragung eines Schemas, das erster Hand wohl zur Füllung eines sehr kleinen Bildformats geschaffen wurde, auf eine größere Gefäßgattung erahnen. Die unvollständige Wiedergabe ermöglicht in beiden Fällen die Verbildlichung ausgedehnter Inhalte gleichsam in Unabhängigkeit zum Träger, wobei dieses wenig abwechslungsreiche Darstellungsschema fest mit der rotfigurigen Technik verbunden ist. Allerdings hat auch die schwarzfigurige Vasenmalerei etwa zur gleichen Zeit eine eigene Typologie hervorgebracht, die gleichermaßen aus den älteren sympotischen Kontexten hervorgeht und sich in übereinstimmender Weise der unvollständigen Gestalt bedient, jedoch nicht dieselben Inhalte vermittelt. Diese Abweichung soll aber zu einem späteren Zeitpunkt diskutiert werden, zu erwähnen bleibt hier lediglich die Bindung dieser Darstellungen an vollkommen andersartige Gefäßtypen.

Die Art und Weise der Wiedergabe der rotfigurigen Symposiasten bleibt im Kern über die gesamte Laufzeit dieses Sujets vom endenden 6. bis ins 4. Jh. hinein bestehen, außer dass die jeweilige Färbung der Szenen einer chronologisch bedingten Schwankung unterliegt. In Abhängigkeit zum jeweiligen politischen und soziokulturellen Hintergrund werden dabei unterschiedliche Aspekte ins Licht gerückt und bestimmen die Gewichtung der vermittelten Sinnbilder. Waren die frühen Darstellungen vor dem Einsetzen der Ausschnitthaftigkeit noch vom Ideal der Gleichheit der Teilnehmer und ihrer verhaltenen Zurückhaltung geprägt, beginnt mit Ausbildung des festen rotfigurigen Schemas eine Vorliebe für Individualität, Ausschweifung und Freizügigkeit, die aber schlagartig ab etwa 480 v. Chr. wieder verschwindet. Die Hintergründe für diesen Wandel sind gesellschaftlicher Art, die vormals geschlossene Adelselite wird mit Beginn der Demokratisierung nun auch von ‚niedereren‘ sozialen Schichten durchdrungen, was neue darstellungswürdige Motive mit sich bringt, die oftmals in einer vollkommenen Aufgabe der Selbstkontrolle münden<sup>92</sup>. Im Anschluss daran

90 Eine ‚Zwischenlösung‘ bietet die sf. Schale der Andokides-Gruppe in Essen, die eine als umlaufender Fries in das Schalenrund gefügte Gruppe von Zechern zeigt (Mus. Folkwang A 169, s. SCHÄFER 1997, 41 Taf. 14,1). Ein der Leagros-Gruppe zugewiesenes Tondo hingegen beschränkt sich auf einen einzigen Gelagerten (Rom VG 773, s. CVA Rom Villa Giulia [1] Taf. 11,1; zur problematischen Deutung dieser Darstellung s. FEHR 1971, 74).

91 Die ersten Kraterbilder nach relevantem Schema datieren frühestens ans Ende des ersten Viertels des 5. Jhs., die frühesten Tondi hingegen finden sich bereits im letzten Viertel des vorangehenden Jahrhunderts, wenn auch ein massiertes Einsetzen erst deutlich nach 500 v. Chr. erfolgt. Ein beliebtes Thema ist das Symposion unter den rf. Manieristen, die zudem bevorzugt den Kolonettenkrater als Träger nutzen (s. MANNACK 2001, 100f.; als weiteres auch Kapitel B3.2.3. „Manieristen“). – Zur Verteilung der Gelagedarstellungen allgemein s. WOLF 1993, 110; PESCHEL 1987, 84. 276; FEHR 1971, 100; ders. 2003, 26.

92 Diese sich auf unterschiedlichen Faktoren gründende Durchdringung der alten Normen mit ‚niedereren‘ Elementen bewirkt unweigerlich eine tiefgreifende Verschiebung der Wertigkeiten, die sich auch im Bildrepertoire niederschlägt und wohl ebenso ausschlaggebend für die Schaffung des neuen rf. Bildtypus ist. Die einstigen ehrenwerten Prinzipien von Hetairie, Tapferkeit, Ruhm und Ehre als Leitbilder einer ‚homerisch‘ geprägten Gesellschaft, die sich auch im kämpferischen Wettbewerb des gepflegten Tanzes oder Gesangs sowie der vollendeten Rede widerspiegeln (vgl. dazu v.a. SCHÄFER 1997, 16ff.), kommen nun auf einer ausschweifend-spielerischen Ebene zum Tragen. Statt vor einem episch-heroisch gefärbten ideellen Hintergrund spielt sich das Kräftenessen nun in einer surrealen Welt (zur Schaffung einer Parallelwelt abseits der alltäglichen Wirklichkeit s. DAVIDSON 2002, 66; SCHÄFER 1997, 58) auf einem Niveau voller ‚Entgleisungen‘ ab, wobei Genuss, Sinneslust und Maßlosigkeit oberste Priorität besitzen. Vorzeigewürdig wird nun

lassen die ausschnitthaften Gelagebilder – nicht selten durch eine Flüchtigkeit der Ausführung sowie Monotonie und narrativen Minimalismus gekennzeichnet<sup>93</sup> – jedoch bis zuletzt eine Rückbesinnung auf die alten Werte erkennen<sup>94</sup>.

Ein besonderer Einfluss auf die Konzeption der Gelageszenen kommt aber auch der jeweiligen Gefäßform zu, da sie durch ihre festen Dekorationsprinzipien die ausschlaggebenden technischen Parameter vorgibt<sup>95</sup>. Wie bereits erwähnt, steht die Ausschnitthaftigkeit in absoluter Abhängigkeit vom abgeschlossenen Bildfeld, definiert durch einen festen umlaufenden Rahmen<sup>96</sup>. Daher verschwindet die Teilgestalt mit tendenzieller Aufgabe dieser Dekorationsweise zunehmend<sup>97</sup>, so dass sie im 4. Jh. nur noch als singuläres Phänomen besonders in Attika, im Einzelfall aber auch in Unteritalien zu greifen ist<sup>98</sup>: Die Schalen verzichten nun in der Regel

---

eine leistungsbezogene persönliche Exponiertheit, die vorrangig im Weinkonsum ihren Ausdruck findet (Perfektion im Kottabos, vollkommene Handhabung der Trinkgefäße, exaltierten Gestik etc. [vgl. dazu KAESER 1990c, 69; HOESCH 1990d, 272; SCHÄFER 1997, 46ff. 67]) und in der offenen Zurschaustellung der Folgen gipfelt (Vomitieren, Urinieren, Defäkieren, ebenso wie die freizügigen sexuellen Ausschweifungen [dazu s. bspw. SCHMITT – SCHNAPP 1982, 69ff.; REINSBERG 1989, 80ff. bes. 108. 180ff.; KAESER 1990f, 215; BREMMER 1990, 142ff.; SCHÄFER 1997, 41ff. 66ff.]). Neben dieser Abkehr von passiver Teilnahme zugunsten einer aktiven Selbstinszenierung gehört dazu auch jegliche Art formaler Individualisierung durch die Aufhebung der ehemals vereinheitlichten Gestik und Physiognomie. Hand in Hand damit tritt die Ausschmückung der Szenen in den Hintergrund (einfaches Mobiliar, annähernd leere Tische). Allgemein dazu, z.T. mit abweichender Beleuchtung der Hintergründe, vgl. MURRAY 2004, 259ff. 266ff.; LAXANDER 2000, 128ff. 136f.; SCHÄFER 1997, 13f. 27f. 42ff. 57ff. 69ff. 72ff. 97f.; ders. 2002, 286ff.; FEHR 1971, 100ff. 129; ders. 2003, 26; DENTZER 1982, 109ff. 433ff. 444f. 449f.; SCHMITT-PANTEL 1992, 28f. 46ff.; dies. 1990, 16ff.; PELLIZER 1990, passim; KAESER 1990a, 270f.; PESCHEL 1987, passim, bes. 360ff.; REINSBERG 1989, 104ff.; WOLF 1993, 108f.; HURSCHMANN 1985, passim; entfernt auch MURRAY 1990a, 4f.; SCHEIBLER 1995, 18; s. auch Athen. X 428b. Explizit zum agonalen Charakter s. bes. STEIN-HÖLKEKAMP 1992, 40f.; BREVE 1967, 13f. bes. 22; BURKERT 1977, 173 mit Anm. 73 (hier ältere Literatur); als weiteres auch MURRAY 2004, 259. 270; BREMMER 1990, 143f. Zur aufsteigenden Handwerkerschicht s. ebenfalls JACOBSTHAL 1912, 62; GOESSEL-RAECK 1990a, 220f.; STISSI 1999, 89; speziell zur Stellung der Töpfer SCHEIBLER 1995, 120ff. Zur Verschiebung vom politisch motivierten Symposion zum rein privaten Vergnügen aufgrund einer klaren Trennung der Aufgabenbereiche s. SCHMITT – SCHNAPP 1982, 71f.; ebenso FEHR 2003, 27ff.

93 Von oftmals mangelnder Originalität sind z.B. die zahlreichen Schalenbilder des Marlay-Malers, die kaum im Detail voneinander zu unterscheiden sind und entweder einen Zecher mit stehender Flötistin, ein Paar im gemeinsamen Mantel oder zwei Gelagerte während eines Disputs wiedergeben (vgl. DADA 221\*, 222\*, 190, 196, 197, 198\*, 199\*, 217\*, 243). Die vormalige Liebe zum Detail wurde hier in aller Vollständigkeit durch reine Routine und stark vereinfachte sowie schematisierte, allgemeingültige Inhalte ersetzt. Eine solche Tendenz zeichnet auch die Darstellungen auf den Großgefäßen aus, obwohl sich hier hin und wieder noch ausgefallene Kompositionen finden lassen (vgl. z.B. DADA 510). Allgemein zu dieser Entwicklung ebenfalls SCHÄFER 1997, 72ff.; PESCHEL 1987, 229f. 305f. 341ff.; entfernt auch GOESSEL-RAECK 1990b, 226 („der Einzelne [tritt] wieder gegenüber der Gruppe in den Hintergrund“).

94 Bedingt durch diesen erneuten Wandel kehrt nun der Fokus von der zügellosen Ausschweifung erneut zum Topos der edlen Sittsamkeit und Selbstdisziplinierung zurück und bleibt bis zu den jüngsten Erzeugnissen unteritalischer Provenienz bestehen. Die überkommenen Verhaltensmuster dienen nur noch zur polarisierenden Überzeichnung eines verpönten Gegenbildes (z.B. Tanzzwerge, s. dazu SCHÄFER 1997, 84ff.) und somit zur Abgrenzung der Träger dieser Werte. Dargestellt werden nun wieder Inhalte wie die gepflegte Unterhaltung oder verhaltene Liebenswerbung, die züchtig musizierende Hetäre und ein reichhaltiges Speisenangebot; beliebt bleibt das Kottabosspiel. Allgemein dazu SCHÄFER 1997, 69ff. 91ff.; PESCHEL 1987, 211ff. 270ff. 281ff. 341ff.; REINSBERG 1989, 109ff.; HURSCHMANN 1985, 16 (mit weiterführender Literatur). Zur Beliebtheit des Kottabos-Motivs in Unteritalien ebd. 24. 29; als weiteres auch SARTORI 1893, 67.

95 Dazu auch Kapitel B1.2. „Dekorationsprinzipien“.

96 Auf diese Weise auch PESCHEL 1987, 275f., die dabei allerdings lediglich die großformatigen Gefäße in Betracht zieht.  
97 Einem Zirkelschluss gleich argumentiert wohl PESCHEL 1987, 329: „Während die Maler dort [sc. auf den Kolonettenkrateren des zweiten Viertels des 5. Jhs.] jedoch den Ausschnitt-Charakter ihrer Darstellungen dadurch unterstrichen, daß sie den links außen Lagernden meist nur unvollständig ins Bild brachten und sowohl Kline wie Figur ‚anschnitten‘ [...], verzichten sie jetzt häufiger auf solchen ‚Anschnitt‘ und in Verbindung damit meist auch auf eine klare Bildfeldbegrenzung.“

98 Symposien sind zwar desgleichen auf unteritalischen Vasen ein beliebtes Thema (v.a. in Kampanien), treten aber kaum im gerahmten Feld auf oder werden so stark verkleinert abgebildet, dass eine Kollision mit dem Rahmen vermieden wird. Darunter findet sich häufig der lagernde Dionysos selbst oder zumindest eine dionysische Färbung (v.a. in Apulien), ebenso wie oftmals die erotische Komponente starke Betonung erhält: Vgl. z.B. ein Medaillon des Python



auf allzu komplexen Figurenschmuck<sup>99</sup>; die wichtige Rolle des Stangenkraters, bei dem das viereckige Bildfeld fest zu den Konventionen gehört, wird von anderen Formen übernommen, die allerdings bereits zuvor im Umlauf waren und gleichermaßen für entsprechende Inhalte genutzt wurden. In Verbindung mit typischer Symposionskeramik bleibt das Gelage demnach bis ans Ende des 4. Jhs. beliebt, erstreckt sich jetzt aber ohne explizite Begrenzung vor allem zwischen den Henkeln der Glockenkratere<sup>100</sup>. Das Fehlen des exekutiven Faktors führt vielfach zu ‚unsauberem‘ Lösungen, wie sie sich bisweilen auch schon bei den gerahmten Bildern andeuteten<sup>101</sup>: Die Gestalt des randlich Gelagerten kollidiert nun entweder mit dem kreisförmigen Henkelornament<sup>102</sup> oder passt sich diesem durch eine oftmals stilisierte Körperhaltung an<sup>103</sup>; nicht selten wird die linke Kline im Vergleich zur benachbarten Liegestatt einfach verkürzt<sup>104</sup>. Da dieses Möbel jedoch stets vollständig abgebildet wird, können diese Figuren – trotz einer etwaigen ‚Verstümmelung‘<sup>105</sup> – nicht *per definitionem* als ausschnitthaft klassifiziert werden. Auffällig bei diesen späten Abbildungen ist die Vorliebe für eine möglichst hohe Teilnehmerzahl<sup>106</sup>, wobei die Inszenierung von bis zu fünf Gefährten zumeist deren stark kauernde Haltung sowie eine extreme Gedrängtheit und Staffelung der oft sehr großformatigen Figuren nach sich zieht<sup>107</sup>.

Demnach gehört die ausschnitthafte Wiedergabe in dieser späten Phase der keramischen Flächenkunst definitiv zu den Ausnahmerecheinungen, fehlen nun zumeist die grundlegenden Voraussetzungen. Dabei sind es dieselben Maler, die sich ansonsten der offenen Darstellungsfläche widmen, die hin und wieder auch geschlossene Bildfelder mit adäquatem Erzählinhalt dekorieren, wobei das Ausmaß des Anschnitts recht unterschiedlich ausfällt. So zeigt sich

mit Dionysos in Paestum (21369, s. TRENDALL 1987, 148 Nr. 248 Pl. 93d) oder einen apul. Dinos mit dionysischen Elementen in London (BM F 303, s. TRENDALL – CAMBITOGLOU 1978, 334 Nr. 151 Pl. 107,2). Allgemein zu unteritalischen Symposionsdarstellungen s. HURSCHMANN 1982, passim, bes. 62ff. 160ff.; DENTZER 1982, 130ff. (mit tabellarischer Zusammenstellung); SCHÄFER 1997, 91ff. Zur Verlagerung der Produktionszentren s. Kapitel B1.1. „Grundlagen Vasenmalerei“.

- 99 Zur Vernachlässigung der Schale als Träger entsprechender Bildinhalte im Verhältnis zu den Großgefäßen s. auch PESCHEL 1987, 227f. 244. 276. 358. Vgl. als weiteres Kapitel B1.2. „Dekorationsprinzipien (Schale)“.
- 100 Dazu auch PESCHEL 1987, 329. 341. – Vgl. z.B. einen Glockenkrater des Polygnot in Bologna (Mus. Civ. 16428, s. Beazley-Archiv Nr. 213410) oder ein Exemplar des etwa zeitgleichen Komaris-Malers in Paris (Louvre G 497, ebd. Nr. 213814).
- 101 s.o. – Zum unvermittelten Übergang des Darstellungsbereichs in die rankengeschmückten Henkelzonen s. auch PESCHEL 1987, 329.
- 102 Vgl. etwa ein Exemplar in Leiden (Rijksmus. van Oudheden GNV 7, s. Beazley-Archiv Nr. 8117) oder eines in Wien (KHM 910, ebd. Nr. 218119). Bei beiden Darstellungen werden die angezogenen Beine des Zechers an der Verbindungsstelle des Henkels mit dem Gefäßkörper deutlich überlappt. Zu solchen Darstellungen s. auch PESCHEL 1987, 298.
- 103 Die Beinstellung des Zechers greift die rundliche Konturführung des Henkelansatzes bspw. auf einem Krater in Madrid (NM 11020, s. Beazley-Archiv Nr. 217468) oder einem Pendant im Vatikan (Mus. Greg. 9098, ebd. Nr. 218108) auf.
- 104 So etwa bei einem Beispiel in Paris (Louvre G 520, s. Beazley-Archiv Nr. 215763), einem Krater in München (Ant. Slg. 9475, s. VIERNEISEL – KAESER 1990, 227 Abb. 36.9) oder einem Bild des Marlay-Malers in Frankfurt (Mus. Vor- u. Frühgesch. B 147, s. Beazley-Archiv Nr. 216195).
- 105 So etwa bei einem Symposiasten auf einem Stuttgarter Glockenkrater (WLM 132, s. Beazley-Archiv Nr. 12597), dessen Beinkontur plötzlich abbricht.
- 106 Auf diese Weise auch HURSCHMANN 1985, 23 mit Anm. 44; JACOBSTHAL 1912, 55.
- 107 Als dichte Reihung identischer Gestalten erscheinen z.B. vier Gelagerte auf einem Glockenkrater in Paris (Louvre G 525, s. Beazley-Archiv Nr. 10869) oder fünf entsprechende Gefährten auf einem Exemplar ebd. (G 521, ebd. Nr. 218106). Besonders großformatig wurden etwa die drei Zecher auf einem Gefäß in Stuttgart (WLM 132, ebd. Nr. 12597), die vier Bankettteilnehmer auf einem Pendant in Sozopol (Mus. 273, ebd. Nr. 22727) und auch die beiden lagernden Paare mitsamt den zwei stehenden Figuren auf einem Beispiel in Genua (Mus. Civ. T 69, ebd. Nr. 218226) angelegt.



Abb. 10.13 Glockenkrater des Meleager-Malers (Los Angeles County Mus. 50.8.39) mit insgesamt fünf dicht gedrängten Symposiasten

Darstellungen des Meleager-Malers annähernd bis ins kleinste Detail, nur dass die Henkelornamente der Glockenkratere beidseitig sehr leicht von den Figuren überlappt werden (**Abb. 10.13**)<sup>109</sup>, wohingegen das Rahmenelement des adäquat breitformatigen Stangenkraterfeldes (DADA 516\*) den linken sowie auch rechten Zecher außerordentlich dezent beschneidet. Entsprechendes demonstriert ein Beispiel aus Paestum (DADA 355): Hier wurden die drei Lagernden in annähernd unversehrter Form zwischen zwei dünne tongrundige Linien gesetzt – ließe man diese weg, stünden keine allzu großen Veränderungen aus<sup>110</sup>. Der Anschnitt als darstellerisches Mittel hat nun seine vormalige Gültigkeit verloren und ist nur noch als beiläufiges Nebenprodukt zu betrachten, bedingt durch den Wechsel des an die Gefäßform gebundenen Dekorationsprinzips.

Greifen diese späten Maler auf viele unterschiedliche Spielarten zur Wiedergabe eines Zechers zurück, ist die Erscheinung des sichtbar zerschnittenen Gelagerten auch in der Zeit davor nicht ausdrücklich mit bestimmten Künstlerpersönlichkeiten verknüpft und gehört zum allgemeinen Repertoire, wobei allerdings eine Einschränkung des Erzeugerkreises automatisch durch die Gefäßform gegeben ist. Als Beispiel sei an dieser Stelle lediglich Duris genannt, bei welchem das Symposion zu einem der häufigsten Themen auf seinen Schalenmedaillons ge-

der Symposiast auf dem Kolonettenkrater des Marlay-Malers (DADA 509) deutlich angeschnitten und korrespondiert auf diese Weise mit dessen zahlreichen mehrfigurigen Medaillonbildern (**Tab. 3**). Weitere Künstler des endenden 5. Jhs. greifen in der Regel nur noch zu einer gemäßigten Beeinträchtigung des Figurenkonturs und knüpfen damit an ihre vollgestaltigen Bildkonzepte im ungerahmten Feld an<sup>108</sup>. Besonders im 4. Jh. lässt sich die zwanglose Übertragung dieses offenen Schemas auf die klar definierte Fläche und damit eine beliebige Austauschbarkeit dieser beiden Bildanlagen beobachten. So gleichen sich die

108 Maler von München: DADA 204, 207\*, 211\*, 212\* (vgl. etwa einen Glockenkrater in Ferrara NM T 897, s. Beazley-Archiv Nr. 215408); Akademie-Maler: DADA 208.

109 Ein entsprechendes Gefäß in Havanna (NM de Bellas Artes 189, s. Beazley-Archiv Nr. 217949) zeigt eine identische Reihung von vier Gefährten sowie eine zwischen den Paaren stehende Auletris. Der Verlauf der Kline ist nur noch schematisiert, allerdings ohne auf die Stützen zu verzichten.

110 Zwar läuft die Liegefläche der Kline am linken Bildrand in die Begrenzung hinein, wohingegen auf der anderen Seite ein deutlicher Freiraum zwischen Bettstatt und Rahmen existiert, allerdings scheint von den zurückgenommenen Beinen des randlichen Zechers nicht allzu viel zu fehlen, wobei sie im Vergleich zu seinen beiden Nebenmännern deutlich verkürzt wurden. Vom Urheber dieser Darstellung (Python) liegen noch weitere, annähernd identisch komponierte Symposionsbilder vor, nur dass hier die Kollision mit der Begrenzung vollständig ausbleibt (so das Fragment eines Glockenkraters in Paestum [24323], s. TRENDALL 1987, Nr. 246 Pl. 93b). Sehr ähnlich ist auch ein Gelage aus vier Teilnehmern und drei stehenden Figuren im eingefassten Bildfeld eines Kelchkraters in japanischem Privatbesitz (s. SCHAUBURG 2003, z.B. Abb. XVIII), wo der problematische Anschlussbereich von einem Flötenspieler überdeckt wird. Zur kontroversen Interpretation von DADA 355 aufgrund der dionysischen Elemente (Papposilen, Satyrknabe, Masken) und zu den anderen Beispielen s. HURSCHMANN 1985, 144ff.; TRENDALL 1987, 146ff. Allgemein zu den Masken auf unteritalischen Symposionsbildern und der damit verbundenen Deutungsproblematik s. ebenfalls HURSCHMANN 1985, 44ff. (mit weiterer Literatur). Allgemein zur Verbindung solcher Darstellungen mit dem Theater vgl. DENTZER 1982, 140f. Zum Rahmen in Zusammenhang mit paestanischen Vasen s. Kapitel B1.2. „Dekorationsprinzipien“.

hört: Neben den meist leicht angeschnittenen Zechern (z.B. DADA 249, 250) kommen solche nach identischem Schema ferner in gänzlich unversehrtem Zustand vor<sup>111</sup>. Die Ausprägung der Beschnittenheit hängt demnach im Regelfall von der Anzahl der Figuren im Verhältnis zur verfügbaren Darstellungsfläche und nicht vom Urheber ab<sup>112</sup>. Allein die selten radikalisierte Form findet nur bei bestimmten Malern Anwendung, die sich jedoch gleichermaßen in Verbindung mit abweichenden Inhalten durch diese besondere Neigung auszeichnen, und fällt noch vor die Mitte des 5. Jhs.<sup>113</sup>. Trotz dieses bisweilen grob anmutenden Umgangs mit der menschlichen Gestalt lässt diese Extremform der Ausschnitthaftigkeit besonders gut die dahinterstehende dezidierte Planung und damit bewusste Nutzung dieser gestalterischen Möglichkeiten erkennen.

### *Die Ausschnitthaftigkeit als effektives Mittel zum Zweck und ihre semantischen Werte*

Inwiefern der Gestalt eines Symposiasten bereits aus sich heraus eine bildräumliche Problematik zu Eigen ist, die eine der primären (technischen) Grundlagen für die Anwendbarkeit der Ausschnitthaftigkeit bildet<sup>114</sup>, kann auf formaler Ebene näher definiert werden:

Die Ursache für die häufige Bevorzugung der anteiligen Wiedergabe liegt zum einen in der ungünstigen Rundform des zu füllenden Innenfelds der Schalen bei weniger komplexen Kompositionen und ist zum anderen im grundlegenden Anwachsen der Figurenanzahl in Zusammenhang mit den viereckigen und zugleich auch größeren Bildformaten zu suchen. Als weiteres wesentliches Kriterium kommen die gestaltinhärenten Merkmale des gelagerten Zechers hinzu, wobei diese als eigentlicher Auslöser zu werten sind. Der aufgerichtete Rumpf einerseits und die seitlich ausgestreckten, aber weitaus weniger Raumbhöhe füllenden unteren Extremitäten andererseits, evozieren bei angestrebter Zentrierung der Gestalt im Bildfeld eine asymmetrische Diskrepanz. Zu dieser kompositorischen Disharmonie kommt ein ebensolches Missverhältnis in Hinblick auf die jeweilige Wertigkeit der einzelnen Komponenten dieses Bildzeichens hinzu. Während der Kopf als wichtigster identifikatorischer Teil von höchster Relevanz ist<sup>115</sup>, sind die Beine eher zweitrangig. In absolutem Widerspruch zu diesem geringeren Bedeutungsgehalt steht deren unverhältnismäßige Beanspruchung des Breitenraums. Diese damit besonders für die Füllung einer kleinen Fläche sehr ungeeignete Gestalt lässt sich aber durch die Hinzuziehung der Ausschnitthaftigkeit ohne größeren Informationsverlust wesentlich attraktiver gestalten und ist umgekehrt für dieses Verfahren prädestiniert wie kaum eine andere Figur<sup>116</sup>. In Zusammenhang mit größeren Bildflächen

111 Vgl. z.B. ein Beispiel in Florenz (Mus. Arch. V 48, s. Beazley-Archiv Nr. 205103).

112 Der isolierte Symposiast (Schema 1) kommt mit den frühesten Bildern auf und ist auch noch im ersten Viertel des 5. Jhs. beliebtes Thema v.a. bestimmter Schalenmaler (z.B. Duris, Makron, Erzgießerei-M.). Danach scheint er nicht mehr in gleichem Maße darstellungswürdig zu sein. Die etwa zeitgleich einsetzende Zweifigurenkomposition (Schema 1a und 2) besteht bis ins letzte Viertel des 5. Jhs. fort und verschwindet offenbar erst mit dem allgemeinen Niedergang solcher Tondi. Da die ausschnitthaften Symposionsdarstellungen auf Krateren ohnehin erst später einsetzen (ab ca. 480 v. Chr.), konzentrieren sich auch die mehrfigurigen Schemata erst im fortgeschrittenen 5. Jh., wobei sich der Drang zur figuralen Vervielfältigung v.a. auch an den Beispielen des 4. Jhs. gut ablesen lässt. Vgl. dazu auch WOLF 1993, 110f.; entfernt ebenfalls DENTZER 1982, 111.

113 Vgl. dazu Kapitel B3.2.3. „Manieristen“.

114 Ein zweiter wesentlicher Faktor, der in Hinblick auf den Bild-Raum-Konflikt von Belang ist, sind die metrischen Eigenschaften des Bildträgers. Allgemein zu diesen technischen Parametern in Kapitel A2.3.1. „Begrifflichkeiten“ mit Abb. 5.2.

115 Auf diese Weise etwa auch JONGKEES-VOS 1969, 11; VON VACANO 1973, 1; LANGENFASS-VÜDÜROGLU 1973, 113. – Vgl. dazu ebenfalls Kapitel D2.2. „Geburt unvollständige Gestalt“.

116 Kontextgebunden zur Problematik „liegend-sitzender Gestalten“ aufgrund ihrer „geringen Höherer Streckung“ als

erhält dieses Darstellungsmittel Attraktivität durch die regelhafte Vervielfältigung und ‚Monumentalisierung‘ dieses Motivs.

Obige Analyse vermag die Teilgestaltigkeit in Zusammenhang mit entsprechenden Bildern zumindest aus formaltheoretischer Richtung auf nachvollziehbare Weise zu beleuchten. Einen Schritt weiter führt allerdings die Hinterfragung der möglichen Vermittlungsabsichten auf semantischer Ebene, die in einem solchen Fall explizit an die Unvollständigkeit der Gestalt geknüpft sind. Für eine Konkretisierung des Sachverhalts ist an dieser Stelle eine erneute Beleuchtung der Hintergründe einer sympotischen Zusammenkunft unabdingbar.

Das auf Weingenuß ausgelegte Bankett zeichnet sich – wie oben bereits dargelegt – vor allem dadurch aus, dass es in Gemeinschaft begangen wird<sup>117</sup>. Zahlreiche archäologische Befunde dokumentieren noch heute die Eigenheiten der speziell dafür eingerichteten Räumlichkeiten, in welchen sich die Teilnehmer zu Trank, Amusement, aber auch zum philosophischen sowie politischen Disput trafen. Die Ausstattung solcher *andrones* beschränkt sich auf eine unterschiedliche Anzahl oftmals fest installierter Liegen, wobei es aber niemals weniger sind als drei<sup>118</sup>. Zusätzlich noch gestützt durch Schriftquellen (s.o.), erscheint dieser Sachverhalt in Hinblick auf den einzelnen Zecher inmitten des Schalenrunds vorerst kontrovers, so dass eine Lesung über diese bloßen bildhaften Inhalte hinauszugehen hat. Dass es sich dabei um einen Auszug aus einem umfassenderen Geschehen handelt, wurde in der Forschung niemals angezweifelt<sup>119</sup>; ebenfalls trifft dies auf die figurenreicheren Kompositionen der großformatigen Mischgefäße zu. Diese Bezugnahme der einzelnen (gestaltlichen) Komponente auf einen übergeordneten (szenischen) Zusammenhang kristallisiert sich am anschaulichsten dort heraus, wo solche Ausschnitte ganz konkret mit der weitläufigen Szenerie in Verbindung gebracht werden können. Daher präsentiert eine Vielzahl von Schalen zusätzlich zum exzerptiven Tondo gleichermaßen auf ihren Außenseiten ein Symposion als ausgedehntes Bildkonzept<sup>120</sup>. Durch diese Verkettung wird nicht nur ein Anstoß zur richtigen Lesart gegeben, sondern auch der explizite Handlungsrahmen, dem das unvollständige Teilbild quasi entlehnt wurde, direkt greif-

---

Medaillonmotiv bereits KUNISCH 1996, 168f., auch in Zusammenhang mit dem Schnitt durch den Rahmen: „Dem Bildrahmen fällt bei dieser Raumorganisation eine besondere Rolle zu: damit sich sowohl Bildarrangement wie Figurproportionen beibehalten lassen, werden Teile der Komposition – die Füße der Hetäre, das Kissen des Symposiasten sowie die Beine von Kline und Tisch – als selbstevident für überflüssig erklärt und ‚weggeschnitten‘.“

117 Zum seit Ende des 6. Jhs. belegten Terminus mit der wortwörtlichen Bedeutung als „gemeinsames Trinken“ s. KAESER 1990f, 214; KUNISCH et al. 1989, 6.

118 Grabungen belegen unterschiedliche Variationen bis zu max. 15 Liegeplätzen, die umlaufend an drei Seiten des kleinen Raums eingerichtet waren. Der Personenkreis soll eine Anzahl an Teilnehmern nicht überschreiten, die noch eine kommunikative Einbeziehung aller Zecher gewährleistet. Ausführlicher zu diesen Männerräumen in Kapitel B1.3.1. „Kontext Symposion“. Als weiteres auch MURRAY 2004, 268; DAVIDSON 2002, 65ff.; STEIN-HÖLKESKAMP 1992, 42 mit Anm. 29; BERGQUIST 1990, 37ff.; GOSSEL-RAECK 1990, 217; VON DER MÜHLL 1957, 486.

119 Auf diese Weise z.B. HURSCHMANN 1985, 59; SENFF 1990a, 310; FEHR 1971, 103; WOLF 1993, 108 Anm. 558; PESCHEL 1987, 40. 89ff. 107. 261; DENTZER 1982, 96. 137; NEUTSCH 1979, 177; SCHAUBURG 1973, 10; PFUHL 1923, 387; GOESSEL-RAECK 1990, 225; SCHEIBLER 1987, 90 (Zitat eines Themas durch einzelne Figuren).

120 Auf diese Weise bei DADA 239, 241\*, 249, 250, 254, 247\*, 515, 190, 199\*, 229, 219, 244 sowie als absolute Ausnahme der Kolonnenkrater DADA 511 mit wohl zwei identischen Bildseiten. Dabei müssen die Zecher auf den Tondi keinesfalls angeschnitten sein, wie ein Beispiel des Duris in Florenz (Mus. Arch. V 48, s. Beazley-Archiv Nr. 205103) zeigt, wobei hier allerdings die Kline als schematisierter Balken durchläuft. Annähernd vollständig präsentiert sich dieses Liegemöbel hingegen auf einem Medaillon des Euaion-Malers, ebenfalls in Florenz (3946, ebd. Nr. 209759). – Neben diesen auszughafte Gelagerten sind auch andere Motive nachweisbar, die ebenfalls dem sympotischen Kontext entnommen wurden: So zeigt sich im Innenbild einer Schale in Paris (Louvre G 133, ebd. Nr. 203647) der nackte *pais* mit Weinkanne und zu füllender Schale vor dem angeschnittenen Mischgefäß, während sich die Zecher mit ihren Klinen auf die Außenseiten beschränken.



Abb. 10.14 Tondo (DADA 239) als offenkundiger Auszug aus der ausgedehnten Symposionsszenerie der Außenseiten

bar<sup>121</sup>. Darüber hinaus werden zur Verdeutlichung eines solchen Bezuges nach außen oftmals diverse darstellerische Hilfsmittel eingesetzt wie etwa die detailgetreue Übereinstimmung des Interieurs bei faktischen Ausschnitten<sup>122</sup> oder eine gestische Einbeziehung des unsichtbaren ‚Außenraums‘, auch bei hypothetischen Auszügen (Abb. 10.14)<sup>123</sup>. Nicht nur durch die Allgemeingültigkeit der Inhalte, sondern auch durch die solchermaßen praktizierte Fokussierung auf einzelne Teilnehmer wird – im Rahmen der sympotischen Zusammenkunft

- 121 JACOBSTHAL 1912, 35 bezeichnet solche Schalenbilder als zerlegte räumliche Einheiten: „Man betrachte etwa das pompejanische Bild [...]; die hier in einheitlichem Raumbild gegebenen Vorgänge, ein sich Übergebender im Vordergrund, die Gelagerten im Mittelgrund ringsum, würde eine attische Schale des V. Jahrhunderts etwa so zerlegen, dass wir das εἴεμεν im Innenbilde sähen und die Gelagerten in zwei Gruppen aufgelöst auf der Aussenseite der Schale, getrennt durch die Henkelornamentik.“
- 122 Besonders prägnant äußert sich dies bei DADA 250, 241\*, 247\*, 229, 219, 254 und 515. – Keine absolute formale Konvergenz zeigen hingegen DADA 249, 244, 190, 199\* und 239, da hier zwischen der Gelagesituation im Medaillon und derjenigen auf den Außenseiten eine leichte Abweichung besteht. In der Forschung hat die Diskussion eines solchen Zusammenhangs v.a. durch PESCHEL 1987, 92ff. 101f. Gestalt angenommen, die sich hierbei allein an den vorliegenden Bilddetails orientiert. Auf diese Weise postuliert sie bei sämtlichen Bildern, die etwa im Inneren eine elaborierte Kline abbilden, sich im Außenfries aber der schematisierten Liegefläche bedienen (z.B. DADA 249 oder 244), zwei unterschiedliche Symposionsarten. Die ‚beinlose‘ Form wertet sie als Hinweis auf ein ebenerdiges Außen- gelage (s. ebenso FEHR 1971, 103; zur Problematik der zuverlässigen Lesbarkeit solcher ‚Balken‘ aber ebd. Anm. 616 sowie KAESER 1990g, 309), da zudem in beiden o.g. Fällen der tongrundige Streifen unterhalb der Liegefläche als eine Art ‚Zierfries‘ mit typischen Gegenständen in Silhouettentechneik gefüllt ist (Gefäße, Stiefel [zur Interpretation vgl. SCHÄFER 1997, 47]) und nicht von herabhängenden Gewändern überlappt wird (im Gegensatz zum Tondo bei DADA 239); allerdings kann er wiederum vom Personal als Laufniveau verwendet werden (DADA 249). Als weiteres Indiz dient ihr das vermeintlich abweichende Beziehungsverhältnis zwischen Hetäre und Zecher (Differenzierung zwischen „Mehr-Hetären-Symposien“ und ‚Ein-Hetären-Symposien‘ als Standardform). Adäquat zum konstruierten Charakter dieser Bilder (ausführlicher dazu unten) sollte in dieser fehlenden Detailtreue jedoch kein Widerspruch gesehen werden, so dass die einzelnen Darstellungen ohne weiteres in einen Bezug zueinander gesetzt werden können.
- 123 Auf diese Weise wendet sich der Jüngling im Medaillon DADA 239 mit im Disput erhobenen Armgestus seinem außerhalb des Bildfelds anzusiedelnden Gesprächspartner zu, welchen der Rezipient aufgrund der sehr engen ikonographischen Verwandtschaft der zechenden Figuren prinzipiell auf einer der Außenseiten verorten kann (als imaginäres verbindendes Element). Ähnlich zeigt auch das Tondo DADA 241\* einen Bärtigen, der seine Schale prostend erhebt und sich dabei nach seinem vermeintlichen Hintermann umblickt, dem diese Aufforderung zum Trinken wohl zu gelten hat. Einen Blick über die Schulter wirft z.B. auch der einzelne Musikant auf DADA 286\*. Eine Anwendung dieses darstellerischen Mittels ist aber auch ohne konkreten Bezug zu den Außenseiten möglich: Vgl. dazu etwa das Tondobild eines zurückblickenden Einzelzechers auf einer Schale in Mannheim (Reiss-Mus. Cg 62, s. CVA Mannheim [1] Taf. 21,3 und 22,3.4), der mit Mantelfiguren im Außenfries kombiniert ist. Allgemein zu dieser raumübergreifenden Gestik s. HURSCHMANN 1985, 59; zur Rückwendung des Kopfes als „Kommunikationsmotiv“ im Besonderen NEUTSCH 1979, 176f. („Durch das Motiv der jähen Kopfwendung [...] entwickelt sich eine besondere Spannung, wird der Monolog zum Dialog. Die Phantasie des Betrachters wird angeregt, die Gesamtsituation auszumalen, in deren Kontext der Zecher zu denken ist.“). – PESCHEL 1987, 40 führt darüber hinaus weitere wirksame Mittel zur Überschreitung der Bildgrenzen an, die sich abseits der visuellen Ebene bewegen: „[...] inhaltlich sorgt das Flötenspiel, das von allen Beteiligten des Symposions gehört werden soll, für ein Aufbrechen und Ausweiten der Darstellung: Beides hat zur Folge, daß weitere Lagernde nach beiden Seiten hin beliebig ergänzt gedacht werden können.“ Ein Anschnitt der betreffenden Gestalt ist dabei aber nicht notwendig.

als Perzeptionsumfeld – eine Spiegelung der jeweils eigenen Identität des Betrachtenden möglich<sup>124</sup>. Eine Festlegung auf konkrete Persönlichkeiten innerhalb dieses Kreises wie etwa den Symposiarchen liegt nicht in der Absicht der Maler: Es ist die Spielerei mit der Offenheit der Komposition ebenso wie die Universalität der Motivik, welche die Darstellung zur allgemeingültigen Chiffre machen<sup>125</sup>. Diese uneingeschränkte Übertragbarkeit öffnet solche Bilder, unabhängig von ihren besonderen gestalterischen Eigenschaften, für jeden einzelnen Betrachter und macht sie zugleich unmissverständlich.

Dass dabei die Auffassung der Szenen als Exzerpt nicht primär auf die faktische Ausschnitthaftigkeit angewiesen ist, demonstrieren die zahlreichen unversehrten Zecher. Damit führt die unvollständige Wiedergabe lediglich zu einer Unterstreichung dieser Gegebenheiten auf gestalterisch-formaler Ebene<sup>126</sup>, zeigt der Anschnitt mindestens an einer Bildseite ganz klar die

- 124 FEHR 2003, 25f. misst dieser formalen Abkürzung auf semantischer Ebene treffend eine besondere Aussage zu: „[...] calling these pictures ‚abbreviations‘ is at best a description, not an explanation. [...] They visualize, as it seems to me, the individual’s subjective notion of happiness [...]: the symposiast’s frame of reference is *not* a community of drinking companions or any community at all but exclusively his own person, his own way of enjoying the symposion [...].“ Ohne Bezug auf die Ausschnitthaftigkeit hingegen LISSARRAGUE 1994, 12ff.
- 125 Dass diese Bilder keinen Realitätsbezug besitzen, wurde in der Forschung bereits früh erkannt: z.B. JACOBSTHAL 1912, 33ff. mit Anm. 2 („ideographische Reihungen von einzelnen Symposiastentypen“, „Abstraktion“); SCHMITT-PANTEL 1990, 19; dies. 2003, 86; LISSARRAGUE 1990, 196; GOSSEL-RAECK 1990, 217; SCHÄFER 1997, 13; MURRAY 2003, 14; FEHR 2003, 26; SCHMALTZ 2004, 170 mit Anm. 14; allgemein auch MADERNA 2003, 283. PESCHEL 1987, 36 bezeichnet solche Bilder zwar als „[...] ‚Momentaufnahmen‘ aus dem Ablauf eines Gesamtfestes“, die weder „das zeitliche Nacheinander“ noch „das räumliche Nebeneinander“ in ein und demselben Bild verbinden, attestiert ihnen aber die Vereinigung der „wichtigsten Charakteristika eines Trinkgelages [sc. Trinkschalen, Kottabos-Spiel, Mundschenk etc.]“ „auf gedrängtem Raum“ (ebd. 38). Auch betont sie den in der Folgezeit evidenten Charakter eines „schematisch-hierarchischen Bild-Aufbaus“, wobei „die Gelage-Darstellungen [...] nicht mehr vorrangig an einer unmittelbaren Umsetzung der Festwirklichkeit interessiert [sind]. Die Abbildungen sammeln [stattdessen] eine Reihe von für den gemeinten Festteil charakteristischen Einzelheiten und ‚Vorgängen‘ (Teil-Situationen) und sollen ihn vor allem bedeuten“ (ebd. 226; als weiteres auch 275. 294f. [summarische Darstellung]). Richtig stellt sie in diesem Kontext heraus, dass „in die geöffnete, allgemein gewordene Bild-Situation [...] der Gefäßbenutzer auch seine eigene Festpraxis hineinsehen [kann]“ (ebd. 244; als weiteres auch 228). – LISSARRAGUE 1990, 206 bezeichnet diesen ‚ichbezogenen‘ Ausschnitt als „meta-image, a reflexive image of drinkers, for the use of drinkers, upon a drinking-vessel.“
- 126 Die Forschung hat diesen Effekt bislang nur selten ausdrücklich mit der Teilgestaltigkeit in Verbindung gesetzt, so z.B. WOLF 1993, 110 („Auf den Krateren des zweiten Viertels des 5. Jhs. v. Chr. ist das Bildfeld durch einen Rahmen begrenzt. Durch die Art und Weise der Bemalung im Innern des Rahmens wird dem Betrachter angedeutet, daß er nur einen Ausschnitt von dem Gelage sieht: Rechts beginnend sind Klinen vollständig gemalt, während die letzte Kline vom linken Bildrand abgeschnitten ist.“) oder KUNISCH 1996, 169 („die Mäanderbordüre [fungiert] wie eine Maske, die einen Teil der Darstellung verdeckt, wie ein Guckloch, durch das nur das Zentrum des Bildes sichtbar bleibt“). Eine entsprechende Äußerung ist bei PFUHL 1923, 387 nachzulesen und bezieht sich auf eine typologisch leicht abweichende Szene („[...] das Lager, von dem nur eine kleine Ecke sichtbar ist; ein halber Türflügel mit der Ecke eines Stuhls davor füllt das andere Seitensegment. Wer stellte sich nicht den ganzen Raum vor, wenn es auch jeder im Einzelnen verschieden und verschieden genau tun wird? [...] Die Vorstellung wird sogar durch knappe Andeutungen oft besser angeregt als durch ausführliche Darstellung [...]“). Zumeist blieb es aber bei einer bloßen Feststellung der inhaltlichen Unvollständigkeit. Lediglich PESCHEL 1987, 110. 221ff. 261. 298ff. hat sich ausführlicher zu diesem Hintergrund geäußert, indem sie mehrfach auf diese Erscheinung und ihre Wirkung einging (z.B. ebd. 275: „Verstärkt machen die Maler von einer Rahmung ihrer Darstellungen Gebrauch, die es gestattet, das Bild-Sujet seitlich ‚an‘- bzw. ‚ab‘-zuschneiden. Diese durchgehend auf der linken Bildhälfte vorgenommene Manipulation läßt die Darstellungen deutlich als Ausschnitte erscheinen. D.h. ein größeres Festgeschehen ist zu ergänzen, für welches das Vasenbild stellvertretend einsteht.“), wozu sie auch das „Herausstellen und Akzentuieren der einzelnen Bildfiguren“ rechnet (ebd. 228). Auf diese Weise gesteht sie den Malern zwar eine konkrete darstellerische Absicht durch die Anwendung der Ausschnitthaftigkeit zu, sieht dieses Vorgehen aber primär an die großformatigen Kratere gebunden (ebd. 329). Für die Tondi hingegen postuliert sie den Umkehrfall, indem sie den dortigen Verzicht auf vielfigurige Kompositionen mit der daraus resultierenden Unvermeidbarkeit der Vollgestalt zu begründen sucht: „Warum das Drei-Figuren-Tondo nicht üblich wurde, läßt sich an dem Leningrader Beispiel [sc. DADA 253\*] bereits ablesen. Der Vasenmaler konnte die dritte Figur (den zweiten Symposiasten) nur noch zu zwei Dritteln auf dem Bildfeld unterbringen; die untere Hälfte der Beine fehlt.“ (ebd. 107). Als weiteres unterscheidet die Autorin zwischen visuell nachvollziehbaren konkreten „Festausschnitt[en]“ und für „das Ganze des Rauschfestes“ stehenden „Siegel[n]“ (ebd. 227). – Dass auch HURWITZ 1979, 182f. mit Anm. 105 diesen Zusammenhang feststellte, verwundert nicht, führt man sich seinen Forschungsgegenstand vor Augen: „It is true that on the more violent examples [...] symposium tondi give the impression that the

zu erwartende Fortsetzung der Darstellung über das Gezeigte hinaus an. Der entsprechende Bedeutungsgehalt ist dem Motiv bereits inhärent und speist sich allein aus dem einbettenden Kontext, der seinerseits dem Betrachter vertraut sein muss<sup>127</sup>; dies lassen gleichermaßen zahlreiche weitere Bildthemen erkennen, die sich ausnahmslos vollgestaltig geben<sup>128</sup>. Daher kollidiert dieser Gedanke auch nicht mit dem sich häufig abzeichnenden Streben der Maler nach einer größtmöglichen gestaltlichen Unversehrtheit, stehen hier offenkundig vielmehr ästhetische Ansprüche im Vordergrund<sup>129</sup>. Allerdings kann diese Möglichkeit umgekehrt für eine überaus anschauliche Präsentation der zu verbildlichenden Inhalte genutzt werden. Da der Bild-Raum-Konflikt als grundlegender Parameter bei den Symposionsdarstellungen sowohl in Hinblick auf die einzelnen Bildzeichen als auch in Bezug auf die Gesamtszene sehr prägnant ausfällt, kann mithilfe der Teilgestalt demzufolge gleich ein doppelter Effekt erzielt werden: Aus einem im Ursprung mehr oder minder unvermeidbaren ‚Übel‘ wird auf künstlerischer Ebene ein profitabler Nutzen zur eingängigen Vermittlung bestimmter Aussagen auf Wahrnehmungsebene gezogen. Keine andere Methode besitzt eine vergleichbare Wirksamkeit, um ein im Grunde genommen kompositionell unpassendes Feld zu füllen, ohne die darstellungsräumlichen Ansprüche von Sujet und Bildträger mehr oder minder in Einklang zu bringen. Fällt hier der Anschnitt zudem deutlich ‚unharmonisch‘ aus, ist der exzerptive Charakter der Darstellung auch nach außen hin unverkennbar und drängt sich dem Betrachter geradezu unverhohlen auf.

#### *Der mythologisch-kultische Einzeltrinker<sup>130</sup> als sympotisches Rudiment*

Diese nur locker gefügte Knüpfung der Teilgestalt des Zechers an die Konnotation „Szenenausschnitt“ öffnet das Feld der Möglichkeiten zur Einbindung dieses besonderen Erscheinungsbildes auch bei abweichender inhaltlicher Gewichtung. In einem solchen Fall bleibt der Ausschnitt frei von den entsprechenden semantischen Werten, werden diese allein vom Erzählgehalt getragen und beruht damit rein auf der technischen Komponente der Bild-Raum-Divergenz. Daher stellt die unvollständige Gestalt auch in Zusammenhang mit klar eingrenzenden Partizipantenkreisen, wie sie in der Regel die mythologischen Gelage bieten<sup>131</sup>, kein rezeptives Hindernis dar. Es liegt in der Natur der Dinge, dass solche verwandten Sujets in übereinstimmender Ikonographie zu den Alltagsbanketten dargeboten werden (**Tab. 4**)<sup>132</sup>.

banquet continues behind the border, extending into virtual space.“ „The artist has apparently laid a circular border over a frieze, sometimes with slight, sometimes without any, accommodation of pictorial form to the round field.“

127 In Bezug auf die vollgestaltige Wiedergabe eines einzelnen Zechers im Tondo einer rf. Schale in Athen (NM 1357, s. CVA Athen Nat. Mus. [1] Taf. 3,1) hat dies bereits früh KOEHLER 1884a, 2 auf den Punkt gebracht: „Das Bild selbst ist wie ein Ausschnitt aus einem grösseren Gemälde“. In diesem Zuge merkte er auch an, dass trotz der mangelnden Darstellungsfläche der Maler genügend Andeutungen gemacht hat, um die Darstellung für den Betrachter begreiflich zu machen. – Ebenso erkennt HURSCHMANN 1985, 59f. in den einzelnen Symposiasten auf unteritalischen Vasen eine „zitathafte Darstellung“, die infolge eines „Phänomen[s] der Kontamination“ das größere Kompositionsschema ersetzt.

128 Zu einigen Beispielen s. weiter unten.

129 Wie auch an vielen anderen ausschnitthaften Vasenbildern mit abweichendem Inhalt zu sehen ist, wird der Anschnitt bei der menschlichen Gestalt nach Möglichkeit vollständig vermieden oder zumindest sehr dezent gehalten (vgl. dazu bspw. Kapitel B2.1.1.1.2. „Schlachten“ sowie B3.3. „Themen und Motive“).

130 Bezeichnung als ‚monoposias‘ bei STEINHART – SLATER 1997.

131 Benennbare mythologische Zecher finden sich bereits auf sf. Gefäßen um 530 v. Chr. und haben auch in der rf. Vasenmalerei, wenn auch weitaus weniger häufig, Tradition. Allgemein dazu s. DENTZER 1982, 116ff. 123; FEHR 1971, 62ff.

132 Zur ikonographisch-typologischen Einflussnahme vgl. z.B. auch WOLF 1993, 130; CARPENTER 1986, 117. Eine wertfreie Übertragbarkeit bestimmter ikonographischer Schemata stellt in adäquatem thematischen Zusammenhang auch SCHMALTZ 2004, 170 fest.



Abb. 10.15 Herakles neben einem gerüsteten Krieger gemäß Schema 2 (DADA 256)

Auf diese Weise zeigen rotfigurige Schalen und Stangenkratere den beim Mahl liegenden Herakles – oftmals zusammen mit Dionysos oder eventuell seinem Gefährten Iolaos – analog zu den profanen Symposiasten häufig einschließlich des figürlichen Anschnitts (Abb. 10.15)<sup>133</sup>. Auch das gleichermaßen monotone Bildschema der Lösung Hektors, bei dem Achill in Manier der feiernden Zecher auf seiner Kline ruht, während der geschändete Leichnam seines Kontrahenten darunter liegt (DADA 257)<sup>134</sup>, zeichnet sich in jeglicher Hinsicht durch Übereinstimmung aus. Neben diesen ausschnitthaften Variationen existieren erwartungsgemäß vollgestaltige Versionen<sup>135</sup>, so

133 Zu den Interpretationsmöglichkeiten von DADA 256 (s. Abb. 10.15) s. WOLF 1993, 157f. Dabei stimmt nicht nur die Haltung der Lagernden bis ins kleinste Detail, auch hinsichtlich der mittelgradigen Ausschnitthaftigkeit, mit entsprechenden Symposionsbildern überein, ebenfalls der beigestellte kleine Tisch bleibt diesen Vorbildern treu. Auf vergleichbare Weise hat Duris eines seiner Tondi (DADA 255) mit Herakles neben Dionysos auf einem durchlaufenden ‚Balken‘ gefüllt, wobei auch der nur sehr knappe Anschnitt im Fußbereich in Übereinstimmung mit den darstellerischen Angewohnheiten dieses Malers steht. Eine Schale wohl seines Schülers in Oxford (AM 1929.752, s. WOLF 1993, Abb. 45) zeigt die Szene nach annähernd gleichem Schema, nur dass hier ein Anschnitt an der Gestalt des Herakles gänzlich vermieden wird. Diese beiden mythologischen Persönlichkeiten werden desgleichen auf Krateren abgebildet: Auf DADA 266 erscheinen sie als Zwei-Figuren-Komposition, wobei hier wiederum der Heros auf seiner Kline nur etwa zur Hälfte angegeben wird, ebenso wie den beiden Lagernden (analog Schema 2a) eine stehende Mänade in der Bildmitte beigefügt sein kann (DADA 213); auch hier wird Herakles etwa im Kniebereich gekappt. Typologisch zur Gruppe 1a lässt sich schließlich noch ein in Fragmenten vorliegendes Schaleninnenbild des Brygos-Malers rechnen (DADA 195), wobei hier Herakles ganz nach Vorbild des stehenden Personals die Position neben der Liegestatt einnimmt, auf welcher sein Gastgeber Eurytos leicht an den gestreckten Beinen vom Rahmen abgeschnitten wird. – Als Einzelzecher erscheint Herakles bereits um die Mitte des 6. Jhs. auf att. sf. Vasen. Oftmals allein oder in Gesellschaft diverser stehender bzw. sitzender (Götter)Figuren, besteht für das Anschneiden seiner Gestalt zumeist kein Anlass. Die meisten Darstellungen des zusammen mit einem Gefährten (oftmals Dionysos) lagernden Heros stammen dagegen von rf. Gefäßen, wenn auch dieses Motiv sporadisch im Sf. etwa ab 510 v. Chr. greifbar ist. Dabei bedient sich eine Bauchamphora der Leagros-Gruppe mit der stehenden Athena zwischen den Lagernden (DADA 270) der ausschnitthaften Wiedergabe, muss aber ikonographisch den sf. Zecherbildern (s.u.) an die Seite gestellt werden. Während sich die frühen Beispiele eindeutig auf das Lagern zu ebener Erde beziehen, kommen bei den späteren Pendanten desgleichen Klinen vor (ausschließlich auf Kolonnenkratere um 470/60 v. Chr., s. WOLF 1993, 28). Allgemein zu solchen Bildern und ihrer Deutung vgl. WOLF 1993, passim; KAESER 1990h, 340ff.; SENFF 1990a, 311f.; GASPARRI 1986, 471f. 506; CARPENTER 1986, 111ff.; BOARDMAN 1986, 244f.; DENTZER 1982, 117f.; BROMMER 1984, 24ff. 102f.; ders. 1973, 37. 55; BLATTER 1976, 49ff.; FEHR 1971, 69ff. 82ff.; ders. 2003, 24f.; EFFENBERGER 1972, 142ff. Zu Dionysos beim Gelage s. z.B. HAMDORF 1990d; MANNACK 2001, 77. – Bilder des zechenden Herakles mit Dionysos sind auch in der unteritalischen Vasenmalerei belegt und zeigen ebenfalls (wie in Attika) konzeptuelle Entsprechungen zu den profanen Gelagen. Zu diesen Darstellungen s. v.a. HURSCHMANN 1985, 64ff. 89ff. 160ff.; DENTZER 1982, 137.

134 Verantwortung für diese Komposition trägt Makron, aus dessen Hand nicht wenige annähernd identische Bilder mit profanem Inhalt stammen (vgl. z.B. DADA 239, 247\*, 194\*, 229). Bei obiger Darstellung handelt es sich allerdings um ein sog. kleines Exzerpt (dazu s. Kapitel A2.3.1. „Begrifflichkeiten“), enthält das ansonsten übliche Bildschema mindestens noch den Bittsteller Priamos. Damit kommt der Ausschnitthaftigkeit an dieser Stelle eine etwas höhere Gewichtung in Hinblick auf ihre darstellungsrelevante Semantik zu. – Einen konkreten Bezug auf eine der Außenseiten nimmt ein Tondo des Brygos-Malers im Genfer Kunsthandel (s. Beazley-Archiv Nr. 204333). Hier wird aber nur die Kline angeschnitten gezeigt, der darauf lagernde Achill bleibt unversehrt; der Leichnam Hektors fehlt im Rundbild und befindet sich stattdessen im Außenfries. Zu diesem Bildthema, das bereits ab etwa 580/70 v. Chr. auftritt, vgl. KNITTMAYER 1997, 32ff.; SENFF 1990a, 311; DENTZER 1982, 116f.; KEMP-LINDEMANN 1975, 180ff.; FEHR 1971, 57ff. 79ff.; ders. 2003, 24; BROMMER 1973, 465; JOHANSEN 1967, 127ff.; JUNKER 2002, 20f.; entfernt auch CARPENTER 1986, 115f.; WOLF 1993, 54; SCHÄFER 1997, 39.

135 In Zusammenhang mit Tondi besitzen diese Darstellungen allerdings Seltenheitswert und bevorzugen stattdessen vielmehr ausgedehntere Bildfelder (zu einigen vollgestaltigen Beispielen auf Schalen s.o.).



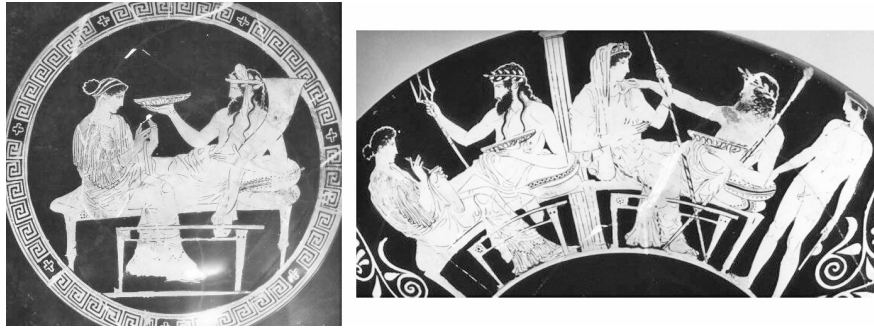


Abb. 10.16 Auszug mit Hades und Persephone aus dem Göttersymposion der Außenseiten, bestehend aus Poseidon, Amphitrite, Zeus, Hera, Ares, Aphrodite und Dionysos nebst Ariadne auf einer Schale des Kodros-Malers in London (BM E 82)

dass auch hier die Art des jeweiligen Bildträgers argumentativ als auslösender Faktor in den Vordergrund rückt. Bedingt durch die bereits auf narrativer Grundlage eingeschränkte Figurenzahl ist ein Anschneiden oftmals nur bei den kleineren Schalenmedaillons attraktiv und tritt bei den Mischgefäßen bestenfalls in Verbindung mit den zweifigurigen Kompositionen in Kraft<sup>136</sup>. Dennoch sind selten auch in mythischem Umfeld explizite Auszüge aus größerem Zusammenhang gegeben, einen zuverlässigen Hinweis darauf erbringt allerdings allein die direkte Verknüpfbarkeit mit der ausgedehnten Szenerie selbst: Auf diese Weise kann eine einzeln gelagerte Gottheit im Schalenzentrum durchaus mit einer größeren divinen Gesellschaft – platziert auf den Außenseiten – in Verbindung stehen (**Abb. 10.16**)<sup>137</sup>.

Ähnlich stellt sich der Sachverhalt bei den schwarzfigurigen Darstellungen dar, die in etwa zeitgleich mit den frühesten rotfigurigen Alltagsgelagebildern in Rundformat auftreten<sup>138</sup>. Technisch bedingt, weisen sie eine verhältnismäßig kurze Laufzeit auf, wobei sie sich vornehmlich auf den Außenseiten von Kleingefäßen konzentrieren und häufig von einer zeitgemäßen, eher flüchtigen Ausführung der Bemalung zeugen<sup>139</sup>. Es überrascht nicht, dass der viereckige Rahmen dieser Oinochoen, Olpen sowie kleinen Peliken nicht selten auch eine Unvollständigkeit der gestaltlichen Ausführung mit sich bringt<sup>140</sup>, stellt hier die überdurchschnittliche Breiten-

- 136 Zur Verdeutlichung sollen an dieser Stelle lediglich zwei Kolonettenkratere genannt werden, die den allein lagernden Weingott wiedergeben. Während aber das Exemplar in Palermo (NM V 794, s. CVA Palermo Mus. Naz. [1] Taf. 47,2), auf dem er in Gesellschaft einer stehenden Mänade am Fußende der Kline erscheint, das kompakte Möbelstück zur Gänze abbildet, ruht Dionysos auf dem Oxforder Gefäß (AM 1917.56, s. CVA Oxford Ashmolean Mus. [1] Taf. 23,2) auf einem durchlaufenden Balken und wird von zwei Silenen gerahmt.
- 137 Auf einer Schale des Colmarer Malers in Florenz (Mus. Arch. 73749, s. Beazley-Archiv Nr. 203722) nimmt der im Tondo vollgestaltig dargestellte ruhende Dionysos Bezug auf das Gelage aus Mänaden und Satyrn der Außenseiten. Allgemein zur abgebildeten Schale s. DENTZER 1982, 121f.
- 138 Solche Bilder beginnen sich allmählich in der zweiten Hälfte des 6. Jhs. herauszubilden, wobei ihr deutlicher Schwerpunkt aber in der Zeit um die Jahrhundertwende liegt. Vgl. z.B. FEHR 1971, 62ff.; SCHAUBENBURG 1973, 2; WOLF 1993, 54.
- 139 Mehrheitlich lassen sich diese Darstellungen den Werkstätten der spätsf. Kannenmaler zurechnen, wenige Erzeugnisse stammen von der Leagros-Gruppe (zu diesen Malern und ihrem Verhältnis in Kapitel B3.2.2. „Leagros-Gruppe“). Einzige Ausnahme stellt ein Erzeugnis der etwa zeitgleich zur Leagros-Gruppe arbeitenden Perizoma-Gruppe dar (zu dieser v.a. auf Stamnoi und Kantharoi spezialisierten Gruppe s. BOARDMAN 1994a, 123; RASMUSSEN – SPIVEY 2007, 144; speziell zu diesen Stamnoi s. LESKY 2000, 429ff.).
- 140 Innerhalb des Gesamtvolumens an entsprechenden Vasenbildern machen diese ausschnitthaften Exemplare aber wohl den wesentlich geringeren Anteil aus, was ebenfalls auf ihr zahlenmäßiges Verhältnis zu den rf. Pendanten zutrifft. Als Beispiel für eine vollgestaltige Darstellung wäre neben einer Oinochoe in Moskau (II 16361, s. CVA Moskau Pushkin State Mus. [1] Taf. 28,1) mit einem einzelnen Gelagerten auf einer Kline auch die Abbildung des zu ebener Erde



Abb. 10.17 (links)  
Attisch schwarzfigurige  
Gelagedarstellung nach  
Schema 1a (DADA 272)

Abb. 10.18 (rechts)  
Attisch schwarzfigurige  
Gelagedarstellung nach  
Schema 2 (DADA 232)

ausdehnung des erzählrelevanten Bildzeichens den Maler vor dem Hintergrund des kleinformatigen Feldes vor dieselbe Herausforderung. Demgemäß erscheint der Zecher – zumindest rein formal besehen – in völliger Übereinstimmung zu den Darstellungen in jüngerer Technik. Nach einer abweichenden Bewertung verlangt dagegen der inhaltliche Kontext, denn zweifelsohne zeichnen sich diese oftmals sehr gleichförmigen Kompositionen sämtlich durch einen dionysischen Charakter aus<sup>141</sup>. Zu den wesentlichen Kennzeichen gehört neben dem häufigen, wenn auch nicht ausschließlichen Lagern zu ebener Erde die freie Natur als Handlungsort<sup>142</sup>, in die zumeist ein bis zwei Teilnehmer – zuweilen auch in Begleitung von weiteren stehenden oder sitzenden Figuren – eingebettet sind (Abb. 10.17; 10.18). Die Schemata sind recht monoton, die Einzelkomponenten – wie bei den Versatzbildern dieser Zeit üblich – beliebig austauschbar<sup>143</sup>. Im Gegensatz zu den rotfigurigen mythologischen Gelageszenen, konzipiert

lagernden Paares auf einem Stamnos in Malibu (PGM 86.AE.106, s. CVA Malibu Paul Getty Mus. [1] Taf. 50,4) zu nennen, wobei die beiden Figuren hier einander zugewandt sind, so dass sich ihre Beine im Bildzentrum überlappen.

141 Allgemein zu diesen Darstellungen und den eventuellen Hintergründen vgl. FEHR 1971, 62ff.; ders. 2003, 23. 28; SCHAUENBURG 1973, 2ff.; CREMER 1981, 324ff.; DENTZER 1982, 119ff.; SCHMITT – SCHNAPP 1982, 69ff.; KUNISCH et al. 1989, 8f.; KAESER 1990g, 308ff.; SCHÄFER 1997, 42; speziell in Zusammenhang mit Dionysos auch GASPARRI 1986, 456ff. 502. 504. 509. 512f.; als weiteres LESKY 2000, 432.

142 Zumindest deuten Ranken (sowohl in Verbindung mit dem ebenerdigen als auch dem Klinengelage) die freie Natur an, auch wenn solche Details in ihrer Funktion als Füllelement auf entsprechenden Erzeugnissen weit verbreitet sind. Dazu z.B. KAESER 1990g, 308ff.; CARPENTER 1986, 113; FEHR 1971, 64; zum dionysischen Charakter von Weinreben und Efeu vgl. KAESER 1990j, passim; WOLF 1993, 69ff. (mit weiterer Literatur). – Literarische Belege setzen Gelage zu ebener Erde in erster Linie mit kultischen Festivitäten in Verbindung, wo verstärkt auch sozial schwächere Gemeinschaften zu Ehren einer Gottheit zusammenkommen, um im Temenos unter freiem Himmel zu feiern. Dazu KAESER 1990g, 308; KRON 1988, 137ff.; zur Gesellschaft SCHÄFER 1997, 42. 56; zum ebenerdigen Lagern vgl. FEHR 1971, 65 mit Anm. 365; 75ff. 89; BURKERT 1977, 174f.; McNIVEN 2014, 130; entfernt auch LESKY 2000, 432f. Darüber hinaus existieren aber auch archäologische Nachweise für solche ‚Festwiesen‘ (vgl. dazu bspw. SINN 1988, 154ff. mit weiterführender Literatur). – Wie WOLF 1993, 56 für die Gelageszenen des Herakles feststellt, handelt es sich auch hier bei den Boden- und Klinengelagen um „gleichwertige und austauschbare Möglichkeiten, um ein Mahlhalten [...] zum Ausdruck zu bringen“, also um „ikonographische Varianten“.

143 Der einzelne Gelagerte in Begleitung weiterer Figuren wird häufig auch als unangeschnittene Vollgestalt in der Bildmitte wiedergegeben (vgl. dazu etwa eine Oinochoe in Ferrara [NM 16393, s. Beazley-Archiv Nr. 31647], auf der Dionysos selbst zwischen einem stehenden musizierenden Satyr und einer sitzenden Frau lagert). Relevant wird die Ausschnitthaftigkeit somit erst bei einer Verschiebung dieser liegenden Person aus dem Bildzentrum, die dann (gemäß der kanonischen Liegerichtung) regelhaft nach links erfolgt (DADA 192, 441\*, 272 [s. Abb. 10.17], 519\*, 193\*, 273, 216, 191\*, 271). Als zusätzliche Figur kann neben einer tanzenden (z.B. DADA 192 oder 519\*) oder auf einem separaten Möbel sitzenden Frau (z.B. DADA 216 oder 271) auch ein Silen (DADA 193\*) beigelegt sein; mehrere solche Figuren wie die drei Komasten auf DADA 273 scheinen dabei wohl weitaus seltener vorzukommen. Während die ausschnitthaften Einzelzecher offenbar stets auf Klinen liegen, sind unter den paarweise Gelagerten wesentlich häufiger ebenerdige Bankette präsent (DADA 232 [s. Abb. 10.18], 215\*, 214, 268\*, 440\*; evtl. auch 267 [zur Problematik der hängenden Körbe s.o.]). Zumeist erscheint zur rechten Seite der männlichen Figur eine Frau (z.B. DADA 232

nach dem Vorbild der profanen Symposien in derselben Technik, sollten die ausschnitthaften Zecher dieser schwarzfigurig dekorierten Kleingefäße allerdings als autark angesehen werden. Denn die unvollständige Wiedergabe einer Gestalt ist innerhalb dieser Urheberkreise als probates Mittel bereits fest etabliert, als die rotfigurigen Schalenmaler mehr zaghaft als beherzt beginnen, diese Möglichkeiten auszuloten<sup>144</sup>.

Eine zuverlässige Identifizierung des männlichen Gelagerten als Gottheit selbst erweist sich in der Mehrheit der Fälle als schwierig, zweifelsohne ist in dieser Figur nicht selten vielmehr ein anonymer sterblicher Zecher zu sehen<sup>145</sup>. Dieser Unsicherheitsfaktor erschwert aber zugleich die konkrete Ansprache der jeweiligen Szenerie, was wiederum auf eine etwaige übergeordnete Bedeutung der Ausschnitthaftigkeit einwirkt. Auf diese Weise kann die Teilgestaltigkeit bei diesen Bildern sowohl einen zusätzlichen semantischen Wert erhalten und den exzerptiven Charakter der Darstellung (entsprechend den Alltagsbanketten) anschaulich untermalen, als auch nur (adäquat zu den rotfigurigen mythologischen Gelagen) als Mittel

---

oder 440\*), die dann vom Rahmen abgeschnitten wird; ein zweiter Mann bildet an dieser Position scheinbar eher eine Ausnahme (DADA 267). Einige Beispiele geben allerdings auch Klinen wieder, wobei in einem solchen Kontext eine größere Bandbreite zu beobachten ist: Auf diese Weise kann sich das Paar ein einziges Möbel teilen (DADA 392), ebenso wie die Frau auf einer eigenen Bettstatt ruhen kann (DADA 269); auch ist eine Ausweitung des Personenkreises auf drei Zecher auf zwei Klinen belegt, wobei diese hier von insgesamt drei stehenden Figuren ergänzt werden (das Beispiel der Perizoma-Gr. DADA 512). – Der Grad der Ausschnitthaftigkeit variiert unabhängig vom Figurenschema zwischen „kaum“ und „äußerst beschnitten“, wobei allerdings die mittelmäßige Beschnittenheit mit acht Exemplaren deutlich überwiegt (z.B. DADA 192 [Gelagerter und Tänzerin], 273 [Gelagerter und drei Komasten], 216 [Gelagerter und Sitzende], 215\* [gelagertes Paar]). Die extremste Teilgestaltigkeit zeigt die gelagerte Partnerin auf der Olpe DADA 440\*, viermal kommt eine starke Beschneidung vor (z.B. DADA 272 [Gelagerter und Tänzerin] oder 232 [gelagertes Paar]). Nur wenige Beispiele weisen einen sehr dezenten Anschnitt auf (DADA 519\* [Gelagerter und Tänzerin] oder 512 [drei Gelagerte]); dazu gehört auch das eher ausgefallene Exemplar DADA 392, welches das auf der Kline befindliche Paar unter einer Ädikula mit angeschnittenen Säulen zeigt. Weitere drei Figuren sind lediglich leicht beschnitten (z.B. DADA 268\* [gelagertes Paar]). Unterschiede lassen sich ebenfalls bei der Behandlung des Liegemöbels selbst sowie der beigeestellten Tische beobachten: Bis auf obige Ausnahme (DADA 392) erscheint von den Klinen lediglich das rechte Bein vollständig im Bild, während das Pendant in der Nähe des Rahmens komplett fehlt (z.B. DADA 272, 273, 216, 269, 512). Der kleine Tisch ist dabei zumeist ebenfalls teilgestaltig ins Bild gesetzt (z.B. DADA 272, 271, 269, 512), kann aber auch zur Gänze abgebildet werden (z.B. DADA 191\* oder 519\*).

144 Zu diesem Sachverhalt vgl. ebenfalls Kapitel B3.4. „Beurteilung Ausschnitthaftigkeit Vasenmalerei“.

145 Die typischen Charakteristika des Dionysos wie lange Bart- und Haartracht, Efeukranz, Kantharos bzw. Rhyton sowie eventuell Chiton und Mitra treten zuweilen auch in weitaus weniger spezifischen Kontexten auf (dazu und zur Problematik vgl. KAESER 1990g, 307; FEHR 1971, 62ff.; WOLF 1993, 22; DENTZER 1982, 119ff.; insbes. zum Kantharos s. CARPENTER 1986, 117ff.). Auf diese Weise können sich z.B. zwei nebeneinander Gelagerte durch ebensolche Merkmale in vollkommen identischer Ausführung auszeichnen (vgl. dazu etwa eine Lekythes in Athen [NM 581], s. FEHR 1971, 84 mit weiteren Beispielen; als weiteres auch CREMER 1981, 324; DENTZER 1982, 120), ebenso wie der Maler nur auf einzelne Details zurückgreifen kann (vgl. dazu einige Beispiele bei FEHR 1971, 62f. mit Anm. 354f. sowie 73). Typisch für das dionysische Bankett ist auch der mit langen Fleisch(?)streifen versehene Tisch (zur Deutung dieser Streifen s. FEHR 1971, 63 [mit weiterer Literatur]; entfernt auch WOLF 1993, 93); eine weitere Verbindung zu Dionysos schaffen neben dem etwaigen unter der Kline erscheinenden Panther (DADA 271 oder 512 [A] [vgl. z.B. CHRISTOPULU-MORTOJA 1964, 32; zur inhaltlichen Unzuverlässigkeit dieses Motivs s. jedoch WOLF 1993, 99f.]), der aber auch durch den adelsbezogenen Hund ersetzt werden kann (vgl. z.B. DADA 216, 269 oder 512 [B]), die typischen Mitglieder seines Thiasos. Unter diesen lässt sich allerdings lediglich der Satyr/Silen aufgrund seiner wesentypischen Züge zuverlässig identifizieren, die Ansprache als Mänade ist vielmehr auf den jeweiligen Kontext angewiesen (so bspw. bei DADA 272 und den entsprechenden Darstellungen). Ebenso problematisch ist die Benennung der nicht selten an der Seite des Mannes sitzenden oder lagernden weiblichen Gestalt als Ariadne (z.B. DADA 271, 269 oder 268\*; zum [gelagerten] göttlichen Paar vgl. z.B. HAMDORF 1990c, 358; ders. 1990d, 390f.; GASPARRI 1986, 486; CARPENTER 1986, 117 Anm. 82; FEHR 1971, 89ff. 95f.; CHRISTOPULU-MORTOJA 1964, 36ff. 41ff.; BEAZLEY 1986, 71; MORAW 1998, 78ff.). Erschwerend kommt die häufig praktizierte Vermischung der göttlichen mit der realen Sphäre hinzu, so dass neben der vermeintlichen Göttergestalt durchaus auch menschliche Trabanten abgebildet sein können (DADA 273 oder auch 512). Zu diesem Phänomen vgl. FEHR 1971, 73; DENTZER 1982, 121; WOLF 1993, 135f.; BÉRARD – BRON 1984, 199ff.; SCHÖNE 1987, 116ff.; CHRISTOPULU-MORTOJA 1964, 16; zum „Bezug zur dionysischen Welt“ in Verbindung mit der Perizoma-Gruppe s. LESKY 2000, 432.

zum Zweck dienen, bedingt durch den Vorteil der bildräumlichen Einsparung. Entscheidend ist demnach die jeweilige Art der Auslegung und damit der inhaltliche Hintergrund in Abhängigkeit von den Vorstellungen des jeweiligen Betrachters<sup>146</sup>.

Dass sich stets zuallererst der Inhalt richtungsweisend auf die Lesart eines Bildes auswirkt, verdeutlichen neben den obigen Darstellungen noch weitere, zum Teil gattungsfremde Beispiele (s. ebenfalls Tab. 4):

Als eine der wenigen außerattischen Vasen präsentiert ein böotischer Kantharos aus dem späteren 5. Jh. den Typus des gelagerten Mannes nach identischem Schema mit leicht angeschnittenen unteren Extremitäten im viereckig gerahmten Feld (DADA 236)<sup>147</sup>. Allerdings ist hierbei trotz der unumstößlichen ikonographischen Parallelität eine Berücksichtigung des lokalen Kolorits in Hinblick auf die Auslegung der Szene von immenser Wichtigkeit. Anders als in Attika ist in diesem Landstrich die Heroisierung des Einzelnen nach dem Tode von wesentlichem Belang<sup>148</sup>. Daher liegt es auf der Hand, in dem namenlosen ‚Einzeltrinker‘ (trotz der im Ansatz unvollständigen Wiedergabe) nicht einen Auszug aus einer größeren symptomatischen Zusammenkunft zu sehen – zumal dieses Thema in Böotien nur selten und dann meist gänzlich in attischer Tradition Verbildlichung erfährt<sup>149</sup> –, sondern eine Verbindung zum heroisierten ‚Totenmahl‘ herzustellen<sup>150</sup>. Dies gilt gleichermaßen für ein weitaus jüngerer Relief aus Kyzikos (DADAS 159), das – konzipiert nach einem zu dieser Zeit weit verbreiteten Muster<sup>151</sup> – drei

146 Der gelagerte Dionysos in Gesellschaft seines Thiasos lässt eine imaginäre Ergänzung der dargestellten Szenerie durch weitere Satyrn und/oder Mänaden als durchaus plausibel erscheinen (vgl. bei DADA 273 oder auch weniger deutlich z.B. bei DADA 272; zum dionysischen Thiasos in Kontext mit dem gelagerten Gott s. HAMDORF 1990d, 390). Demgegenüber bieten Beispiele (analog zu den rf. profanen Symposien), wo in dem bzw. den Gelagerten anonyme Sterbliche erkannt werden können (z.B. DADA 216 bzw. 392), die Möglichkeit zur Erweiterung des Ausschnitts um zusätzliche Zecher. Kann das ruhende Paar dagegen konkret als Dionysos und Ariadne benannt werden (z.B. DADA 271 oder 268\*), liegt ein solcher Schritt nicht in vergleichbarem Maße auf der Hand. Die Offenheit dieser Darstellungen in Hinblick auf eine klare Ansprache der Figuren schafft einen ausreichend großen Spielraum in punkto einer etwaigen Ausschmückung der jeweiligen Szene je nach Gusto des einzelnen Rezipienten und ist typisches Merkmal solcher Versatzbilder. Zu solchen Bildern s. v.a. Kapitel B3.2.2. „Leagros-Gruppe“.

147 Der Anschnitt ist als marginal („kaum“) zu bewerten, die Bettstatt erscheint zudem ganz. Dieses Schema ist in Böotien auf identischen Gefäßen durchaus verbreitet und zeigt stets den einzelnen ‚Zecher‘, allerdings erscheint dieser im Regelfall immer ganzgestaltig (vgl. z.B. einen weiteren Kantharos wohl desselben Malers in Athen [NM 12487, s. LULLIES 1940, 18 Nr. 4 Taf. 20,2] oder ein zweites Exemplar am selben Ort [NM 1393, ebd. 21 Taf. 26,1]).

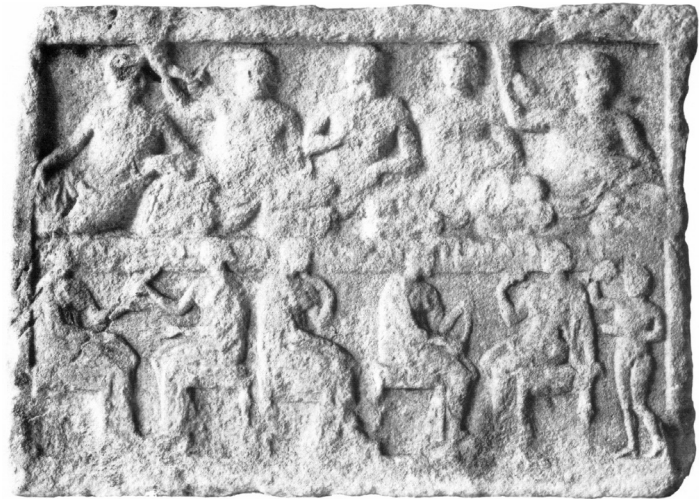
148 Dies zeichnet sich gleichermaßen an den böotischen Heroenreliefs und ihrer Verwendung wohl im Sepulkralkontext ab (s. dazu Kapitel C2.2.2. „Pferdeführer“). – Zur Beliebtheit des Kantharos in Böotien s. SPARKES 1967, 124; zur Verwendung dieser Gefäße im Grabkontext s. LULLIES 1940,19f.; SCHEIBLER 1995, 38; SCHAUBENBURG 1953, 63; HIMMELMANN 2009, 43f.; MANNACK 2002, 159 (hier auch zu ihrer Rolle im Heroenkult). Größere Exemplare (bis über 50 cm Höhe) konnten evtl. auf dem Grab aufgestellt werden, für zahlreiche kleinere Gefäße belegen die Auffindungsbedingungen eine Niederlegung im Grab. Neben dem gelagerten Heros sind auf diesen Gefäßen auch Reiter- und Kriegerdarstellungen nachweisbar.

149 Eine Ausnahme mit sehr individuellem Charakter bilden die Darstellungen auf Kabirenkeramik (vgl. dazu bspw. PFISTERER-HAAS 1990), außerhalb davon lassen sich für einige der böotischen Trinkgelage offenbar ohne Schwierigkeiten konkrete attische Vorbilder benennen (dazu s. LULLIES 1940, 6. 13 mit Beispielen). Zur weiteren Zusammenstellung der böotischen Bilder, bereits ab dem mittleren 6. Jh., s. DENTZER 1982, 126f.; FEHR 1971, 47f.

150 Dies deuten zweifelsohne die ins Bild gesetzten ‚Requisiten‘ auf dem ikonographisch verwandten Exemplar in Athen (NM 1393, s.o.) an, auf dem der gelagerte Heros eine große Schlange trinkt und in seiner Hand ein Ei hält. Dazu und zur kontroversen Deutung s. LULLIES 1940, 21f.; als weiteres auch THÖNGES-STRINGARIS 1965, 25; EFFENBERGER 1972, 161f. – In Entsprechung dazu erscheint auch auf der Gegenseite von DADA 236 ein bekränzter Reiterheros als in Böotien v.a. auf Grabreliefs schon früh weit verbreitetes Motiv. Auf diese Weise auch LULLIES 1940, 19; DENTZER 1982, 493; vgl. dazu ebenfalls Kapitel C2.2.2. „Pferdeführer“.

151 Das Motiv des Gelagerten ist zentrales Element der sog. Totenmahlreliefs, wobei hier aber so gut wie nie auf eine faktische Ausschnitthaftigkeit zurückgegriffen wird. Ausführlicher zu diesem Relieftypus in Kapitel C2.2.3. „Totenmahlreliefs“.

Abb. 10.19  
Thasisches Weihrelief mit fünf gelagerten Thiasoten  
(DADAS 158)



nebeneinander lagernde Bankettteilnehmer zeigt. Auch wenn das deutliche Anschneiden der Gestalt am linken Bildrand durchaus eine Fortsetzung der Szene evozieren könnte, steht dem doch der Sinngehalt dieses sepulkral verwendeten Relieftypus entgegen. Demgemäß besitzt der ‚Zecher‘ (wie sein böotisches Pendant) einen vollkommen anderen Zusammenhang als die profanen Symposiasten und steht gleichermaßen in konkretem Bezug zu einem Verstorbenen, hier zudem spezifiziert durch die erhaltene Widmung<sup>152</sup>. Eine Aneinanderreihung von mehr als zwei Figuren kommt auf Totenmahlreliefs im Gegensatz zu den mannigfachen Kompositionen aus einzeln oder paarweise Gelagerten zwar recht selten vor, zeigt sich dann aber regelhaft in vollständiger Ausführung<sup>153</sup>. Demzufolge muss bei obigem Beispiel von einer singulären Erscheinung ausgegangen werden.

Weitaus schwieriger zu bewerten ist schlussendlich die Situation auf einem formal zwar sehr ähnlichen Relief, das aber aufgrund seines abweichenden Hintergrunds eine erneute Diskussion der Semantik der Ausschnitthaftigkeit erlaubt<sup>154</sup>. Insgesamt über 150 solcher Motivbilder wurden in Thasos aufgedeckt, wobei ein Zusammenhang mit einem heiligen Bezirk zwar nicht zu beweisen, aber dennoch in Erwägung zu ziehen ist. Damit kann von einem direkten Bezug zu einem kultischen Bankett ausgegangen werden<sup>155</sup>. Einen weiteren Hinweis erbringen In-

152 Genannt werden Asklepiades, seine Eltern und Großeltern und damit drei Generationen an männlichen Familienangehörigen (dazu SCHWERTHEIM 1980, 39f. Nr. 94).

153 Vgl. z.B. ein Relief mit drei Gelagerten aus Samos (Mus. Samos-Vathy 202, s. FABRICIUS 1999, Taf. 3b) oder ein Exemplar aus Kyzikos (Istanbul Arch. Mus. 11, ebd. Taf. 37b), auf welchem insgesamt vier männliche Figuren auf der Kline lagern. Auf diesen Beispielen sind die ‚Zecher‘ deutlich verkleinert und werden außerdem auf der linken Bildseite von einer sitzenden Frauengestalt überschritten.

154 Probleme verursacht bei vorliegendem Exemplar auch die teilweise schlechte Oberflächenerhaltung, so dass die Beinstellung des linken Zechers nicht vollkommen zuverlässig identifizierbar ist. DEVAMBEZ 1946, 165 Anm. 2 beschreibt die Lagernden als: „tous, suivant l’habituel schéma, ils ont glissé les jambes derrière le corps allongé du banqueteur qui les précède.“ In einem solchen Fall wäre von einem Anschnitt der linken Figur auszugehen, prinzipiell könnten die Extremitäten aber auch nach hinten angezogen sein, was eine Beschneidung durch die Rahmenleiste vermieden hätte. Die Liege kann an dieser Stelle nicht als wegweisendes Kriterium verwendet werden, da sich ihre Wiedergabe auf einen schematisch durchlaufenden Balken beschränkt. Mit Sicherheit vollgestaltig sind dagegen die in kleinerem Maßstab im unteren Register dargestellten sitzenden Frauen, so dass an dieser Stelle eine kompositionelle Abgeschlossenheit besteht. Ein Einblick in das Gesamtrepertoire der thasischen Relief mit diesem Thema erweist sich als schwierig, da das zusammenfassende Werk von B. Holtzmann „Le thème du banquet dans la sculpture de Thasos“ von 1973 offenbar bis heute nicht in publizierter Form verfügbar ist.

155 Archäologisch lässt sich eine solche Örtlichkeit bspw. auf der Agora mit dem heiligen Bezirk des Zeus Agoraion fassen. Allerdings sind hier trotz vorhandener Tholosbauten bislang keine Speisungen sicher nachweisbar, was eine

schriften, die eine Anzahl lokaler Thiasoi sowie ritueller Festzusammenkünfte nennen<sup>156</sup>. Mangels detaillierter Informationen lässt sich der Sachverhalt nicht weiter konkretisieren, dennoch besteht eine gewisse Plausibilität, solche Darstellungen – entsprechend zu vorliegendem Exemplar aus insgesamt fünf nach links gelagerten Teilnehmern (DADAS 158, **Abb. 10.19**) – aus dem Kontext heraus als exzerptiv zu bewerten. Denn wie bei den rotfigurigen Symposionsbildern auch, stehen hier die abgebildeten Lagernden stellvertretend für die ganze Bruderschaft. Indem folglich erneut der Aspekt des Gemeinschaftlichen in den Fokus rückt, wäre an dieser Stelle gleichermaßen eine Basis für eine Auslegung der unvollständigen Wiedergabe als formaler Hinweis auf eine Fortsetzung der Szene gegeben, so dies im Sinne des Betrachters ist<sup>157</sup>.

### *Zusammenfassende Betrachtungen*

Das Motiv des Gelagerten erfreut sich in der gesamten griechischen Welt auch außerhalb der keramischen Flächenkunst ausgedehnter Beachtung, so dass nicht nur dessen äußerst lange Laufzeit, sondern desgleichen die weiträumige Verbreitung zu einem beispiellosen Korpus an Material beigetragen hat<sup>158</sup>. Dieser Eingang in viele unterschiedliche Gattungen hat zwar teilweise – vor dem Hintergrund des jeweiligen Verwendungszwecks und damit auch Bedeutungsgehalts – zur Herausbildung unterschiedlicher Schwerpunkte geführt<sup>159</sup>, nichtsdestominder bestehen auf formaler Ebene aufgrund des stets sehr gleichförmigen Erscheinungsbildes kaum Differenzen<sup>160</sup>. Besonders in Zusammenhang mit dem profanen Symposion, wie es sich als Neukonzeption Ende des 6. Jhs. im Rotfigurigen herausbildet, lässt sich der Ausschnitthaftigkeit als Darstellungsmittel ein nicht unbeachtlicher Stellenwert bescheinigen, wenn auch sie nicht

---

zuverlässige Verbindung mit den Reliefs unmöglich macht. Unabhängig davon sind in Thasos um diese Zeit unterschiedliche Kultgemeinschaften belegt (s. DEVAMBEZ 1946, 170f.; POUILLOUX 1954, 326ff.; COOPER – MORRIS 1990, 73). Allgemein zum Vereinswesen und den kultischen Banketten v.a. im Hellenismus vgl. z.B. MURRAY 2004, 277ff. bes. 284f. (u.a. Thiasoi); DENTZER 1982, 453ff. 517; SCHMITT-PANTEL 1990, 14ff.; dies. 1992, 291ff.; BOOKIDIS 1990, 86ff.; BRUIT 1990, 162ff.; SCHOLL 1993, 361f. Als weiteres auch Kapitel B1.3.1. „Kontext Symposion“. – Zusätzliche Indizien für eine solche Verbindung liefern typologisch verwandte Beispiele wie z.B. zwei Exemplare in Athen (NM 1533 und 1485, s. SVORONOS 1908, 565ff. Taf. XCII und CXII sowie in der folgenden Fußnote) und das für andere Kontexte eher ungewöhnliche Format (dazu s. DEVAMBEZ 1946, 165. 169f.).

- 156 Vgl. POUILLOUX 1954, 366ff. Zur weiterführenden Literatur s. COOPER – MORRIS 1990, 73 Anm. 20. – Eine ähnliche Inschrift bezieht sich auf einem der beiden o.g. Reliefs wohl bithynischer Herkunft (Athen NM 1485) ebenfalls auf die Zusammenkunft einer Kultgemeinschaft. Neben dem Opfer der Priesterin Stratonike an Kybele und Apollon erscheint hier in einem zweiten Register adäquat zu dem thasischen Beispiel eine Reihe von insg. elf gelagerten Thiasoten auf einer durchgehenden Liegefläche. Dass es sich dabei wohl eher um ein Trinkgelage und nicht um eine explizite Speisung handelt, bezeugen nicht nur die fehlenden Tische, sondern auch die anwesenden Mundschenke und Flötenspieler. Eine Beurteilung des linken Randbereichs erweist sich allerdings ebenfalls als schwierig, da dort eine Beschädigung vorzuliegen scheint. Dennoch ist von einer ähnlichen Konzeption wie auf dem inselgriechischen Beispiel auszugehen. Vgl. auch DEVAMBEZ 1946, 170.
- 157 Entsprechend zum Alltagssymposion kann sich darüber hinaus auch hier jeder Einzelne aufgrund der Gleichförmigkeit der einzelnen Teilnehmer wiedererkennen (auf diese Weise auch DEVAMBEZ 1946, 171).
- 158 Der Gelagerte erscheint in unterschiedlichen Zusammenhängen nicht nur in der (Vasen)Malerei verschiedener Kunstlandschaften, sondern wird auch auf Weih- und Grabreliefs, in der Bauplastik sowie in Form rundplastischer Terrakotten und Kleinbronzen thematisiert. Einen ausführlichen gattungsübergreifenden Überblick bieten bes. die grundlegenden Werke DENTZER 1982 und FEHR 1971.
- 159 z.B. profanes Symposion, kultisches Bankett sowie Totenmahl in Grabkontext. Daneben hat dieses Motiv auch Eingang in mythologische Erzählungen gefunden oder kann in Loslösung vom eigentlichen einbettenden Kontext des gemeinschaftlichen Trinkens allein die Lebenswelt der männlichen Adelsgesellschaft versinnbildlichen: Vgl. dazu bspw. eine att. rf. Bauchamphora in München (Ant. Slg. 2303, s. SENFF 1990a, 310 Abb. 52.2), deren Bildfeld einen einzelnen Gelagerten außerhalb des gemeinschaftlichen Symposions zeigt, was v.a. durch die Anwesenheit eines Jägers vermittelt wird, der dem Hausherrn die Beute präsentiert. – Zur Frage der unterschiedlichen interpretativen Möglichkeiten vgl. v.a. DENTZER 1982, passim und bes. 561ff.
- 160 Dies macht in vielen Fällen eine konkrete Ansprache schwierig, was sich v.a. auf die Lesbarkeit der att. sf. Beispiele auswirkt (s.o.).

die ausschließlich praktizierte Form der Wiedergabe ist. Die Gründe dafür liegen auf der Hand: Bereits die Verlagerung des einzelnen Symposiasten ins Schalenrund führt – bei angestrebter zentraler Platzierung des Gesamtmotivs (Zecher und Kline) im Feld – vor dem Hintergrund der unausgewogenen Morphologie des Gelagerten unweigerlich zu einer Verschärfung des bildräumlichen Konflikts. Allein eine leichte Verschiebung des Motivs aus der Mitte kann den hoch aufragenden Kopf vor einer Kollision mit dem kurvilinearen Rahmen bewahren, wodurch nun aber zwangsläufig der Fußbereich in die ‚Gefahrenzone‘ rückt. Als erfolgreiches Konzept greift dies erst recht bei einer figürlichen Vervielfältigung bis hin zu den deutlich ausgedehnteren Szenen der großformatigen Vierecksfelder. In Hinblick auf die Qualität der Durchführung muss allerdings eine deutliche Tendenz zur Vermeidung einer allzu radikalen Umsetzung postuliert werden: So ist die extreme Durchtrennung des Zechers Merkmal nur weniger bestimmter Großgefäßmaler, die Mehrheit der Urheber greift dagegen vielmehr zu einer gemäßigten Ausführung und setzt den Schnitt im Bereich der unteren Extremitäten an. Der lediglich sehr dezent vollzogene Anschnitt an den Füßen – vor allen Dingen im Rundformat praktiziert – darf dabei aber streng genommen nicht von der in diesem Umfang generell weit verbreiteten geringfügigen Überlappung durch den Rahmen getrennt werden, wie sie beispielsweise an verschiedenartigen Möbeln, Gefäßen oder Waffen, aber auch an menschlichen Gliedmaßen zustande kommt<sup>161</sup>.

Entscheidender Auslöser für sämtliche Formen der Teilgestaltigkeit ist der bildräumliche Konflikt, der überhaupt erst die erforderlichen Rahmenbedingungen schafft. Auf diesen kann auf Darstellungsebene aber über bestimmte regulative Mechanismen ein gewisser Einfluss geübt werden: Dazu gehört neben der Komplexität des jeweils gewählten Figureschemas auch die Anpassung bestimmter körperlicher Details als Korrektiv. Den grundlegendsten Parameter stellt im Verhältnis dazu die Art des Bildträgers vor dem Hintergrund der jeweiligen metrischen Eigenschaften dar: Je ausgedehnter folglich die verfügbare Fläche ist, desto weniger Notwendigkeit besteht prinzipiell für eine Hinzuziehung der anteiligen Gestalt. Dies trifft nicht nur auf die häufig umlaufenden Friese innerhalb der Vasenmalerei zu, sondern bezieht sich ferner auch auf die weiträumigen Kompositionen der tektonischen Plastik<sup>162</sup>. Auch wenn sich eine solche Diskrepanz zwischen Darstellungsraum und Bildzeichen ausgesprochen positiv auf eine Attraktivität der Ausschnitthaftigkeit auswirkt, spielen an dieser Stelle gleichermaßen die zu vermittelnden Inhalte eine Rolle und erbringen einen nicht zu vernachlässigenden Impuls. Denn da mit dem gesellschaftlichen Ereignis eines Symposions stets eine ausgedehnte Handlung vorliegt, besteht im Regelfall Bedarf für eine Reduzierung des Geschehens auf einen Auszug. Mithilfe des faktischen Anschnitts kann eine solche Aussage auf perzeptiver Ebene überaus anschaulich vermittelt werden, erhält der Betrachter auf diese Weise auch formal gesehen eine Aufforderung zur Ergänzung des sichtbaren Bereichs über die gesetzten Grenzen hinaus, wobei es zugleich zur Heraushebung des Einzelnen (und seines direkten Umfelds)

161 Diese wurde in vorliegender Untersuchung ausgeklammert (vgl. dazu v.a. Kapitel A2.3.2. „Aufnahmekriterien“).

162 Vgl. z.B. die zeitlich voneinander abweichenden Friese des Athenatempels in Assos (s. z.B. BOARDMAN 1994c, 192f. Abb. 216; DENTZER 1982, 235ff. R66 Fig. 330), aus der Cella des Nereidenmonuments von Xanthos (s. z.B. DENTZER 1982, 415ff. R50 Fig. 291ff.) oder dem Heraion von Gjölbasi-Trysa (s. z.B. OBERLEITNER 1994, 30ff. Abb. 57 [Freiermord des Odysseus]; 51 Abb. 105f. [Totenmahl]; DENTZER 1982, 408ff. R44 Fig. 254ff.). Die meisten Gelagendarstellungen haben sich in der ostgriechischen Bauplastik erhalten, ein archaisches Giebelrelieffragment mit zwei gelagerten Figuren aus Poros ist darüber hinaus aber auch aus Korfu bekannt. Vgl. dazu v.a. CREMER 1981, 319. 326ff. (hier auch zur Deutung); als weiteres BOARDMAN 1994c, 187 Abb. 207a; DENTZER 1982, 248ff. R331 Fig. 573. Allgemein zu Gelagendarstellungen in der monumentalen Reliefplastik s. DENTZER 1982, 223ff.; FEHR 1971, 107ff.



Abb. 10.20 Attisch rotfigurige Schale in Tarquinia (NM 5292) mit der Darstellung eines einzelnen Reiters im Tondo als Exzerpt aus der Reiterprozession der Außenseiten

kommt („Spotwirkung“). Am besten greift dieser Effekt in Zusammenhang mit den extremen Anschnitten, kann aber auch im Falle der dezenten Beschneidungen – trotz ihrer im Allgemeinen weiten Verbreitung – durchaus dieser Semantik zuträglich sein. Weicht der Inhalt (wie etwa bei den Totenmahlreliefs) dagegen ab, verliert die ausschnitthafte Wiedergabe ihren Wert auf Bedeutungsebene, da sich dieser allein aus dem Darstellungskontext speist.

So verbreitet das Phänomen der unvollständigen Wiedergabe in Verbindung mit sympotischen Bildern in diesem Sinne auch sein mag, hat diese Methode außerhalb dieses thematischen Zusammenhangs (zumindest auf Schalen) absolut keine vergleichbare Beachtung gefunden. Dies lässt sich besonders gut an Darstellungen erkennen, die – adäquat zu manchen Gelageszenen – als konkreter Auszug aus einer der Außenseiten im Medaillon präsentiert werden. Der Grund dafür liegt zum einen in der Ikonographie, denn nicht jede Gestalt birgt ein vergleichbar hohes Potential für einen darstellungsräumlichen Antagonismus in sich wie der gelagerte Zecher. Umgekehrt stellt in Zusammenhang mit den abweichenden morphologischen Eigenschaften auch das Rundformat eine Schwierigkeit in Hinblick auf eine gemäßigte Durchführung des Anschnitts dar<sup>163</sup>. Dahingehend erscheint der auszughafte Thiasos beziehungsweise Komos, gebunden an die aufrechte menschliche Gestalt, als inhaltlich geeignetes Pendant zum Symposion offenbar niemals angeschnitten<sup>164</sup>. Und auch in anderen Zusammenhängen wie etwa bei dem exzerptiven Kampfpaar wird ein solches Vorgehen aus ebendiesen Gründen vermieden<sup>165</sup>.

163 Aufgrund des kurvulinen Rahmenverlaufs kann bei randlich stehenden Figuren eine Beschneidung des Kopfberichts i.d.R. nicht vermieden werden (zu solchen Ausnahmen s. Kapitel B2.1.1.1.3. „Prozessionen“).

164 Vgl. dazu einen Thiasos des Duris in London (BM E 55, s. CVA London British Mus. [9] Taf. 39f.), bei dem eine einzelne Mänade mit ihrem Thyrsos das Innenbild füllt und eine Schale des Brygos-Malers in Orvieto (Mus. Claudio Faina 37, s. PESCHEL 1987, Abb. 118), wo der Komos im Medaillon aus einem Zecher mit einer kleinen Flötenspielerin besteht. Der beigestellte Tisch im unteren Drittel des Bildrunds allerdings wird hier aufgrund seiner mit dem Bildraum unvereinbaren Gestalt durch den umbiegenden Rahmen in Mitleidenschaft gezogen. Ähnlich ergeht es dem Sitzmöbel im Innenbild einer Schale des Erzgießerei-Malers in London (BM 95.5-13.1, s. CVA London British Mus. [9] Taf. 70), auf dem ein Symposiast wohl in Erwartung des Komos einem aulosblasenden Epheben lauscht, während der Festzug auf den Außenseiten bereits in vollem Gange ist. Zu den seltenen Ausnahmen im Viereckformat s. v.a. Kapitel B2.1.1.1.3. „Prozessionen“. – Dennoch vermag dies gleichermaßen die Heraushebung des Einzelnen zu evozieren. So konstatiert PESCHEL 1987, 58 in Verbindung mit einer ähnlichen Komosdarstellung: „das Tondo-Paar wirkt wie mit dem Vergrößerungsglas aus einem ebensolchen [...] Zusammenhang herausgehoben [...] [...] indem es abgetrennt von den anderen in das Tondo der Schale gerückt wurde“. Durch die Aufnahme ins Innenbild wird ein besonderer Akzent erzeugt, erfolgt eine Absetzung vom Ganzen (ebd. 60). Als weiteres auch ebd. 84ff.

165 Vgl. dazu etwa eine sf. Amazonomachie in München (Ant. Slg. 2146, s. VIERNEISEL – KAESER 1990, 119 Abb. 15.2) sowie eine rf. Darstellung der Auseinandersetzung zwischen Griechen und Persern in Edinburgh (Roy. Scottish



Gleichermaßen trifft dies auf die Figur des Reiters zu, der sich – offenkundig der Prozession auf der Außenseite entlehnt – wie zur Demonstration des thematischen Überbegriffs ohne Schwierigkeiten in den runden Rahmen fügen lässt und damit die gängigen Ansprüche an eine möglichst harmonische Füllung dieses Feldes zur Schau trägt, dabei aber zugleich auf die effektive Untermalung des Auszugscharakters verzichtet (Abb. 10.20)<sup>166</sup>.

Eine singuläre Abweichung lässt sich jedoch in Zusammenhang mit der ohnehin sehr ausgefallenen Wiedergabe einer Stallszene des Penthesileamalers beobachten, die eindeutig den inhaltlich übereinstimmenden und ausführlicheren Außenkompositionen entnommen wurde (DADA 187)<sup>167</sup>. Während dort jeweils drei Figuren im Umfeld eines stehenden Pferdes versammelt sind, zeigt das Medaillon lediglich einen einzelnen Manteljüngling vor der Hinterflanke eines Equiden (Abb. 10.21). Dass es sich hierbei um einen präzisen Bildausschnitt in seiner vollkommensten Ausprägung handelt, hat Paul Jacobsthal – obwohl richtiggehend erkannt – ohne Umschweife mit einem zutiefst vernichtenden Urteil belegt, indem er die Szene folgendermaßen beschrieb: „Besonders minderwertig ist in unserem Falle noch die Art, wie das Rund des Innenbildes gefüllt ist: der Maler ersparte sich jedes weitere Nachdenken und schnitt einfach vom linken Ende des einen Außenbildes soviel fort, dass das Rund voll ward, dann setzte er noch als ‚Marke des Künstlers‘ seinen geliebten Stallring dazu<sup>168</sup>“. Möchte man diese Aussage vor dem Hintergrund des ästhetischen Empfindens des Autors unkommentiert stehen lassen, muss man sich dennoch die unvergleichliche Wirksamkeit dieser Vorgehensweise eingestehen, die sich darin ohne jeglichen Zweifel widerspiegelt. Eine dahinterstehende dezidierte Planung ist an dieser Stelle nicht von der Hand zu weisen.



Abb. 10.21 Stallszene DADA 187

Mus. 1887.213, s. BOARDMAN 1994b, Nr. 303 mit Abb.). – Desgleichen trifft dies z.B. auf den Mantelträger im Tondo einer Schale des Duris in London (BM E 52, s. CVA London British Mus. [9] Taf. 30) zu, der sich scheinbar nach anderen Mantelfiguren umwendet, wie sie auf den Außenseiten verbildlicht sind, sowie auf einen Weitspringer auf einem Exemplar in Paris (Louvre G 15, s. CVA Paris Louvre [19] Taf. 62,1), der – durch seine leicht vornüber geneigte Haltung dem Rund angepasst – in direkter Verbindung mit den Sportlern auf einer der Außenseiten steht. Ebenso vollgestaltig ist ein *apobat* in einem Wiener Tondo (KHM 4436, s. CVA Wien Kunsthist. Mus. [3] Taf. 150,1) angegeben, der einer Ansammlung von drei ebensolchen Läufern im Außenfries entnommen ist. Ein identisches Bild vermittelt auch ein sich rüstender Krieger in Brüssel (R 322, s. CVA Brüssel Cinquantenaire [1] Taf. 3,1) in Entsprechung zu den Hoplitzen der Außenseiten. Der kreisrunde Rahmen beschneidet an dieser Stelle lediglich den Sockel, auf welchem der Helm des Jünglings liegt, ebenso wie ein Pendant auf der gegenüberliegenden Seite. Als letztes Beispiel sei schließlich noch der eine Amphora tragende Satyr im Tondo einer Schale in Würzburg (HA 425, s. CVA Würzburg [2] Taf. 1,3) genannt, dessen Zugehörigkeit zum ausgelassenen Reigen aus ebensolchen Wesen im umlaufenden Fries der Außenseiten überdeutlich ist.

166 Vgl. dagegen aber ähnliche Szenen im Viereckformat, welches in Zusammenhang mit der Reiterfigur weitaus besser zur Umsetzung eines Anschnitts geeignet ist, in Kapitel B2.1.1.1.3. „Prozessionen“. Zu den vorherrschenden Dekorationsprinzipien in Verbindung mit dem Rundformat s. Kapitel B1.2. „Dekorationsprinzipien“.

167 Diese Art von Bildthema findet sich bei entsprechendem Maler auf den Außenseiten häufig (vgl. z.B. eine Schale in München [Ant. Slg. 2690, s. Beazley-Archiv Nr. 211570] oder ein Exemplar in Hamburg [MKG 1900, 164, s. BOARDMAN 1996c, Abb. 83]); die kompositorische Übereinstimmung mit dem Innenbild erscheint aber niemals derart deutlich wie hier. – Vorliegende Schale ist nicht das einzige Werk des Künstlers, das im Tondo ein angeschnittenes Pferd wiedergibt, allerdings zeigt das zweite Beispiel (DADA 517) keinen faktischen Ausschnitt aus den Außenfriesen (vgl. dazu Kapitel B2.1.1.1.3. „Prozessionen“ sowie 2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“).

168 JACOBSTHAL 1912, 20.

### B2.1.1.1.2. Auszüge aus den großen Schlachten als teilgestaltige Exzerpte mit maximalem Aktionspotential

Die Kategorie der ausschnitthaften Schlachtenbilder subsumiert in weitestem Sinne alle Darstellungen, welchen ein antagonistisches Kräfteverhältnis zugrunde liegt. Diese Qualität ist relevantes Merkmal ebendieser Thematik und zeigt sich an der gegenläufigen Bewegung, die in der Regel in einem kulminativen Höhepunkt in der Bildmitte mündet (**Abb. 11.1**).

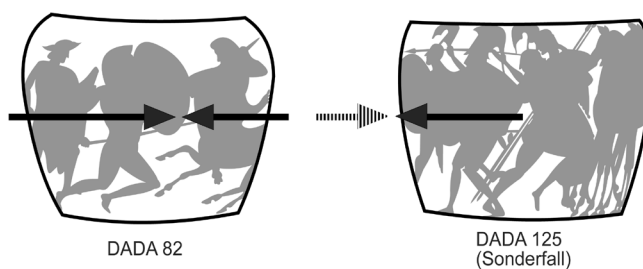


Abb. 11.1 Kompositionsaufbau der Bildausschnitte mit antagonistisch geprägter Bewegung

Weiteres wesentliches Kennzeichen dieser Darstellungen ist ihre unmittelbare Bezugnahme auf einen ausgedehnten übergeordneten Kontext, wie er auch den unbewegten Symposionsbildern zu Eigen ist. Es handelt sich also stets um Exzerpte aus einem größeren sowie aktionsgeladenen narrativen Zusammenhang – ein Charakteristikum, welches anders als mit der ausschnitthaften Wiedergabe gestalterisch kaum besser zum Ausdruck gebracht werden kann und umgekehrt dem Sujet der Schlacht aus sich heraus immanent ist.

Der umfassende Korpus antiker Bilder stellt ein ansehnliches Spektrum an geeigneten Inhalten insbesondere mythologischer Natur bereit. Jedoch scheint nicht jedes Kampfgeschehen gleich gut für die Hinzuziehung ebendieses darstellerischen Mittels geeignet zu sein, fehlt an dieser Stelle eine entsprechende thematische Vielfalt. Vielmehr bleibt die Anwendung auf eine im Verhältnis außerordentlich übersichtliche Anzahl von Episoden beschränkt, wobei die Kentaumachie ausdrücklich im Vordergrund steht. Da die einzelnen Kompositionsschemata in ihren Grundzügen verwandt sind und nur im Detail variieren, kann an dieser Stelle eine zusammenfassende Betrachtung erfolgen.

#### *Die thessalische Kentaumachie und ihre Ausschnitthaftigkeit*

Insgesamt 17-mal lässt sich im zusammengestellten keramischen Material eine ausschnitthaft wiedergegebene Kentaurenschlacht auf einem rotfigurigen Kolonettenkrater fassen, wobei der zeitliche Schwerpunkt deutlich auf den mittleren beiden Vierteln des 5. Jhs. liegt (**Tab. 5**)<sup>169</sup>. Damit können diese Exemplare einer Gruppe Großgefäße zugerechnet werden, die sich durch eine deutliche Vorliebe für ebendiesen narrativen Kontext auszeichnen (s.u.). Die Szenen können ihrem Aufbau nach in zwei Kategorien geschieden werden, wobei es sich bei der einen um die bekannte Kaineus-Episode handelt, durch welche auch eine klare Identifizierung der kämpferischen Auseinandersetzung gegeben ist<sup>170</sup>. Die anderen Schemata sind von stärker hete-

169 Einzig der Krater des Myson (DADA 81) gehört bereits in das erste Viertel des Jahrhunderts.

170 Im Rahmen der untersuchten Ausschnitte soll die Kaineus-Episode ungeachtet ihrer motivischen Eigenständigkeit stets als Auszug aus einem Schlachtenganzem aufgefasst werden, handelt es sich bei ihr schließlich um einen betonten Einzelaspekt der thessalischen Kentaumachie und bei dieser wiederum um einen ausgedehnten narrativen Kontext. – Zum Kaineus-Motiv als identifikatorisches Hilfsmittel s. z.B. auch SCHEFOLD – JUNG 1988, 264. Zur allgemeinen Problematik der konkreten Identifizierbarkeit einer Kentaumachie und zur Diskussion um den wiedergegebenen

rogenem sowie weniger spezifischem Charakter und besitzen in der Regel allgemeine Gültigkeit sowie größere Anonymität – die ikonographische Nähe macht jedoch auch für diese Bilder eine übereinstimmende Ansprache möglich<sup>171</sup>.

Das Motiv des im Boden versinkenden Lapithenkönigs<sup>172</sup> erscheint entweder in üblicher Manier als symmetrische Dreiergruppe (DADA 65, 76, 78, [81]) oder erfährt – um weitere Figuren ergänzt – eine leichte Abwandlung (Abb. 11.2). Dabei kann zum einen die Zahl der mischgestaltigen Gegner erhöht werden (DADA 75, 77, 79), andererseits ist darüber hinaus auch ein Hinzutreten eines zweiten Kriegers möglich (DADA 80). Bei sämtlichen Beispielen bewegt sich das Kampfgeschehen aus beiden Richtungen auf das Bildzentrum zu, das von Kaineus als herausragender Persönlichkeit eingenommen wird<sup>173</sup>.

Die weniger spezifizierten Szenen zeigen keine nennenswerten Abweichungen, verzichten einzig auf die explizite Betonung der Mitte durch die Hervorhebung eines einzelnen bestimmbaren Protagonisten (Abb. 11.3)<sup>174</sup>. Die



Abb. 11.2 Ausschnitthafte thessalische Kentauro-  
machie mit Kaineus (DADA 77)

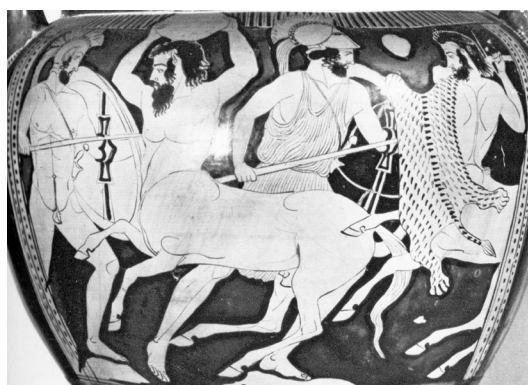


Abb. 11.3 Ausschnitthafte thessalische Kentauro-  
machie ohne Kaineus (DADA 543)

Zeitpunkt des thessalischen Schlachtgeschehens im Besonderen s.u.

- 171 Im Grunde genommen trifft dies auf alle Kentauromachien zu, die nicht einen Kampf mit einem identifizierbaren Heros wiedergeben, bei dem es sich i.d.R. um Herakles handelt. Im Einzelfall können jedoch u.U. auch hier einzelne Protagonisten benannt werden, die kontextuell begründet sind (s.u.).
- 172 Vermittelt wird dem Betrachter dieses Ereignis durch eine horizontal verlaufende Beschneidung des Kriegers mittels Bodenlinie (vgl. dazu ebenfalls Kapitel B2.2.2. „Zusammenfassung Inhalt und Horizontale [Kaineus]“). Ein explizites Abtauchen des Lapithen ist jedoch nicht zwingend notwendig: Neben dieses althergebrachte Motiv, das seit dem 7. Jh. verbreitet ist (s. auch unten), tritt ab dem mittleren 6. Jh. der Typus des lediglich zu Boden sinkenden Kaineus. Auf diese Weise wäre auch der nach hinten gestürzte Krieger auf DADA 81 zu den Kaineus-Darstellungen zu rechnen (vgl. evtl. ebenfalls DADA 530 und 82). Vgl. dazu z.B. LAUFER 1990, 890; ders. 1985, 5. 8. 14; MANNACK 2001, 85; COHEN 1983, 188 Anm. 31; zu weiteren, nicht eingesunkenen Darstellungsschemata des Kaineus wie Knielauf etc. auch SCHMIDT-DOUNAS 1985a, bes. 10.
- 173 Zum i.d.R. symmetrisch-heraldischen Kompositionsschema und seiner Entwicklung vgl. z.B. LAUFER 1985, 4ff.; zur besonderen Eignung für einen entsprechenden kompositorischen Aufbau s. SCHAUENBURG 1962a, 751; entfernt auch COHEN 1983, 172; als weiteres vgl. Kapitel B2.2.2. „Zusammenfassung Inhalt und Horizontale (Kaineus)“.
- 174 Obwohl auch Theseus und Peirithoos als bedeutende Personen in Verbindung mit der thessalischen Kentaurenschlacht stehen, lässt sich ihre Anwesenheit in Zusammenhang mit vorliegenden Bildern nur im Einzelfall vermuten. So etwa auf DADA 84, 86 und 531: Hier erscheinen zwei Figuren, die nicht als Hopliten gekennzeichnet sind, im Bild – eine explizite Betonung der Mitte durch eine zentrale Gestalt findet jedoch nicht statt. Gleiches lässt sich auch in Zusammenhang mit DADA 80 bzw. 530 und 82 postulieren, wo ein Mann in Reisekleidung an der Seite des mutmaßlichen Kaineus (zu diesen typologischen Details s. auch unten) kämpft. Einen stärkeren Bezug auf das Bildzentrum besitzt die späte Darstellung DADA 529, da hier zwei Jünglinge Rücken an Rücken gegen jeweils einen vom Bildrand her anstürmenden Kentauren antreten (zu diesem Motiv in Verbindung mit den beiden Protagonisten s. SHEFTON 1962, 338; WOODFORD 1972, 163; COHEN 1983, 180; BARRON 1972, 28f.); entsprechende typologische Merkmale könnten auch hier auf Theseus und Peirithoos hinweisen (vgl. z.B. GENTILI 1970, 249; zur Axt als Attribut s.u.). Alles in allem kommt jedoch dem unverwundbaren Lapithenkönig, der von seinen Gegnern in den Boden gerammt wird, aufgrund des unverkennbaren ikonographischen Schemas weitaus höhere Aufmerksamkeit zu. Zur Schwierigkeit der Identifizierbarkeit von Theseus und Peirithoos s. auch SHEFTON 1962, 363 Anm. 126; WOODFORD 1974, 159.

beiden entgegengesetzten Bewegungen beginnen auch hier jeweils am Bildrand und laufen im Kern aufeinander zu<sup>175</sup>. Selten handelt es sich dabei aber um eine konsequente Trennung der Bildseiten nach Parteien (DADA 82, 530)<sup>176</sup>, vielmehr wurde in der Mehrheit der Fälle eine Durchmischung der Kontrahenten angestrebt. Dabei können die Fabelwesen in der Überzahl sein und auf diese Weise einen einzelnen Krieger in die Mangel nehmen<sup>177</sup>; es kann aber auch ein Gleichgewicht zwischen den beiden feindlichen Parteien herrschen, so dass sich zwei Kampfpaare aneinanderreihen (DADA 84, 529, 531, 543 [s. Abb. 11.3]). In einem Fall (DADA 86) gestaltet sich das Schema schließlich etwas komplexer, denn die Szene aus zwei Kampfpaaren wurde um einen Kentauren und eine am Boden liegende Lapithin erweitert<sup>178</sup>.

Geringfügige Unterschiede sind gleichermaßen in Hinblick auf die Art des Anschnitts erkennbar, der hier nichtsdestominder stets Träger derselben unzweifelhaften Inhalte ist. Dabei zieht die Pointierung der Szene durch die Einbindung des untergehenden Kaineus als herausragendem Teilaspekt innerhalb dieser Erzählung keine spezielle Handhabung nach sich – das Motiv fügt sich vollkommen reibungslos in die allgemeine Bildkonzeption ein oder besteht eigenständig. Vielmehr spielt hier neben dem individuellen Beitrag jedes einzelnen Malers und seinen persönlichen Vorlieben auch die Anzahl der wiedergegebenen Figuren eine Rolle. Ungeachtet dieser Faktoren gebührt der Teilgestaltigkeit an dieser Stelle jedoch ein uneingeschränkt hoher Stellenwert, wird sie in den seltensten Fällen vermieden, sondern mehrheitlich bewusst forciert.

Dies zeigt sich eingängig am hohen Anteil der beidseitig angeschnittenen Kompositionen (s. Tab. 5): Eine derart ausdrückliche Offenheit der Darstellung lässt sich an insgesamt zwölf Exemplaren feststellen (DADA 77–83, 85, 86, 529, 530, 543), wohingegen lediglich drei Vasen die Figur nur auf einer Bildseite ausschnitthaft wiedergeben, liegt auf der gegenüberliegenden Seite kein vergleichbarer bildräumlicher Konflikt vor. Vermieden wird dieser entweder durch das gegenteilige Konzept der Überlappung (DADA 76, 84) oder aber durch eine ausgefallene tiefenräumliche Eindrehung der randlichen Figur (DADA 75, s. Abb. 2.3)<sup>179</sup>. Bei zwei weiteren Beispielen (DADA 65, 531) ist der Grad der Beschneidung so gering, dass nur schwerlich von einer Ausschnitthaftigkeit *per definitionem* gesprochen werden kann<sup>180</sup>. Obwohl solche Fälle prinzipiell keinen Eingang in vorliegende Untersuchung gefunden haben, müssen sie hier (wie bei den Zechern auch) in die Bewertung einfließen. Denn auch ein dezenter Anschnitt kann zur Verdeutlichung einer szenischen Unvollständigkeit bei größeren narrativen Kontexten ei-

175 Einzige Ausnahme ist DADA 531, da hier die übergeordnete Bewegungsrichtung keine entgegengesetzte ist, sondern von links nach rechts das Bildfeld durchläuft. Dies bezieht sich jedoch allein auf die Laufrichtung (Ausrichtung der Füße) der vier Figuren, deren Handlung hingegen ist antagonistisch geprägt: Indem sich die beiden Lapithen, welche allem Anschein nach von jeweils einem Kentauren verfolgt werden, zu ihrem Angreifer umwenden, bleibt der gegengerichtete Aspekt gewahrt. Dies und v.a. auch der thematische Kontext berechtigen eine Aufnahme dieser ausgefallenen Darstellung in vorliegende Kategorie.

176 Zwei Lapithen treten von links einem einzelnen bzw. zwei Kentauren gegenüber.

177 Dies ist der Fall bei DADA 83, wobei hier die ansonsten in Zusammenhang mit Kaineus stehende Dreierkonstellation übertragen wurde. Eine vergleichbare Akzentuierung der Mitte liegt jedoch nicht vor, da der statische Bezugspunkt fehlt (= Kaineus), auf welchen die Bewegungsstränge zulaufen. Als weiteres sieht sich der Krieger auf DADA 85 von gleich drei mischgestaltigen Angreifern bedroht.

178 Ausführlicher zu dieser Darstellung und ihrem besonderen Stellenwert s.u.

179 Zu dieser Verkürzung s. bspw. auch LAUFER 1985, 23 mit Anm. 190; SHEFTON 1962, 361 Anm. 119; BIELEFELD 1963, 342ff.

180 Der Kentaure am rechten Bildrand von DADA 65 wird nur am äußersten Ende seines Schweifs vom Rahmen überdeckt, der ausschreitende Lapith ganz rechts auf DADA 531 erscheint ebenfalls lediglich am Rande seiner Extremitäten versehrt.

nen entscheidenden Beitrag leisten, insbesondere dann, wenn er zur Unterstützung einer bereits vorhandenen stärkeren Beschneidung am gegenüberliegenden Bildrand dient. Auf diese Weise erhält der Betrachter den entscheidenden Impuls zur Ergänzung des Geschehens zu beiden Seiten hin – auf Wahrnehmungsebene entsteht also der Eindruck, als liefe die Handlung in beide Richtungen hinter dem Rahmen fort.

Was den Vorgang des Abschneidens selbst angeht, wird dieser verstärkt an der Figur des pferdegestaltigen Mischwesens vollzogen (s. Tab. 5). In dieser motivischen Einseitigkeit spiegelt sich die allgemeingültige Abneigung wider, den Kontur einer anthropomorphen Gestalt sichtlich beeinträchtigt abzubilden; daher können die Darstellungen DADA 82, 530 und 543 vielmehr als Ausnahmefall gewertet werden. Die drei Bilder zeigen die faktische Ausschnitthaftigkeit an beiden Seiten, wobei die linke Borte annähernd die Hälfte des zurückgestellten Beins eines Lapithen in Schrittstellung verdeckt. Dagegen ist die Versehrtheit der entsprechenden Figur auf DADA 531 nur mehr zu erahnen und bewegt sich im Rahmen des Üblichen. Gleiches gilt für die Darstellung DADA 81: Ergänzend zur typischen Dreiergruppe aus zu Boden gebrochenem Kaineus und zwei antithetisch angreifenden Kentauren – der linke davon an der Hinterflanke abgeschnitten – erscheint am rechten Bildrand noch ein einzelner Krieger, der im Repoussoir-Motiv gegen den Rahmen anrennt und sich damit von der zentralen Gruppe abwendet<sup>181</sup>. Zusätzlich zu diesem eindeutigen Hinweis auf eine Einbeziehung des Raums außerhalb des Bildfelds hat sich der verantwortliche Maler der Methode des Anschneidens bedient, die allerdings in nur sehr dezemtem Maße sowohl am nach vorne gereckten Schild als auch am erhobenen Speer wirksam wird.

Die Teilfigurigkeit der Mischwesen gestaltet sich dabei variabel, grundlegend ist es aber die hintere Partie, welche sich den Blicken des Betrachters entzieht<sup>182</sup>. Dabei wird der Schnitt häufig etwa in der Mitte des Pferdeleibes angesetzt oder vollzieht sich knapp dahinter, so dass bestenfalls etwa drei Viertel der gesamten Gestalt sichtbar werden (DADA 77–80, 83–85, 529–531, 543). Bei symmetrischem Bildaufbau betrifft dies in der Regel die Kentauren beider Seiten (v.a. DADA 77, 79, 80, 83), wobei der Grad des Anschnitts zumeist leicht variiert (bes. DADA 80, 78, 85, 529). Bei dichter Figurenbelegung (also stärkerer Überlappung) kann es – wenn auch recht selten – auf einer Seite gar zur Beschneidung zweier (hintereinander gestaffelter) Rossmänner kommen. Dadurch zeichnet sich die linke Bildhälfte von DADA 80 aus: Der hintere Kentaure wird etwa zur Hälfte beschnitten, der ihn überdeckende vordere indessen lediglich am Schweif<sup>183</sup>. In dieser Hinsicht ist vor allem zu berücksichtigen, dass schon allein das Handlungsgefüge aus insgesamt fünf Partizipanten den ansonsten üblichen Rahmen sprengt, denn in Zusammenhang mit dem Stangenkrater als Träger gelten vielmehr Kompositionen aus drei bis vier Agierenden als gängiges Schema<sup>184</sup>.

181 Ausführlicher zu dieser Methode als weitere Möglichkeit zur Erweiterung des Bildraums s.u.

182 Vgl. dazu ebenfalls Tab. 19 und 20, zur Beurteilung des Schnittgrades s. die veranschaulichende Graphik Abb. 25.4, wobei hier die Übergänge fließend sind. – Allgemein zur Typologie der Kentauren in Attika und ihrem Wandel vgl. bes. SCHIFFLER 1976, 15–30.

183 Dadurch, dass die halbe Gestalt des hinteren Kentauren teilweise von seinem Vordermann verdeckt wird, erscheint dessen Beschnittenheit weniger radikal als bei dem Pferdeman auf der gegenüberliegenden Seite, dessen Kontur unverhohlen in die Bildbegrenzung hineinläuft. – Umgekehrt verhält sich die Anordnung der nebeneinander auftretenden Pferdemaner hingegen auf DADA 530. Aufgrund dessen, aber auch aufgrund der schlechten Erhaltung der Vase, lässt sich keine zuverlässige Einschätzung der Beschnittenheit des zweiten Kentauren vornehmen.

184 Drei Figuren (Kaineus): DADA 78, 76, 65; drei Figuren (unbestimmt): DADA 82, 83; vier Figuren (Kaineus):



Abb. 11.4 Ausschnitthafte thessalische Kentauiromachie DADA 86

Daneben lassen sich Kentauren fassen, deren Beschneidungsgrad verhältnismäßig gering ist oder kaum ins Gewicht fällt: Maximal ein kleiner Teil der Hinterhand wird hier vom Rahmen verdeckt, wodurch auch mindestens eines der hinteren Rossbeine vollständig sichtbar wird (DADA 76, 65, 75, 81, 82). In der Regel bezieht sich eine solche eher minimalistische Form der Ausführung auf beide Randbereiche der Darstellung oder geht gar mit einem lediglich einseitig praktizierten Anschnitt einher (DADA 75). Ein Einzelfall (DADA 76)

bezeugt die spielerische Neigung eines Malers, zwei an und für sich inkohärente Muster miteinander zu kombinieren und der Teilgestalt auf der einen Seite eine Überlappung des Rahmens durch das Bildzeichen auf der anderen gegenüberzustellen<sup>185</sup>. Wie bei den radikaleren Schnitten auch, handelt es sich an dieser Stelle um Szenen aus drei bis vier Akteuren, wobei die Erzeuger der Vier-Figuren-Kompositionen zur Vermeidung einer extremeren Beschneidung genötigt waren, andere Mittel zur Einsparung von Darstellungsraum heranzuziehen: Dies schlägt zum einen in der tiefenräumlichen Eindrehung eines der drei Pferdeleibigen auf DADA 75 zu Buche, wodurch dessen Hinterteil frontal zur Ansicht gebracht und so eine Kollision mit der ornamentalen Einfassung vermieden wird. Zum anderen zeigt es sich an der Einfügung eines zweiten Lapithen statt eines Kentauren als vierte Gestalt (DADA 81), der aus sich heraus bereits weitaus weniger Raum in Anspruch nimmt als der vierbeinige Gegner. Die weniger umfassenden Pendants bedienen sich indessen mehrheitlich des üblichen Dreierschemas, das vorrangig mit dem Untergang des Kaineus verbunden ist (DADA 76, 65)<sup>186</sup>.

Nur eine Komposition fällt im Verhältnis zur breiten Masse vollkommen heraus (DADA 86, **Abb. 11.4**): Das zentrale Feld wird beherrscht von einem nackten Jüngling im Boxkampf mit einem von rechts angreifenden vollgestaltigen Kentauren, der einen großen Felsblock bedrohlich über seinem Haupte schwingt. Herausragend ist das zweite Kampfpaar, das sich nach links anschließt und von welchem lediglich ein geringer Teil zu sehen ist. Weit gegen die Bildbegrenzung gebeugt, hat hier der Ephebe seinen Gegner am bärtigen Kopf gepackt und selbigen zwischen Oberkörper und angewinkeltem Bein eingeklemmt<sup>187</sup>. Dies versetzt den Pferdemann in eine ausweglose Situation – derart bewegungsunfähig, kann er nicht einmal mehr das kleine

DADA 77, 75, 79, 81; vier Figuren (unbestimmt/evtl. Theseus und Peirithoos): DADA 84, 85, 529–531, 543; fünf Figuren (Kaineus): DADA 80. Eine weitere Ausnahme, nicht nur in Hinblick auf die Figurenzahl, sondern auch in Bezug auf die Exzeptionalität der Komposition, stellt das Beispiel DADA 86 dar (sechs Figuren, evtl. Theseus und Peirithoos, ausführlicher dazu s.u.).

185 Zu den unterschiedlichen Darstellungsebenen und ihrer Verwendung vgl. Kapitel B1.2. „Dekorationsprinzipien“. – Eine Steigerung dieser ‚Inkonsequenz‘ offenbart sich an denjenigen Teilfiguren, bei welchen zur kompositionellen Auflockerung ein kaum wahrnehmbares Detail den Rahmen überlappt, während das meiste des figürlichen Konturs hinter selbigem verschwindet (vgl. DADA 78 und 75 [Ast], DADA 529 [Unterarm], evtl. DADA 530 [Ellbogen]). Die solchermaßen konstruierte Widersprüchlichkeit tritt hier bei ein und demselben Bildzeichen in Erscheinung, wohingegen sie bei DADA 86 strikt figurenbezogen ist, aber am selben Bildrand erscheint: Während die rechte Bordüre den einen Kentauren abschneidet, wird sie von einem zweiten Mischwesen überlappt.

186 Eine Ausnahme bildet an dieser Stelle DADA 82, da hier zwei Lapithen einem einzelnen Kentauren gegenüber treten.

187 Für diese beiden Rücken an Rücken kämpfenden Epheben wurde in der Literatur mehrfach eine Benennung als Theseus und Peirithoos vorgeschlagen (s. z.B. CVA Florenz [2] 41; unter Vorbehalt auch SCHEFOLD – JUNG 1988, 266).

Tischchen zur Gegenwehr nutzen. Indem auf diese Weise sein Oberkörper in die Horizontale kippt, erscheinen von ihm nicht mehr als menschliche Schultern, Haupt und erhobene Arme im Bild<sup>188</sup>, so dass dem Betrachter zu seiner Identifizierung einzig die kentaurentypischen Gesichtszüge sowie der Gesamtkontext bleiben. Ähnlich verhält sich die Situation am gegenüberliegenden Bildrand, deutet sich hier überaus vage eine dritte Kampfgruppe an. Erkennbar ist allein das knappe ausschlagende Equidenhinterteil, das sich aber außerhalb des sichtbaren Bereichs zu einem analogen Geschehen vervollständigen lässt<sup>189</sup>.



Abb. 11.5 Einziges Schalenmedaillon mit ausschnitthafter thessalischer Kentauromachie (DADA 87)

Ergänzend zu den vorangegangenen Betrachtungen muss schlussendlich noch ein bislang unbeachtetes Beispiel Erwähnung finden, das von einer rotfigurigen Schale stammt (DADA 87, **Abb. 11.5**) und schon allein daher absoluten Seltenheitswert besitzt. Auch wenn die Größe des Bildträgers in deutlichem Gegensatz zu den oben aufgeführten Exemplaren steht, können der Darstellung doch deutliche Parallelen bescheinigt werden, was zum einen die Art der Bildgestaltung und zum anderen die Umsetzung der Ausschnitthaftigkeit anbelangt. Entsprechend zur kleineren Darstellungsfläche wurde hier die Komposition auf nur zwei Protagonisten reduziert: Innerhalb des runden Tondos zeigt sich ein Jüngling<sup>190</sup>, der seinen anstürmenden vierbeinigen Gegner ähnlich zu DADA 86 im Würgegriff umklammert. Abweichungen müssen dabei in Hinblick auf Stil und naturalistische Umsetzung postuliert werden, ist diese Darstellung mit ihrer Datierung in das endende 5. Jh. rund ein halbes Jahrhundert jünger als das obige Gefäß und damit auch das Gros der Kratere. Die Handlung im Medaillon gibt sich zu beiden Seiten angeschnitten und stellt dem etwa bis zur Leibesmitte abgebildeten Kentauren ein teilgestaltiges Mischgefäß nebst einem nicht minder vollständig sichtbaren Möbelstück gegenüber. Aufgrund des Rundformats kommt hier die Fokussierung auf einen Teil eines umfassenderen Geschehens besonders gut zur Geltung – ein Ausschnitt, dessen Kontext sich mit den thematisch identischen Bildern der Außenseiten unmittelbar greifen lässt<sup>191</sup>.

### *Die Teilgestalt als Träger handlungsrelevanter Informationen*

Dass in Zusammenhang mit der thessalischen Kentauromachie die Teilgestalt wie schon bei den Symposionsbildern dazu genutzt wird, um den unvollständigen Charakter der Szene zu betonen, besteht kein Zweifel. Dies wurde auch in der Forschung mehrfach postuliert<sup>192</sup>.

188 Vgl. dazu auch den randlichen Zecher auf DADA 264 (s. Kapitel B2.1.1.1.1. „Symposion“).

189 Zur spielerischen Einbeziehung mehrerer Darstellungsebenen s.o.

190 Möglicherweise handelt es sich auch hier um Theseus, wofür schon allein die zentrale Heraushebung im Tondo spricht. Auf diese Weise auch LEVENTOPOULOU et al. 1997, 686 Nr. 181.

191 Auf beiden Seiten erscheinen je zwei Kampfpaare aus Pferdeman und Lapith (vgl. dazu LEVENTOPOULOU et al. 1997, 686 Nr. 181).

192 Vgl. z.B. SCHEFOLD – JUNG 1988, 265; BUSCHOR 1975, 194 (zu DADA 86: „Auch hier wieder der Ausschnitt aus großer Fülle“); LAUFER 1990, 890 (in Verbindung mit DADA 81); objektunabhängig auch ders. 1985, 17 mit Anm. 132; in Verbindung mit dem Repoussoir-Motiv MANNACK 2001, 86.

Grundlage hierfür ist die Unvereinbarkeit von verfügbarer Darstellungsfläche und bildräumlicher Inanspruchnahme der narrativen Inhalte als Spiegel der einschlägigen Vermittlungsabsichten des Künstlers<sup>193</sup>. Dass gerade aus dieser Wechselwirkung unter Berücksichtigung der wahrnehmungstheoretischen Bedingtheiten profitabler Nutzen gezogen werden kann, ist nicht von der Hand zu weisen. Durch die ausschnittshafte Wiedergabe bekommt der Betrachter einen direkten Hinweis, den gezeigten Ausschnitt vor seinem geistigen Auge zu vervollständigen und in beliebigem Maße fortzusetzen. Als richtungsgebend wirkt sich dabei eine möglichst detaillierte Kenntnis der Erzählung aus, denn allein das hintergründige Wissen, dass es sich um ein umfassendes Schlachtengeschehen und nicht um einen Einzelkampf handelt, trägt die volle Verantwortung für eine Klassifikation der abgebildeten Handlung als ausschnittshafte und zwar über die betroffenen Figuren hinaus<sup>194</sup>. Auf diese Weise wohnt der Darstellung bereits aus sich heraus das Wesen eines Exzerpts inne, so dass auf die unvollständige Wiedergabe verzichtet werden kann (s.u.). Dennoch wird sie augenscheinlich häufig als beliebtes Mittel zur eingängigen Betonung dieser Werte herangezogen – eine vollgestaltige Abkürzung einer Szene wird so zum teilgestaltigen Ausschnitt.

Neben der faktischen Beschneidung eines Bildzeichens stehen dem Künstler jedoch auch andere Möglichkeiten zur Verfügung, die Unvollständigkeit des abgebildeten Geschehens zu verdeutlichen. Wie oben zu sehen war, erscheint in Kombination mit der Teilgestalt im Einzelfall auch das Repoussoir-Motiv: Ein nach außen gewandter Bewegungsvorstoß, also in Richtung Bildbegrenzung, impliziert ein Ziel außerhalb des sichtbaren Bereichs<sup>195</sup>. Im Grunde genommen handelt es sich hierbei ebenfalls um eine Art von faktischer Ausschnittshaftigkeit, welche jedoch – ungeachtet der minimalistischen Beschneidung von Schild und Lanze des Kriegers im Falle von DADA 81 – in erster Linie nicht vom Konturenabbruch getragen wird<sup>196</sup>. Durchtrennt wird stattdessen das Kampfpaar als geschlossenes Kompositivmotiv, so dass eine Fortsetzung außerhalb des Bildfelds unmissverständlich angezeigt wird<sup>197</sup>. Einen weiteren entscheidenden Hinweis auf die Existenz von Akteuren auch im Abseits des visuell zugänglichen Bereichs erbringt die Einflechtung bestimmter kontextuell losgelöster Gegenstände im Bild. Auf diese Weise vermag der herrenlose Speer, der offenbar verselbständigt das Feld oberhalb der

193 Ausführlicher zum Bild-Raum-Konflikt v.a. in Kapitel A2.3.1. „Begrifflichkeiten“ mit Abb. 5.2.

194 Zu solchen großen szenischen Ausschnitten im Gegensatz zu kleinen szenischen bzw. motivischen Ausschnitten vgl. ebenfalls Kapitel A2.3.1. „Begrifflichkeiten“. – In diesem Fall ist auch der größere Rahmen der Kaineus-Szene zu berücksichtigen, die ansonsten als autarke Episode erscheint, konsequent betrachtet aber der thessalischen Kentaurromachie als umfassender Handlung entnommen ist.

195 Der Terminus „Repoussoir-Figur“ findet sich ursprünglich bes. in Zusammenhang mit der renaissancezeitlichen Malerei. Im Vordergrund einer Darstellung platziert, dient eine solche Figur als technisches Hilfsmittel dazu, den Blick des Betrachters z.B. mithilfe der entsprechenden Bewegung in die Tiefe zu lenken (vgl. dazu etwa Meyers kleines Lexikon – Kunst [Mannheim 1986] 416 s.v. Repoussoir). Übertragen auf die zweidimensionale Flächenkunst der Antike wird dieses Mittel gleichermaßen verwendet, um den Raum zu den Seiten hin zu erweitern. Entfernt zum Repoussoir-Motiv vgl. bspw. SCHEFOLD – JUNG 1988, 265; MANNACK 2001, 85f.; COHEN 1983, 176.

196 Dies zeigen auch weitere Darstellungen, die aufgrund einer nur marginalen Beschnittenheit (z.B. an Schild, Pferdeschweif oder Lapithenrücken) keinen Eingang in den vorliegenden Katalog fanden: So etwa ein Kolonettenkrater in London (BM E 473, s. LAUFER 1990, 887 Nr. 37) oder eine rf. Kalpis, ebenfalls in London (BM 1920.3-15.3, s. BOARDMAN 1994b, Abb. 326).

197 Eine solche kompositionelle Offenheit erfuhr in der Forschung nicht immer eine positive Wertung. So schreibt FOLLMANN 1968, 65 und 52 über den oben erwähnten Krater des Pan-Malers (BM E 473), der auf der anderen Gefäßseite ebenfalls einen Auszug aus der Kentaurenschlacht präsentiert: „[...] der hier sinnlos gegen den Bildrahmen anstürmende Lapithe, der willkürlich von der Gruppe des gegenüberliegenden Bildes getrennt ist“. Ähnlich auch LAUFER 1985, 22 mit Anm. 175: „[...] als Ausschnitt aus einem größeren Zusammenhang genommen und willkürlich in zwei getrennte Bilder geteilt“.



Köpfe der Kämpfenden auf DADA 82 durchfliegt, gleichermaßen eine Erweiterung des Handlungsraums zu erwirken<sup>198</sup>. Bereits wieder im Sinkflug begriffen und auf das bärtige Haupt des wilden Pferdemanns gerichtet, muss er in größerer Entfernung und damit außerhalb des Rahmens abgeworfen worden sein<sup>199</sup>.

So deutlich an dieser Stelle der Bedarf nach einer Vermittlung des exzerptiven Charakters auch auf gestalterischer Ebene im Vordergrund steht, so selten scheinen die Maler die Möglichkeit einer Ausdehnung des Geschehens über eine einzelne Darstellungsfläche hinaus zu nutzen. Lediglich ein einziger Kolonnenkrater (DADA 85) bildet – neben dem Schalentondo DADA 87 (s.o.) – desgleichen im zweiten Bildfeld ebendiese kämpferische Auseinandersetzung ab: Zu sehen ist ein von rechts herangaloppierender Kentaur, der mit einem Gesteinsblock als Waffe einen ebenfalls nach links laufenden Lapithen verfolgt. Dabei wird lediglich ein kleiner Teil des Pferdeschweifs vom Rahmen überdeckt, der Rest der Gestalt bleibt unversehrt. Entgegen der katalogisierten Bildseite mit ihrem deutlichen Anschnitt, kann hier kaum von einer intentionell erzeugten Unvollständigkeit gesprochen werden. Den Krieger jedoch allein als einen fliehenden sehen zu wollen<sup>200</sup>, sollte nicht als einzige mögliche Lesart dieser Szenerie erachtet werden. Denn die nach vorne gerichtete Aufmerksamkeit des Heros könnte ebenso gut einem Feind außerhalb des Bildfelds gelten<sup>201</sup>, wodurch hier ein Augenblick zur Darstellung käme, bei welchem der Angriff des Mischwesens von hinten im Fokus steht. Dadurch wäre nicht nur die Spannung erhöht – der Betrachter sieht das Unheil bereits nahen, wohingegen sich der Lapith noch in Sicherheit wähnt –, sondern auch eine Überleitung zur Gegenseite in ihrer unmittelbarsten Form gegeben.

Obzwar die Teilgestalt demzufolge nur eine Methode von vielen ist, dem Bildkonsumenten die szenische Unvollständigkeit auf Perzeptionsebene möglichst eindrücklich näher zu bringen, ist sie in ihrer Unmittelbarkeit so wirksam wie keine andere. Davon zeugt schon allein die Häufigkeit ihrer Anwendung in Zusammenhang mit dem thessalischen Kentaurenkampf als Thema und dem Stangenkrater klassischer Zeit als Bildträger, wobei zumeist ein Anschnitt beider Bildseiten angestrebt wird, der allerdings mitunter nur recht verhalten ausfällt. Durch die Hinzuziehung ebendieses Mittels erlangt der Maler darüber hinaus nicht nur die Möglichkeit, seine Figuren möglichst groß in Szene zu setzen<sup>202</sup>. Zu dieser optimierten Ausnutzung des verfügbaren Darstellungsraums kommt auch noch die Verstärkung der richtungsbezogenen Bewegtheit hinzu – ein Effekt, der gleichermaßen über die optische Wahrnehmung transpor-

198 Entsprechend auch ein Felsbrocken, der auf einem rf. Stamnos in Paris (Louvre G 55) über dem Kopf des Kaineus schwebt (dazu COHEN 1983, 179 mit Abb. 12.7a). Derselben Mechanismen bedient sich auch der Urheber der singulären Komposition DADA 500, die erst weiter unten zur Ausführung gelangt. Vgl. wohl ebenfalls DADA 543.

199 Vergleichbar sind auch zwei (?) Steine über dem behelmteten Kopf des riesenhaften Kriegers im Zentrum von DADA 530 zur bewerten, nur dass mit dem teilgestaltigen Kentauren am rechten Bildrand zugleich der Werfer selbst im Bild erscheint. Eine Erweiterung des Handlungsraums über den gezeigten Ausschnitt hinaus gelingt hier somit nicht.

200 In diesem Sinne s. etwa CVA Bologna (1) 12.

201 Ob es sich dabei um die zwei Kentauren der Gegenseite als konkreten Feind handelt oder der Gegner ein fiktiver ist, hat keinerlei Einfluss auf diesen Effekt und ist demnach nicht entscheidend. Im Allgemeinen positiv für eine direkte inhaltliche Verquickung zweier Bildseiten spricht sich LAUFER 1985, 48 Anm. 175 in Verbindung mit dem bereits mehrfach erwähnten Londoner Krater (BM E 473) aus: „Der willkürlich von der Gruppe des gegenüberliegenden Bildes getrennte Lapith eilt seinem zusammenbrechenden Gefährten zu Hilfe, ohne die Gefahr zu bemerken, in der Kaineus schwebt.“ Als weiteres s. z.B. BEAZLEY 1974, 21.

202 Von besonderer Relevanz ist dies v.a. bei den pferdeleibigen Kentauren mit ihrer deutlich größeren bildräumlichen Ausdehnung.

tiert wird und auf der unvollständigen Wiedergabe basiert<sup>203</sup>. Indem die gestaltimmanente Bewegung durch die Festsetzung eines Bezugspunktes per Rahmen wirkungsvoll erfahrbar wird, erhöht sich zugleich die Wucht des Aufpralls, der die Masse der Darstellungen bestimmt, denn in der Regel liegen dem kompositorischen Aufbau zwei deutlich gegeneinander gerichtete Bewegungsabläufe zugrunde<sup>204</sup>. Dies wiederum trägt zur erheblichen Steigerung des Spannungsmoments bei: Eben noch außerhalb der gerahmten Fläche, galoppiert der Angreifer bereits ins Bildfeld hinein.

Dass die angeschnittene Gestalt den Charakter einer ‚Momentaufnahme‘ zu verstärken vermag, wurde unter anderem bereits von Erich Laufer herausgestellt<sup>205</sup>. Dennoch muss man sich hierbei stets vor Augen führen, dass dieser Terminus lediglich in übertragenem Sinne verstanden werden darf: Wie bei den Gelageszenen auch<sup>206</sup>, handelt es sich nicht um einen Augenblick im Sinne einer strikten zeitlichen Geschlossenheit, sondern ausnahmslos um eine Zusammenschau einzelner kampfspezifischer Motive sowie Handlungsmuster. Diese müssen nicht in einem zwingend kohärenten Verhältnis zueinander stehen, sondern bedienen lediglich verschiedene charakteristische Situationen in Zusammenhang mit einem Kampfgeschehen. Eine solche Diskrepanz macht jedoch eine gezielte Fokussierung auf einen bestimmten Teil des Handlungsgefüges – angedeutet durch die figürliche Unvollständigkeit – nicht unmöglich und betont die Qualität des Augenblicklichen auf allgemeingültiger Ebene. Besonders fruchtbar und somit der Wirkung zuträglich zeigt sich dabei auch die Wahl des wiedergegebenen Zeitpunktes im Verhältnis zum narrativen Gesamtkontext. Dieser bezieht sich in der Regel auf den allerersten Moment des gegnerischen Zusammenpralls<sup>207</sup>: Die ehernen Spitzen von Lanze und Schwert sind soeben ins Fleisch der mächtigen Pferdeleiber gedrungen, die Kentauren haben von ihrer Waffe – einem Felsbrocken oder Ast – noch keinen Gebrauch gemacht. Der Kampf ist noch nicht entschieden, die Schlacht noch nicht geschlagen, der Ausgang an den Bildzeichen selbst nicht ablesbar, obgleich jedem Betrachter bekannt.

### *Der Stellenwert der Ausschnitthaftigkeit innerhalb der Kentaurenkämpfe*

Nachdem die besondere Eignung der Teilgestalt in Hinblick auf die Vermittlung bestimmter kontextbezogener Inhalte in einem konkreten narrativen Zusammenhang herausgestellt werden konnte, ist nun eine generelle Beleuchtung der Position der ausschnitthaften Darstellung innerhalb der Vasenbilder entsprechender Thematik unabdingbar.

---

203 Ausführlicher dazu in Kapitel A2.1.2. „Wahrnehmung“ sowie A2.2. „Kategorien“ mit Abb. 5.2.

204 Dies gilt für so gut wie alle ausschnitthaften Bilder dieses Inhalts (zur Ausnahmesituation in Verbindung mit DADA 531 s.o.). Lediglich die ohnehin vollkommen singuläre Darstellung DADA 86 wird dieser Wirkung nicht gerecht, existiert keine Gegenläufigkeit der Bewegung, die jeweils von der teilgestaltigen Randfigur ausgehen würde. Auf diese Weise findet auch keine Hinführung auf einen zentralen kulminativen Höhepunkt statt. Stattdessen liegt das Hauptaugenmerk des Malers auf der Vermittlung der Ausschnitthaftigkeit per se (ausführlicher zur Besonderheit dieser Komposition s.u.).

205 LAUFER 1985, 17. bes. 24: „Auffällig erscheint die starke Beschneidung der Seitenfiguren, wodurch ‚unwesentliche‘ Teile wegfallen und die Ausschnitthaftigkeit der Szenerie gleichsam den Eindruck einer ‚Momentaufnahme‘ entstehen lässt.“

206 Vgl. Kapitel B2.1.1.1.1. „Symposion“.

207 Außen vor steht bei dieser Beurteilung die Wiedergabe des Kaineus, die (isoliert vom Gesamtkontext) aus sich heraus erklärt werden muss: Die Tatsache, dass der Held i.d.R. bereits unterschiedlich weit in den Boden eingesunken ist, markiert nicht einen fortgeschrittenen Moment des Kampfes, sondern ist der Wiedererkennbarkeit des ikonographischen Schemas und seinem chiffrenhaften Charakter geschuldet. Ausschlaggebend ist in diesem Falle vielmehr die allgemeine Situation, die sich in ihren Grundzügen nicht von den anderen Bildern unterscheidet.

Der kämpferischen Auseinandersetzung zwischen Mensch und pferdegestaltigem Mischwesen kommt innerhalb der antiken griechischen Kunst bereits recht früh eine nicht unbeachtliche Aufmerksamkeit zu. Dabei ist die thessalische Kentaumachie nur einer der bekannten Konflikte, die im Mythenschatz verankert sind – häufig erweist sich eine klare Ansprache aufgrund der stereotypen Ikonographie allerdings als schwierig. Neben solchen größeren Schlachten existieren zahlreiche heroische Einzelkämpfe<sup>208</sup>. Dies betrifft im Grunde genommen desgleichen den Untergang des Kaineus: Diese Episode ist zwar unmittelbar mit dem Geschehen in Thessalien verbunden, tritt dennoch weitaus häufiger als isoliertes Motiv in Erscheinung<sup>209</sup>. Integriert in eine ausgedehnte Kampfhandlung, gewährleistet dessen Anwesenheit – so wie bei vorliegenden Ausschnitten – eine sichere Identifizierbarkeit des Schauplatzes. Dieses kriegerische Aufeinandertreffen mehrerer Kontrahenten in größerem Rahmen, das anlässlich der Hochzeit des Peirithoos mit Hippodameia stattfand<sup>210</sup>, lässt sich innerhalb der Vasenmalerei erstmals auf einem der Friesen des Klitias-Kraters fassen<sup>211</sup>. Die Ansprache ergeht dabei nicht nur aus der Verbildlichung des in den Boden gestampften lapithischen Königs, sondern kann darüber hinaus an den unzähligen Namensbeischriften abgelesen werden, welche der Maler jeder einzelnen Figur zugeordnet hat. Diese Akribie beleuchtet zudem die Teilnahme des Theseus als engem Freund des Gastgebers, dessen uneingeschränkte Benennung ansonsten nur im Ausnahmefall möglich ist<sup>212</sup>. Was dieser Prunkkrater vortrefflich veranschaulicht, ist die Wahl eines geeigneten Bildformats (Fries) in Abhängigkeit zum kompositionellen Vorhaben. Entsprechend lassen sich ausgedehnte Kentaumachien ähnlicher Zeitstellung auf adäquaten Bildträgern nachweisen – so beispielsweise auf Außenseiten von Schalen oder auf Friesen unterschiedlicher Großgefäße –, werden jedoch auch auf deutlich kleineren Flächen exzerpiert<sup>213</sup>.

- 208 Es handelt sich dabei v.a. um Herakles, welcher außer der größeren Auseinandersetzung mit den Kentauren der Pholoe-Ebene auch mehrere kleine Konflikte zu bewältigen hat. Dazu gehört der Kampf mit Nessos ebenso wie die nur selten dargestellte Tötung des Eurytion oder diejenige des Chiron. Zu den Verbildlichungen der Pholoe-Schlacht s.u.; zu den Themen und ihren Unterscheidungsschwierigkeiten allgemein z.B. BROMMER 1984, 48ff.; ders. 1982, 104f. 107 mit Anm. 14; LEVENTOPOULOU et al. 1997, 700ff.; SCHIFFLER 1976, passim; BAUR 1912, 135f.; entfernt auch SCHEFOLD – JUNG 1988, 264.
- 209 Etwas ausführlicher zur Kaineus-Episode, die in Form der typischen Dreierkonstellation bereits in der zweiten Hälfte des 7. Jhs. greifbar ist, in Kapitel B2.2.2. „Zusammenfassung Inhalt und Horizontale“ (hier auch zur Literatur). Auch wenn dieses ikonographische Schema etwas später zu einem (zentralen) Bestandteil des Gesamtgeschehens werden kann, bewahrt es daneben für die gesamte Dauer seiner Darstellungswürdigkeit Eigenständigkeit. Zur Verbindung des Kaineus-Motivs mit der thessalischen Kentaumachie s. bspw. LEVENTOPOULOU et al. 1997, 701; BROMMER 1982, 106; MANNACK 2001, 85; THOMAS 1976, 47; BOUCHER 1922, 115.
- 210 Allgemein zu diesem Thema und seiner Überlieferung s. BROMMER 1982, 104; SCHEFOLD 1978, 154f.; SCHEFOLD – JUNG 1988, 264; LEVENTOPOULOU et al. 1997, 671f.; MANNACK 2001, 85; THOMAS 1976, 47; BOUCHER 1922, 114; COHEN 1983, 171. Zur abweichenden Benennung der Braut als Deidameia s. COHEN 1983, 188 Anm. 38.
- 211 Florenz Mus. Arch. 4209 (s. z.B. SCHEFOLD 1993, Abb. 189), vgl. desgleichen Abb. 12.5 ebendahier. Allgemein dazu s. bspw. BOUCHER 1922, 115; SCHIFFLER 1976, 31; BROMMER 1982, 105; COHEN 1983, 176; SCHEFOLD 1993, 255f. und 120ff. (hier evtl. frühere Beispiele); LEVENTOPOULOU et al. 1997, 701; MANNACK 2001, 85 mit Anm. 326; LAUFER 1985, 6; SHEFTON 1962, 353f.
- 212 Bis auf wenige Ausnahmen, in denen Theseus inschriftlich bezeugt ist, ist seine sichere Ansprache in ebendiesem Handlungsrahmen so gut wie nie gewährleistet (zur Problematik s. auch oben). Seine Person zeichnet sich (im Gegensatz zu Herakles) kaum durch spezielle attributive Details aus, so dass seine Benennung allein aus dem narrativen Kontext erfolgen muss. Auch die Axt, wie sie in der Beschreibung des Westgiebels von Olympia durch Pausanias (V 10,8) erwähnt wird, kann kein uneingeschränkt zuverlässiges Kriterium sein (s. DADA 529). Allgemein dazu s. BROMMER 1982, 106f. mit Anm. 8 und 144f. (zur Typologie allgemein); SHEFTON 1962, 344. 359 Anm. 116; BARRON 1972, 26ff.; ROBERT 1895, 50; entfernt auch LEVENTOPOULOU et al. 1997, 701. Anders MANNACK 2001, 85, welcher die Axt für ein definitorisches Merkmal hält; ebenso COHEN 1983, 175. 180; THOMAS 1976, 47.
- 213 Es handelt sich dabei um den Zweikampf als Grundmotiv, das beliebig aneinandergereiht und nach Bedarf auch zu einem Drei-Figuren-Schema abgewandelt werden kann; ab Mitte des 6. Jhs. tritt die Verfolgung hinzu. Vgl. dazu LEVENTOPOULOU et al. 1997, 684f. 701; als weiteres auch BROMMER 1982, 105 Anm. 6. – Besonders häufig ist unter

Darstellungsrelevant ist auf diesen archaischen Vasen der Kampf, das agonale Kräftemessen zwischen wilden Kreaturen und edlen heldenhaften Kriegeren bis hin zur Niederlage der einen und dem gloriosen Sieg der anderen.

Die rotfigurigen Vasenmaler der Frühklassik greifen zu einem neuen Konzept und stellen nun kontrastierend zur gemäßigten Selbstkontrolle die animalische Gier und hemmungslose Berauschtigkeit als Motiv für diese Auseinandersetzung in den Mittelpunkt des Interesses<sup>214</sup>. Dabei bedienen auch sie sich nicht selten – wie bereits in obigen Extremfällen zu sehen war – der Methode des Abkürzens, um eine Bildfläche mit diesem ansonsten so weitläufigen Darstellungsgegenstand zu versehen. Kontrovers zu den älteren feindlichen Gegenüberstellungen aus einzelner Pferdeman und Heros, bei welchem es sich prinzipiell ebenso gut um ausdrückliche Zweikampfgruppen handeln kann, liegt hier eine Ansprache als große Kentaurenschlacht auf der Hand. Denn dass sich zu ebendieser Zeit eine deutliche Schwerpunktverlagerung in Richtung Thessalien als Schauplatz herauskristallisiert, ist nicht nur der gesteigerten Bedeutung des Theseus als athenischem Helden per se geschuldet, bedingt durch die vorangegangenen politischen Veränderungen. In der Zeit nach den Perserkriegen rücken nun auch die großen Schlachtenkontexte zur Demonstration der eigenen Überlegenheit stärker in den Vordergrund – eine Programmatik, die sich nicht nur an den öffentlich-repräsentativen Bauvorhaben zeigt, sondern bis in die Kleinkunst hinabreicht. Althergebrachte mythologische Inhalte werden im Sinne der jungen attischen Demokratie neu beleuchtet und einer entsprechenden Instrumentalisierung zugeführt<sup>215</sup>.

Es liegt daher in der Natur der Dinge, dass dieses Kampfgeschehen seinen Höhepunkt in den mittleren beiden Vierteln des 5. Jhs. verzeichnet und danach immer mehr an Relevanz verliert, bis schließlich das Interesse daran an der Wende zum 4. Jh. zum Erliegen kommt. Diese Entwicklung verläuft Hand in Hand mit dem allmählichen Niedergang der attischen Werkstätten im Allgemeinen und der Verlagerung der Produktion nach Unteritalien, wo noch die letzten Darstellungen dieses Inhalts zu fassen sind, ohne dass ihm jedoch vergleichbare Aufmerksamkeit zukäme<sup>216</sup>.

Während der Hochphase jedoch ist diese Kentaurenschlacht auf keramischen Gefäßen als Bildträger so gut wie allgegenwärtig. Außer dass sie weiterhin Darstellungsgegenstand der weitläufigen Schalenaußenfriese bleibt, tritt sie (abgesehen von den gerahmten Feldern der Stangenkra-

---

den Exzerpten das Kaineus-Schema anzutreffen, wobei es innerhalb der späten sf. Vasenmalerei gemäß den Vorlieben der Kleingefäßmaler vorrangig für Lekythen verwendet wird (s. LAUFER 1985, 15f.; zu weiteren Beispielen vgl. LEVENTOPOULOU et al. 1997, 685).

214 Trunkener Zustand und Liebeshunger der Kentauren als eigentlicher Grund für die kämpferische Auseinandersetzung, schlagen sich nun mehr oder weniger deutlich in den Erzeugnissen der Vasenmaler nieder. Neu kommt auch der geschlossene Raum als Handlungsort hinzu (zu den Merkmalen und zur Problematik s.u.); der Kampf in der freien Natur, wie er schon in der Archaik präsent war, bleibt aber weiterhin darstellungswürdig. Explizit dazu auch BIELEFELD 1963, 351: „Es muß jedenfalls betont werden, daß zur gleichen Zeit, zu der uns die Lapithen-Hochzeit innerhalb des Palastes mehrfach auf attischen Vasen entgegentritt, auch die Feldschlacht der Kentauren und Lapithen samt der Kaineus-Episode auffällig häufig bezeugt werden.“ Vgl. dazu weiterhin BROMMER 1982, 105f.; CASTRIOTA 1992, 34f.; BARRON 1972, 25; BAUR 1912, 136; NEILS 1987, 109; MANNACK 2001, 85.

215 Zeugnis davon legt auch das nunmehr erhöhte Interesse an der attischen Amazonomachie ab, die im Grunde gleichermaßen Theseus in den Fokus rückt, nachdem sie schon lange Zeit zuvor als allgemeines Thema im Bildgut verankert war (dazu s. auch unten). Allgemein vgl. SCHEFOLD – JUNG 1988, 264. 303 („Amazonen- und Kentaurensiege als mythische Urbilder der Kämpfe gegen die Perser“); CASTRIOTA 1992, 34; LEVENTOPOULOU et al. 1997, 703; VON BOTHMER 1957, 163ff.; THOMAS 1976, 47. 50ff.; GARDNER 1897, 301. Zur neuen Beliebtheit des „wehrhaften Hopliten“ s. außerdem MUTH 2008, z.B. 445f.

216 Dazu s. SCHEFOLD – JUNG 1988, 270; BROMMER 1982, 107; ders. 1973, 224 (hier Zusammenstellung der Beispiele);

tere) gleichermaßen auf zahlreichen anderen Großgefäßen in Erscheinung: Neben ausgedehnten Halsfeldern rotfiguriger Kalpiden zierte sie zahlreiche offene Bildflächen beispielsweise von Kelch- oder Volutenkrateren<sup>217</sup>. Dass sich die Maler hier zur Vermittlung des exzerptiven Charakters nicht der Teilgestalt bedienen, ist mit der fehlenden Einfassung der Darstellungsfläche zu begründen. Dass dies jedoch kein Manko darstellt, lässt sich an der großen Anzahl solcher rahmenlosen Beispiele ablesen. Wie oben bereits dargelegt, ist eine gestaltliche Unvollständigkeit folglich zum Verständnis der Szene als Abkürzung nicht notwendig, sind in erster Linie die narrativen Inhalte selbst Träger einer solchen Semantik. Entsprechend können damit auch die Szenen im abgeschlossenen Bildfeld ganzgestaltig konzipiert sein, obzwar dies vergleichsweise selten vorkommt<sup>218</sup>.

Vor dem Hintergrund der sich offenkundig häufenden Anwendung der unvollständigen Wiedergabe allerdings keimt eine Frage auf, die auf den möglichen Zusammenhang dieser Ausschnitte mit einem Werk der großen Malerei abzielt und in diesem Sinne ganz besonders das Verhältnis von ‚Vorbild‘ und ‚Nachahmung‘ zu beleuchten sucht. Die Existenz eines entsprechenden Tafelgemäldes erschließt sich schon allein aus dem politisch hohen Stellenwert dieses Themas, erfährt aber auch aus den Schriftquellen Bestätigung. So überliefert Pausanias lediglich äußerst vage einen „Kampf der Kentauren und Lapithen“ am „Theseustempel“, gibt aber weder nähere Hinweise auf die künstlerische Urheberschaft noch das genaue Aussehen<sup>219</sup>. Dies begründet die Uneinigkeit der Forschung in Hinblick auf die genauen inhaltlichen Details, zu deren Rekonstruktion gerne die erhaltenen Vasenbilder herangezogen wurden<sup>220</sup>. Dabei sollte jedoch Vorsicht geboten sein, entsteht hierbei allzu schnell ein Zirkelschluss. Das Hauptproblem ist der Tatsache verhaftet, dass anhand der keramischen Bildzeugnisse für das Schlachtgeschehen gleich zwei vollkommen unterschiedliche Handlungsorte festgemacht werden können: Zum einen deutet alles darauf hin, dass die Auseinandersetzung in geschlossenen Räumlichkeiten stattfindet: Als spontane Waffen dienen Gefäße oder Einrichtungsgegenstände, außerdem sind weibliche Gäste sowie Knaben anwesend, was die unmittelbare Verbindung zum Festsaal und zum Akt der Hochzeit selbst herstellt<sup>221</sup>. Zum anderen jedoch lässt sich an

---

LEVENTOPOULOU et al. 1997, 686ff. 704 (mit Beispielen); explizit in Zusammenhang mit Kaineus s. LAUFER 1990, 891; ders. 1985, 32f.; SCHAUBURG 1962a, 750.

217 Dazu allgemein LEVENTOPOULOU et al. 1997, 686ff. 703 (Zusammenstellung der Beispiele); als weiteres BROMMER 1973, 223f. 500f.; ders. 1982, 106; MUTH 2008, 457–513; entfernt auch SCHIFFLER 1976, 24. Explizit zu den Bildern mit Kaineus, wobei hier die feste heraldische Dreierkonstellation nun häufig auch eine Erweiterung bzw. Reduzierung (bei Integration) erfahren kann, vgl. LAUFER 1990, 890; ders. 1985, 13. 16f.; MANNACK 2001, 85f.

218 Unter den 24 Einträgen, die in der Beazley-Datenbank in Zusammenhang mit rf. Kolonettenkrateren abgelegt sind, finden sich lediglich zwei Beispiele, die nicht der Definition von Ausschnitthaftigkeit entsprechen (vgl. beide Seiten des Kraters in London [BM E 473, s. Beazley-Data Nr. 206288] sowie das Exemplar des Malers der Pariser Kentaurenomachie [Louvre G 367, ebd. Nr. 214587]). Weitere fünf Darstellungen waren Verf. nicht zugänglich und entziehen sich daher einem Urteil, dennoch ist die Wahrscheinlichkeit sehr hoch, dass auch darunter die Mehrheit angeschnitten sein wird.

219 Paus. I 17,2 („Theseus hat bereits einen Kentauren getötet, für die anderen ist der Kampf noch unentschieden“). Verantwortlich für die Ausschmückung des nach 474 v. Chr. unter Kimon erbauten Theseions wird neben Mikon wohl auch Polygnot gewesen sein, wobei nur Ersterer in den Schriftquellen in Zusammenhang mit diesem Gebäude (als Urheber der Darstellung des Theseus auf dem Meeresgrund) erwähnt wird. Zur Zuweisungsfrage s. z.B. MANNACK 2001, 85; SCHEFOLD – JUNG 1988, 266; LAUFER 1985, 49 Anm. 190 und 192 (mit weiterer Literatur); BARRON 1972, 23. 44; SHEFTON 1962, 362 mit Anm. 124; KRAIKER 1958, 69. 75; COHEN 1983, 175; ROBERT 1895, 46ff. Allgemein zu diesem Gemälde als weiteres auch BROMMER 1982, 109; CASTRIOTA 1992, 33; LEVENTOPOULOU et al. 1997, 703; BIELEFELD 1963, 349ff.

220 Eine Rekonstruktion anhand ausgewählter Vasenbilder versuchten neben ROBERT 1895, 48–50 v.a. auch BARRON 1972 und WOODFORD 1974 (zur Problematik s. auch unten).

221 Zu den typologischen Merkmalen einer solchen Saalschlacht s. etwa COHEN 1983, 172; BROMMER 1982, 106. 110.

zahlreichen Darstellungen der eindeutige Charakter eines Außenschauplatzes ablesen, wovon nicht nur Felsbrocken und Baumstämme bei den Kentauern sowie eine entsprechend intentionelle Bewaffnung bei den Lapithen zeugen. Als weiteres offenbart sich die freie Natur als Handlungsort neben eventuellen landschaftlichen Angaben auch an der häufig belegten Präsenz des Kaineus, findet dieser Krieger seinen Niedergang, indem er in den Erdboden gerammt wird<sup>222</sup>. Diese Umstände verleiteten viele Forscher dazu, die Diskrepanz des Handlungsortes mithilfe zweier unterschiedlicher Ereignisse aufzulösen: Auf diese Weise interpretierten sie die Feldschlacht als spätere Auseinandersetzung, die im Gegensatz zum spontanen Gefecht im Bankettsaal der Hochzeitsgesellschaft einer Planung unterliegt und damit die offene Landschaft sowie kriegerische Ausstattung der Partizipanten zu rechtfertigen vermag<sup>223</sup>.

Allein dieser kontroverse Sachverhalt heizte erwartungsgemäß die Diskussion um das genaue Aussehen des Tafelbildes an, was nicht zuletzt auf eine Hinterfragung des Vorbildcharakters hinführte<sup>224</sup>. In diesem Falle kann ein erneuter Blick auf die bereits mehrfach erwähnte exzeptionelle Darstellung DADA 86 (s. Abb. 11.4) hilfreich sein, die sich in jeglicher Hinsicht von der Masse der katalogisierten Stangenkraterbilder unterscheidet. So handelt es sich zum einen um die früheste, zum anderen – bis auf eine deutlich spätere Ausnahme<sup>225</sup> – um die einzige teilgestaltige Präsentation der Saalschlacht auf einem entsprechenden Großgefäß. Die anderen Bilder integrieren in der Regel das Kaineus-Schema<sup>226</sup> oder zeigen zumindest Abweichungen hinsichtlich der Art der Bewaffnung<sup>227</sup>, wenn nicht explizite landschaftliche Einfügungen<sup>228</sup>. Einige der Vasenbilder belegen augenscheinlich ein Zwischenstadium und kombinieren unterschiedliche Elemente in ein und derselben Darstellung<sup>229</sup>. Allein das sehr

- 
- Zum ‚Waffen‘-Repertoire vgl. z.B. SHEFTON 1962, 338 Anm. 37 und 359 mit Anm. 116; BARRON 1972, 26ff.
- 222 Ausführlicher zu dieser typologischen Trennung s. auch oben sowie z.B. BROMMER 1982, 104ff.; als weiteres BARRON 1972, 26; COHEN 1983, 172ff. mit Anm. 35; NEILS 1994, 943f.; MUTH 2008, 427–456; entfernt ebenfalls SHEFTON 1962, 354; THOMAS 1976, 47. Zur Unvereinbarkeit der Kaineus-Episode mit der Saalschlacht vgl. etwa LAUFER 1985, 49 Anm. 49; ebenso COHEN 1983, 175.
- 223 Als argumentative Grundlage ziehen sie hierfür die unterschiedlichen Schriftquellen heran. Demgemäß möchte BROMMER 1982, 104ff. bes. 106 in der Feldschlacht eine Auseinandersetzung sehen, die im Rahmen der Geburt des Sohnes des Peirithoos stattgefunden hat und beruft sich dabei auf eine Stelle in der homerischen Dichtung (Hom. II. II 740ff.). Dem gegenüber steht die Saalschlacht bei der Hochzeit, die in einem solchen Falle für das spätere Geschehen den Grundstein gelegt hätte und dann auch in Verbindung mit dem Tod des Kaineus stünde. Ebenso COHEN 1983, 171 mit Anm. 111; zusammenfassend auch BARRON 1972, 25f. 30.
- 224 Obzwar die Wahrscheinlichkeit nicht gering ist, dass das plötzliche Auftreten dieses neuen Typus in der Vasenmalerei entsprechender Zeit in gewissem Zusammenhang mit diesem Gemälde steht, ist es keineswegs zwingend, dieses ausschließlich als reine Saalschlacht rekonstruieren zu wollen, zeigt sich die Feldschlacht weiterhin als sehr dominant. Dieser Umstand veranlasste z.B. BARRON 1972, 31ff. dazu, das berühmte Opus als Kombination beider Schauorte auf verschiedenen Ebenen aufzufassen (ähnlich bereits ROBERT 1895, 48f. oder auch BIELEFELD 1963, 350f.; als weiteres s. LAUFER 1985, 49 Anm. 192; ebenso COHEN 1983, 181). Andere Forscher hingegen versuchten diesen Konflikt zu lösen, indem sie von mehreren Monumentalbildern ausgingen, welche sich vorbildhaft auf die Vasenmalerei ausgewirkt hätten. So postulierte z.B. WOODFORD 1974, 160f. mit Anm. 20 und 164 mit Anm. 45 die vermeintliche Existenz eines thematisch adäquaten Werks mit dem freien Feld als Schauplatz im vorkimonischen Theseustempel. Ähnlich auch SCHEFOLD – JUNG 1988, 264ff., die sogar insgesamt drei verschiedene Tafelbilder in den erhaltenen Vasendarstellungen zu erkennen glaubten.
- 225 Auch auf DADA 529 bedienen sich die Partizipanten teilweise einer *ad-hoc*-Bewaffnung: Der Kentaur links greift mit einer Amphora an, sein Gegner agiert mit einer Doppelaxt, wohingegen die zweite Kampfgruppe einen Stein sowie einen Bratspieß heranzieht.
- 226 DADA 65, 75–79, 81. Alle Kentauern kämpfen an dieser Stelle mit den üblichen Waffen wie Fels oder Baumstamm, Kaineus erscheint voll gerüstet und verteidigt sich zumeist mit seinem Schwert oder in zwei Fällen mit einer Lanze (DADA 77, 78). Zur Bewaffnung des Kaineus vgl. z.B. LAUFER 1985, *passim*; SCHAUBURG 1962a, 754ff.; zu derjenigen der Kentauern ebd. bes. 10 Anm. 76; SCHIFFLER 1976, 20f.; COHEN 1983, 171 mit Anm. 13.
- 227 Auf den Bildern ohne Kaineus tragen die Krieger stets herkömmliche Waffen (DADA 82, 83, 84, 85, [80], 530, 531, 543), sind deshalb aber nicht zwingend als explizite Hopliten gekennzeichnet (s.u.).
- 228 Felsen am Boden lassen sich auf DADA 83, 78, 79, 530 und 543 nachweisen.
- 229 Auf DADA 84 und 531 tragen die beiden Menschengestaltigen ‚bürgerliche‘ Kleidung (Chlamys, Petasos) und sind

späte Schalenbild DADA 87 (s. Abb. 11.5) sowie das nur wenig ältere Kraterfeld DADA 529 weisen – was den Ort des Geschehens und in ersterem Fall außerdem das Motiv des Ringkampfes angeht – im Kern eine gewisse Verwandtschaft auf, wenn auch keine Übereinstimmung in Hinblick auf die Ausschnitthaftigkeit in ihrer extremen Ausprägung besteht. Denn es ist vor allem diese, welche – abgesehen von den ikonographischen Details (Ringermotiv, Einrichtungsgegenstände als Waffen) – das fruchtbarste Potential zur Herausstellung des Florentiner Kraters (DADA 86) besitzt. Die Vorgehensweise bei der Anwendung der Teilgestaltigkeit ist an dieser Stelle vollkommen ungewöhnlich, wirkt der Bildaufbau – im Gegensatz zu den verhältnismäßig geschlossen auf ein Zentrum hin konstruierten Pendants – wie das Resultat einer mangelnden Abstimmung von Konzeption und Darstellungsfläche: Denn anstatt ins Bild hinein und damit auf einen kulminativen Höhepunkt zu, bewegt sich der teilgestaltige Kentaur ganz rechts offensiv nach außen und unterstreicht damit die kompositionelle Offenheit. Dadurch wird unweigerlich der Eindruck verstärkt, dieser Auszug sei – als wäre der Rahmen an einer beliebigen Stelle über die weitläufige Szenerie gestülpt worden<sup>230</sup> – auch faktisch einem größeren Bildkontext entnommen. Alles in allem steht außer Frage, dass dieser Komposition mehr als jedem anderen Beispiel der Anschein einer Abhängigkeit von einer bestimmten Vorlage anhaftet. Eine sichere Einschätzung, inwiefern sich der Betrachter hier mit einem konkreten Auszug aus dem Tafelbild konfrontiert sehen darf, gelingt jedoch selbstverständlich nicht<sup>231</sup>. Viel mehr ist anzunehmen, dass der häufig postulierte Vorlagencharakter einer Relativierung bedarf: Wie in vielen anderen Fällen auch, in welchen ein unmittelbarer Bezug eines Vasenbildes auf ein bestimmtes Werk der Monumentalmalerei diskutiert wird<sup>232</sup>, darf nicht von einer uneingeschränkten formalen Abhängigkeit ausgegangen werden. Auf diese Weise ist eine akribische Eins-zu-eins-Umsetzung im Sinne einer strikten Quellenkopie nicht wahrscheinlich, weitaus plausibler stellt sich hingegen eine Anregung und Inspiration durch das bekannte Vorbild dar, natürlich nicht nur in thematischer Hinsicht. Keinesfalls darf an dieser Stelle aber ein möglicher Kopiencharakter bestimmter Einzelmotive oder gar ganzer konzeptueller Passagen ausgeschlossen werden<sup>233</sup>.

---

nicht wie die Krieger auf den anderen Bildern gerüstet (mind. Helm und Schild). Jedoch verfügen sie über Angriffswaffen (Lanze/Schwert [?]). Auf DADA 80 erscheint Kaineus in voller Rüstung zusammen mit einem Bärtigen in Reisekleidung, der jedoch ebenfalls ein Schwert benutzt; ebengleiches geschieht auf DADA 82 sowie 530, nur ohne Kaineus. Schlussendlich ist der Schauplatz auf DADA 83 durch einen Felssporn klar als offene Landschaft gekennzeichnet und der Lapith in vollständiger Bewaffnung, die Kentauren allerdings tragen festliche Kränze (vgl. dazu CVA Wien [2] 31; allgemein zur Bekränzung in diesem narrativen Kontext s. SHEFTON 1962, 339 Anm. 40). Es ist offensichtlich, dass an dieser Stelle unterschiedliche Motive zusammengesetzt wurden, wobei für diese Abweichung wohl der Wunsch nach Charakterisierung bestimmter Persönlichkeiten (Kaineus) verantwortlich sein wird (s.o.). – Eine entsprechende Vermischung einzelner Elemente aus Saal- und Feldschlacht lässt sich auch innerhalb der Reliefplastik erkennen, so auf den Südmetopen des Parthenon, im Fries des Poseidontempels in Sunion, des Apollontempels von Phigalia-Bassai sowie des Heroon von Gjölbaschi-Trysa. Vgl. dazu z.B. BARRON 1972, 31; BROMMER 1982, 107ff.; COHEN 1983, 181f.; SCHIFFLER 1976, 44ff.; THOMAS 1976, 52f. Als weiteres auch Kapitel B2.2.2. „Zusammenfassung Inhalt und Horizontale“.

- 230 Der Vasenmaler vermag diese starre Konsequenz im Detail zu durchbrechen, indem er den sich nach oben züngelnden Schweif des ganzgestaltigen Kentauren über die verzierte Borte legt, wohingegen der Leib seines benachbarten Artgenossen darunter hinwegläuft. Dieser Bruch beschreibt jedoch einzig die künstlerische Freiheit und widersetzt sich oben geschildertem Eindruck nicht.
- 231 Dass diese Darstellung des Florentiner Malers v.a. auch als früheste ihrer Art besonderes Potential besitzt, um in möglichst engen Zusammenhang mit einem Werk der Monumentalmalerei gebracht zu werden, wurde in der Forschung bereits mehrfach betont: Vgl. z.B. SCHEFOLD – JUNG 1988, 264; BARRON 1972, 30; KRAIKER 1958, 75; WOODFORD 1972, 162; BUSCHOR 1975, 194. Zur Kopienkritik s.u.
- 232 Vgl. dazu v.a. das ebenfalls ausschnitthaft wiedergegebene Motiv des Schiffes in bestimmten narrativen Kontexten, das auf ein polygotisches Werk zurückgeführt wird (s. Kapitel B2.1.1.2.2.1. „Hinweis auf Seereise“ und bes. D1.2. „Vergleich Schiffe“).
- 233 Auf ähnliche Weise bereits KRAIKER 1958, 71ff.; LAUFER 1985, 49 Anm. 190; WOODFORD 1974, 159 („selective

Es handelt sich also um einen entscheidenden Impuls, welcher von der politischen Situation und als Folge davon den großen Werken der Kunst ausgeht und seinen Einfluss bis in die kleinen Werkstätten der Vasenmaler trägt. Die Umsetzung jedoch unterliegt der handwerklichen Freiheit, ganz im Gegenteil zur staatlich initiierten Kunst, und kann daher unter Umständen auch sehr individuelle Züge annehmen. Das Vasenbild ist und bleibt dabei schon allein aufgrund der eingeschränkten Größe seines Trägers in seinem Verhältnis zur Weitläufigkeit des narrativen Gegenstands stets ein Exzerpt. Ein Anschneiden der Randbereiche (so anschaulich sich die Situation in Zusammenhang mit DADA 86 auch darstellt) ist dabei als allgemeingültiges Darstellungsmittel zu erachten und deutet nicht zwingend auf die unmittelbare Verwertung einer weitläufigeren Vorlage hin – eine Lösung, die in der Forschung allzu gerne als Erklärung für die unvollständige Wiedergabe angeführt wurde<sup>234</sup>.

Die Beleuchtung der teilgestaltigen Präsentationen der thessalischen Kentaurenschlacht offenbart eine chronologische sowie kompositorische Geschlossenheit dieser Darstellungen, die zum einen durch die zeitgenössischen Impulse von außen bedingt ist, sich zum anderen aber auch aus der Nähe der Künstler untereinander ergibt. Es handelt sich dabei um eine Gruppe früh- und hochklassischer Großgefäßmaler<sup>235</sup>, von denen sich nicht wenige dem Kreis der Manieristen zurechnen lassen (s. Tab. 5)<sup>236</sup>. Dieser Umstand vermag nicht nur die uneingeschränkte Dominanz des Kolonettenkraters als Vasenform zu erklären, sondern rückt auch die gesteigerte Verwendung der Teilgestalt in konkreteres Licht, beweisen diese Maler doch eine deutliche Neigung, ebendiese im gerahmten Feld auch abseits dieser Kontexte wirkungsvoll in Szene zu setzen<sup>237</sup>. Von einigen Künstlern haben sich gleich mehrere Werke erhalten<sup>238</sup>, was erst recht die enge Verwandtschaft vieler Bilder untereinander erklärt. Aufgrund dieser Tatsache ist der relativ hohe Stellenwert, den diese unvollständig wiedergegeben Szenarien im Gesamtkorpus der ausschnitthaften Bilder einnehmen – wie bei den Gelagedarstellungen auch – unter Vorbehalt zu betrachten. Umgekehrt ist jedoch ihr Anteil innerhalb des allgemeinen Repertoires an

---

adaptations of elements“); MANNACK 2001, 85. Einen allgemeinen Einfluss nimmt auch THOMAS 1976, 50 Anm. 156 an („die Vasenmaler werden wohl unter dem Eindruck des [...] Gemäldes im Theseion ihre Bilder gemalt haben“). Kontrovers hingegen BARRON 1972, 24.

- 234 Vgl. bspw. LAUFER 1985, 17, der die Ausschnitte als „vermutlich einer größeren Komposition entnommen“ bezeichnet, „welche auf dem Vasenbild aus Raummangel unvollständig wiedergegeben werden konnte“; als weiteres in Zusammenhang mit DADA 81 auch SCHEFOLD – JUNG 1988, 265 („Ferner ist Mysons Bild als Ausschnitt aus einem Fries charakterisiert“); s. des Weiteren LAUFER 1990, 890. Zur vergleichbaren Sichtweise in Bezug auf einige der lakonischen Bullaugenbilder s. v.a. Kapitel B3.2.1. „Jagd-Maler“.
- 235 Einzige Ausnahme ist das ohnehin exzeptionelle Schalentondo (DADA 87), das bereits ins letzte Viertel des 5. Jhs. gehört. – An dieser Stelle soll eine kleine, wohl singuläre Halsamphora in Amsterdam (APM 16.828), bemalt vom spätsf. Diosphos-Maler (vgl. dazu Kapitel B3.2.2. „Leagros-Gruppe“), nicht unerwähnt bleiben, die jedoch keinen Eingang in den Katalog mehr fand. In Hinblick auf Bildträger sowie Maltechnik fällt sie zwar aus dem Rahmen, nicht jedoch bezüglich der Komposition aus einem Krieger zwischen zwei angreifenden, in unterschiedlichem Maße angeschnittenen Kentauren. Vgl. dazu auch die sf. Pholoe-Darstellungen (s.u.).
- 236 Durch Künstlerzuweisung vertreten sind Myson (DADA 81) als Begründer der Werkstatttradition, der Schweine-Maler (DADA 76) sowie der spätere Hephaistos-Maler (DADA 65) und der Orestes-Maler (DADA 529); zahlreiche andere zeigen jedoch deutliche Affinitäten und stehen mit den Manieristen in Verbindung. Dabei scheint die traditionelle antithetische Dreierkonstellation ein typisches Merkmal der manieristischen Maler zu sein (s. MANNACK 2001, 86. 118f.). Ausführlicher zu diesen Malern und ihren Beziehungen in Kapitel B3.2.3. „Manieristen“.
- 237 Sehr häufig handelt es sich hierbei um Gelagebilder, die gleichermaßen Auszüge aus größeren Handlungszusammenhängen wiedergeben (s. Kapitel B2.1.1.1.1. „Symposion“). Zu weiteren Beispielen s.u. sowie v.a. Kapitel B2.1.1.1.3. „Prozessionen“.
- 238 Dem Cleveland-Maler wurden zwei der Darstellungen mit Kaineus zugewiesen (DADA 78, 75), der etwas spätere Neapler Maler trägt Verantwortung für vier recht ähnliche Kompositionen (DADA 82, 83, 530, 543). Auf die Wiedergabe des einsinkenden Lapithenfürsten hat dieser Maler verzichtet.



Bildern identischen Themas beachtlich, vertreten sie zudem die Hochphase dieser narrativen Inhalte in der Flächenkunst.

### *Die Teilgestalt im Lichte des allgemeinen Schlachtengeschehens*

Wie zu sehen war, nimmt die thessalische Kentaurenschlacht in Zusammenhang mit der Frage nach einer Einbindung des unvollständigen Figurenkonturs in eine ausgedehnte Kampfhandlung einen nicht unbeachtlichen Stellenwert ein. Diese Situation lenkt automatisch den Blick auf vergleichbare Inhalte, sind umfassende kriegerische Auseinandersetzungen unterschiedlicher Färbung generell ein beliebter Darstellungsgegenstand<sup>239</sup>. Dennoch erscheinen weder die Kämpfe zwischen Göttern und Giganten oder Amazonen und Griechen noch die Schlacht zwischen Pygmäen und Greifen, ebenso wie der Krieg vor den Mauern Trojas in vergleichbarem Maße ausschnitthaft. Rückt man allerdings die Gestalt des Pferdemanns – wie sie zuvor entscheidender Träger der Unvollständigkeit war – und damit Kentauromachien anderen Inhalts in den Fokus, lassen sich hier einige Beispiele finden, wenn auch sie niemals die dominante Stellung der obigen Kompositionen erreichen (s. Tab. 5).

So bedienen sich einige der bildhaften Umsetzungen des Pholoe-Abenteuers gleichermaßen der teilgestaltigen Wiedergabe. Zwar wird hier der Kampf eines einzelnen Helden gegen mehrere Angreifer und nicht eine Auseinandersetzung zwischen zwei größeren feindlichen Gruppen thematisiert, auch gelangt nicht der Zusammenprall selbst zur Darstellung, sondern der Augenblick kurz vor dem Ausbruch, dennoch liegt dem ein vergleichbares Konzept zugrunde: Das kulminative Zentrum bildet das große, soeben geöffnete Weinfass mit dem daraus schöpfenden Herakles, darauf richten sich antagonistisch zwei Bewegungsstränge aus in der Regel jeweils einem Kentauren aus<sup>240</sup>.

In erster Linie stammen diese Beispiele abermals von rotfigurigen Kolonettenkrateren (DADA 66\*, 67, 72–74) und korrespondieren auf diese Weise mit den relevanten Verbildlichungen der thessalischen Schlacht. Daneben sind nun jedoch auch vereinzelt schwarzfigurige Darstellungen vertreten – sei es im größeren Bildfeld einer Hydria (DADA 70), sei es auf einer kleinformatigen Olpe (DADA 71). Trotz dieser Heterogenität unterscheidet sich das Darstellungsschema im Großen und Ganzen nicht, zumal die zeitliche Spanne nicht besonders

239 Es handelt sich dabei ausschließlich um mythologische Zusammenhänge. Auch wenn die historische Schlacht in dieser Zeit allmählich beginnt, darstellungswürdig zu sein (z.B. die Schlacht von Marathon und Oinoe in der Stoa Poikile), besitzen solche Bilder innerhalb der Vasenmalerei keinen Stellenwert. Vgl. dazu HÖLSCHER 1973, 201f.; allgemeiner auch THOMAS 1976, 76ff. – An dieser Stelle wäre das berühmte Alexanderschlacht-Mosaik aus der pompejanischen Casa del Fauno erwähnenswert, das nach einem Vorbild spätklassisch-hellenistischer Zeit geschaffen wurde. Auch wenn das innerhalb eines langrechteckigen Rahmens abgebildete dichte Getümmel aus Makedonen und feindlichen Persern unter Führung des Dareios am linken Bildrand kaum mehr erhalten ist und die gegenüberliegende Seite lediglich eine marginale Beschneidung zeigt, kann man hier definitiv von einer faktischen Ausschnitthaftigkeit zur Untermalung des exzerptiven Charakters sprechen. Dass diese hier (verglichen mit manchen der vorliegenden keramischen Bilder) verhältnismäßig dezent ausfällt, ist v.a. auch der nun praktizierten Ausnutzung des Tiefenraums geschuldet. Ausführlicher zu diesem Mosaik z.B. ANDREAE 1977; zur chronologischen sowie topographischen Ausschnitthaftigkeit s. jüngst EHRHARDT 2005, bes. 88 sowie 2008, bes. 224ff. 242f. Vgl. außerdem Kapitel D3. „Schlussbetrachtung“.

240 Dies spiegelt im Grunde genommen die allgemeine Situation wider: Zwar wird v.a. auf den älteren Vasen auch die Verfolgung oder Bekämpfung der Mischwesen durch Herakles verbildlicht, der deutliche Schwerpunkt liegt in Attika jedoch auf dem Moment vor dem Kampf. Dabei entwickelt sich aus dem Schema der Fassöffnung bzw. Begrüßung im Laufe der Zeit eine weniger spezifische Variante, bei der Herakles fehlen kann. Dazu etwa BROMMER 1984, 54ff.; LEVENTOPOULOU et al. 1997, 701f. 709f.; VERBANCK-PIÉRARD 1982, 146ff.; LUCE 1924, 301ff.; MUTH 2008, 417–426. Allgemein zum Thema und seiner Überlieferung s. ebenfalls SCHEFOLD – JUNG 1988, 170f.; SCHEFOLD 1978, 125ff.; ders. 1993, 240; LEVENTOPOULOU et al. 1997, 672. 706f.; entfernt auch GOSSEL-RAECK 1990f, 336f.



Abb. 11.6 Attisch schwarzfigurige Darstellung des Besuchs des Herakles bei Pholos (DADA 70)

groß ausfällt: Obige Hydria – sicherlich aus der Werkstatt der Leagros-Gruppe hervorgegangen – steht am Anfang der Reihe und lässt sich ans Ende des 6. Jh. setzen, wohingegen die anderen Exemplare allesamt ins erste Drittel des Folgejahrhunderts gehören. Dies wiederum harmoniert gut mit der allgemeinen Präsenz entsprechender Inhalte auf attischen Vasen<sup>241</sup>. Aufgrund des symmetrischen Aufbaus findet im Regelfall eine gestaltliche Beschneidung an beiden Bildseiten statt (DADA 71, 73, 74, 66\*), so dass stets die vordere Partie der Mischwesen im Bild erscheint<sup>242</sup>. Erneut fällt an dieser Stelle

die Hydria (DADA 70, **Abb. 11.6**) aus dem Rahmen, denn hier sind am linken Bildrand gleich zwei Artgenossen zu erblicken – die Gestalt des vorderen auf zwei Drittel reduziert, der hintere bereits am menschlichen Rücken durchtrennt. Ihre unvollständige Wiedergabe vermag dabei anschaulich den exzerptiven Charakter der Szene zum Ausdruck zu bringen, erhält der Betrachter derart einen konkreten Impuls auch auf formaler Ebene, um vor seinem inneren Auge den Rest der herannahenden Rotte zu ergänzen; eine entsprechende Auffassung erlauben desgleichen die anderen Bilder.

Die Wiedergabe des Pferdemanns auf der rechten Seite allerdings zeigt einen wesentlichen Unterschied, befindet er sich unter einem kleinen eingefügten Felsvorsprung am oberen Bildrand. Dadurch bekommt seine gestaltliche Unvollständigkeit eine vollkommen andere Bedeutung, kann er solchermaßen als in einer Höhle stehend aufgefasst werden, was ihn wiederum von den Artgenossen der Gegenseite abhebt und eindeutig als den Gastgeber Pholos ausweist<sup>243</sup>. Eine vergleichbare Auslegung gelingt in Zusammenhang mit den anderen Beispielen weitaus weniger gut, werden hier die Mischwesen phänotypisch zumeist nicht nennenswert differenziert (DADA 71, 74, 67, 66\*), so dass sich der Fokus verstärkt auf die weinlüsterne Meute richtet. Allein eine auffälligere Charakterisierung etwa durch einen beutebehangenen Ast, kombiniert mit einer besonderen Geste (DADA 72), kann ein Anhaltspunkt sein<sup>244</sup>, was jedoch im Ermessen des einzelnen Betrachters liegt, handelt es sich schlussendlich um ein all-

241 Die Fassöffnung tritt ab etwa 530 v. Chr. in Erscheinung und gelangt nach dem zweiten Viertel des 5. Jhs. kaum mehr zur Darstellung. Vgl. dazu etwa BROMMER 1984, 54f.; LEVENTOPOULOU et al. 1997, 709; SCHEFOLD – JUNG 1988, 170; SCHAUBURG 1971a, 45f.; SCHIFFLER 1976, 37; VERBANCK-PIÉRARD 1982, 146ff.

242 Lediglich auf den beiden Stangenkrateren DADA 67 und 72 wird nur der Kentaur der linken Bildseite abgeschnitten, wohingegen das rechte Pendant mit seinem Schweif die Borte überlappt. Eine solche Spielerei mit den unterschiedlichen Darstellungsebenen findet bei DADA 72 auch bei dem teilgestaltigen Pferdemann statt, schiebt sich dessen Ellenbogen leicht über den Rahmen. Zur häufigen Nutzung dieser darstellerischen Möglichkeiten bes. in Kapitel B1.2. „Dekorationsprinzipien“. – Zum Ausmaß der Anschnitte vgl. Tab. 5.

243 Dies ist eine gängige Methode zur Wiedergabe des Höhlenbewohners innerhalb seiner Behausung und bedarf nicht zwingend der einfassenden Rahmung (vgl. dazu bspw. eine sf. Halsamphora in Paris [Mus. Auguste Rodin 992, s. Beazley-Archiv Nr. 352180]). – In Analogie dazu können auch Anschnitte ohne ein solches explikatives Element inhaltlich aufgelöst werden, wie es bes. für eine weitere sf. Darstellung gleichen Inhalts in Erwägung zu ziehen ist (DADA 69), die jedoch auf die Kentauren der Gegenseite verzichtet und hier stattdessen die Göttin Athena mitsamt Gespann unterbringt. Bereits BAUR 1912, 43f. postuliert an dieser Stelle eine mögliche Vermischung zweier unterschiedlicher Darstellungsschemata: der Übergabe des Achill an Chiron und des Besuchs des Herakles bei Pholos: „[...] Pholos, but with only the front part of his body visible; the rest is cut off by the boarder of the panel instead of by a cave“. Ausführlicher zu obiger Darstellung und zu weiteren Beispielen in Kapitel B2.2.1. „Inhalt“.

244 So erhebt dieser Pferdemann grüßend den rechten Arm, wobei sich diese Geste vermutlich auf den herbeikommenden

gemeingültiges kentaurentypisches Merkmal<sup>245</sup>. Als weiteres Kriterium kommt hier allerdings auch noch die Vollgestalt hinzu, wodurch gleichermaßen ein Gegensatz zur Teilfigur links im Bild erzeugt wird. Allerdings darf das Fehlen eines Anschnitts keinesfalls als unumstößlicher Hinweis auf eine szenische Vollständigkeit verstanden werden, ist der Konturenabbruch in erster Linie wirksames Mittel zur Bewältigung des Bild-Raum-Konflikts und erst in zweiter Instanz Träger einer bestimmten darstellungsintrinsischen Semantik.

Wie bei dem Kampfgeschehen auf der Hochzeit des Peirithoos kann der Schnitt zudem auf Wahrnehmungsebene wirkungsvoll die Bewegung der Mischwesen ins Bild hinein verstärken, zumal ihr Herankommen einen relevanten Bestandteil der Erzählung darstellt. Allerdings wohnt sie den Bildzeichen nur selten auf unmittelbare Weise inne (s. v.a. DADA 70), weitaus häufiger ist sie rückverweisend als Aspekt der Ankunft aufzulösen<sup>246</sup>: Angelockt vom betörenden Duft des Weins, haben sich die Kentauren erwartungsvoll dem Schauplatz vor der felsigen Behausung des Pholos genähert und fordern nun ihren Anteil – der Grundstein für den anschließenden Kampf ist gelegt, ihr bevorstehender Untergang vorhersehbar. Ist der Betrachter mit diesen narrativen Inhalten vertraut, gelingt auf Basis der im Bild gegebenen visuellen Schlüsselreize deren überaus eingängige perzeptive Vermittlung, wie sie in kaum einem anderen Fall gegeben ist.

Obzwar demzufolge die Teilgestalt der bildhaften Präsentation der Fassöffnung zur außerordentlichen Wirkung gereicht, wird sie – im Gegensatz zur thessalischen Kentaumachie – doch recht selten herangezogen. Mehrheitlich findet diese Episode Niederschlag auf den typischen Kleingefäßen der spätschwarzfigurigen Maler, von denen die meisten – bis auf die kleine Kanne DADA 71 – jedoch ungerahmt sind<sup>247</sup>. Dadurch entfällt die Möglichkeit zum Anschnitt, der exzerptive Charakter dieser meist nur zweifigurigen Kompositionen bleibt dennoch aus sich heraus auch ohne Teilgestaltigkeit bestehen. Damit kommt die ausschnittshafte

---

Artgenossen auf der anderen Seite des Pithos bezieht, der bereits auffordernd ein Trinkhorn schwenkt. – Eine gelegentliche ikonographische Hervorhebung des Pholos postuliert auch BROMMER 1984, 55; ebenso LEVENTOPOULOU et al. 1997, 709f. (Übernahme des Schemas für Chiron); speziell zum Ast mit Beutetieren als Attribut des Pholos/Chiron s. SCHIFFLER 1976, 39; SCHAUBURG 1971a, 44; zur Identifizierung des Pholos s. auch LUCE 1924, 301.

245 Eine abweichende Charakterisierung durch ein gemustertes Leopardenfells besitzt auch der rechte Kentaur auf DADA 73, wobei er zudem mit einem Ast statt mit einem Felsbrocken wie sein Gegenüber ausgestattet ist und die Hand in Richtung Weinfass ausstreckt (diese Geste findet sich aber auf DADA 74 bei beiden dargestellten Mischwesen wieder). Ihn gleichermaßen als Pholos aufzufassen, steht dem Betrachter frei, wobei es dann zu einer divergenten Lesart der beiden angeschnittenen Bildseiten kommen kann. Einer Abgeschlossenheit der Szene hier tritt eine Offenheit des Geschehens dort gegenüber, beides getragen von der unvollständigen Gestalt – ein vermeintlicher Widerspruch, der jedoch nicht ungewöhnlich ist (vgl. v.a. DADA 70).

246 In der Mehrheit der Fälle befinden sich beide Vorderhufe fest am Boden, maximal wird ein leichtes Tänzeln angedeutet, welches die steigende Anspannung verrät und in Übereinstimmung mit der fordernden Geste steht (DADA 66\*, 67, 71–74). Zu vergleichbaren Beispielen s. Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“ sowie auch B2.1.1.2.2.1. „Hinweis auf Seereise“.

247 Außer um kleinere Halsamphoren handelt es sich dabei v.a. um Lekythen, die i.d.R. ein reduziertes Schema präsentieren: So etwa das von zwei Kentauren gerahmte Weinfass (vgl. z.B. eine Lekythos in Palermo [Coll. Mormino], s. Beazley-Data Nr. 3050) oder Herakles mit Pholos allein (etwa auf einer Oinochoe in New York [MMA 56.171.32], ebd. Nr. 303220). Bestenfalls kann Herakles noch Hermes und/oder seine Schutzpatronin Athena an die Seite gestellt werden (s. z.B. eine Lekythos in Genf [Mus. d'Art et d'Histoire 19312.1952], ebd. Nr. 5707). Einen ikonographischen Sonderfall stellen diejenigen Bilder dar, die Herakles als Gelagerten in Gesellschaft des Gastgebers abbilden. Dieses Schema findet sich auch auf einigen der recht seltenen rf. Vasen und hier auf der Außenseite von Schalen (vgl. z.B. eine Kylix in Basel [Ant. Mus. BS 489], ebd. Nr. 217401), die zusammen mit den Stangenkratern die meisten Beispiele in rf. Technik stellen (von insg. 20 in der Beazley-Datenbank erfassten Exemplaren entfallen sieben auf Schalen und sieben auf Kolonettenkratern). Zusammenstellung des Materialbestandes z.B. bei BROMMER 1973, 178ff.; LEVENTOPOULOU et al. 1997, 691ff. 707ff.; SCHAUBURG 1971a, 45 Anm. 15; allgemeiner auch VERBANCK-PIÉRARD 1982, 147f. Zum Gelage des Herakles mit Pholos im Besonderen s. etwa SCHAUBURG 1971a, 46ff.; WOLF 1993, 41f.

Wiedergabe als Darstellungsmittel überall dort zur Anwendung, wo die kompositionelle Ausdehnung die vorgegebenen bildräumlichen Parameter sprengt und es die Rahmenbedingungen erlauben. Indem sie zur Einsparung von Darstellungsraum dient, sorgt sie zugleich für einen Zugewinn von Handlungsraum, treffend veranschaulicht mithilfe der unvollständigen Wiedergabe.

Ein Blick über die Kentaurenkämpfe hinaus führt schnell zur Amazonomachie als einem weiteren großen Sujet, das durch alle Zeiten und Gattungen hindurch innerhalb der griechischen Kunst einen beachtlichen Stellenwert einnimmt<sup>248</sup>. Als relevant für vorliegende Untersuchung erweisen sich erneut Bilder, die – wie die thessalische Kentaurenschlacht – dem neuen Impuls unterliegen, der in Athen in der Zeit nach den Perserkriegen spürbar wird. Es handelt sich nicht mehr um Einzelauseinandersetzungen zwischen fremder Kriegerin und griechischem Heros, wie sie bereits lange zuvor darstellungswürdig waren<sup>249</sup>; viel mehr dominiert nun der Aspekt des großen Schlachtengeschehens das Bildrepertoire<sup>250</sup>. Im Gegensatz zu den Kentauromachien kommt der über einen Marginalanschnitt hinausgehenden anteiligen Wiedergabe innerhalb dieses Kontextes jedoch ein Ausnahmestatus zu, lassen sich an dieser Stelle lediglich zwei rotfigurige Kolonettenkraterbilder (DADA 173, 174) aus dem mittleren 5. Jh. anführen, die zudem von ein und demselben Maler geschaffen wurden und daher fast identisch ausfallen. Damit führen auch diese Beispiele unweigerlich zum Schaffenskreis der klassischen Großgefäßmaler zurück, wie sie bereits für die Masse der ausschnitthaften Kentaurenkämpfe verantwortlich waren, wobei das spärliche Auftreten der Amazonenschlacht hier vor allem der Vorliebe für andere Gefäßformen geschuldet sein wird<sup>251</sup>.

248 Allgemein zu den unterschiedlichen Amazonenkämpfen und ihrer Überlieferung s. z.B. VON BOTHMER 1957, passim (hier auch ausführliche Materialzusammenstellung); DEVAMBEZ – KAUFFMANN-SAMARAS 1981, 586ff. bes. 636ff.; entfernt auch BARRON 1972, 33; BROMMER 1982, 115ff.

249 Solche Auseinandersetzungen sind v.a. in der archaischen Vasenmalerei überaus häufig und beziehen sich auf unterschiedliche Episoden (Herakles – Andromeda/Andromache, Achill – Penthesileia). Erstmals ist ein solcher Kampf zwischen Amazone und Krieger in Zusammenhang mit Herakles im zweiten Viertel des 6. Jhs. zu fassen, wobei sich der Heros auch gegen mehrere Gegnerinnen zugleich behaupten kann. Der größere Schlachtenkontext zeigt sich aber ähnlich früh. Für solche Kompositionen aus mehreren aneinandergereihten Zwei- oder Dreifigurengruppen wurden i.d.R. weitläufige Darstellungsflächen wie etwa die Friese ‚tyrhenischer‘ Amphoren oder Schalenaußenseiten gewählt (zur Zusammenstellung des Materials s. etwa DEVAMBEZ – KAUFFMANN-SAMARAS 1981, 604f.; als weiteres auch BROMMER 1973, 8ff.). Oftmals lassen sich diese Handlungen nicht näher ansprechen, vermutlich handelt es sich aber um den Kampf des Herakles vor Themiskyra, an dem laut Schriftquellen auch Theseus mitgewirkt haben soll (zu den Quellen s. bspw. BROMMER 1982, 111. 116). Etwa zur gleichen Zeit wie die thessalische Kentauromachie rückt die attische Amazonomachie mit Theseus in den Fokus der Vasenmaler, der Kampf der Amazonen mit Herakles hingegen versinkt nun in Bedeutungslosigkeit. Zu dieser Entwicklung vgl. etwa VON BOTHMER 1957, passim; DEVAMBEZ – KAUFFMANN-SAMARAS 1981, 638ff.; BROMMER 1979a, 35ff.; ders. 1982, 115ff. bes. 120f.; BOARDMAN 1975, 1ff.; SCHEFOLD 1978, 105ff. 157ff.; ders. 1993, 104f. 241ff.; SCHEFOLD – JUNG 1988, 154ff. bes. 271ff.; THOMAS 1976, 47. 50.

250 Auch an dieser Stelle wurde in der Forschung mehrfach die Vorbildfunktion aus der Literatur bekannter Tafelbilder, so der Amazonenschlacht im Theseion bzw. derjenigen des Mikon in der Stoa Poikile, diskutiert (s. z.B. ROBERT 1895, 13; BARRON 1972, 33f.; DEVAMBEZ – KAUFFMANN-SAMARAS 1981, 641f.; VON BOTHMER 1957, 163; HÖLSCHER 1973, 71; WOODFORD 1974, 158ff.; BROMMER 1982, 121f.; SCHEFOLD – JUNG 1988, 273f.; zur schriftlichen Überlieferung s. Paus. I 15,2 und 17,2). Zur Diskussion der Art der Beziehung zwischen Gemälde als künstlerischer ‚Vorlage‘ und Vasenbild als handwerklichem ‚Nachahmerprodukt‘ s.o. in Zusammenhang mit der thessalischen Kentauromachie.

251 Stangenkratere scheinen in diesem thematischen Kontext selten zu sein, es dominieren v.a. Kelch-, Glocken- sowie Volutenkratere (zu den gefäßformabhängigen Dekorationsprinzipien s. Kapitel B1.2. „Dekorationsprinzipien“). Vgl. dazu die Zusammenstellung bei DEVAMBEZ – KAUFFMANN-SAMARAS 1981, 605ff.; VON BOTHMER 1957, 161ff.; entfernt auch BROMMER 1973, 215. – Zu erwähnen ist an dieser Stelle allerdings noch ein Kolonettenkrater des Pan-Malers (Basel Ant. Slg. BS 1453, s. MUTH 2008, 376 Abb. 267), der auf beiden Seiten ein solches Kampfgeschehen allerdings nur dezent angeschnitten präsentiert: Auf der Hauptseite besteht die Szenerie aus insgesamt sieben Figuren, darunter ein einziger Reiter, wobei die beiden direkt hintereinander stehenden Krieger ganz links an Schild, Armen und Beinen sowie das ins Bild hineingewandte Ross ganz rechts an der Hinterhand beschnitten werden. Auf der

Bestimmt wird die Komposition erneut von zwei aufeinanderprallenden Bewegungssträngen, jeweils getragen von einer der beiden feindlichen Parteien. Da die Amazonen auf ihren Pferden weitaus mehr Bildfläche für sich beanspruchen, kommt es zur leichten Verschiebung des Kollisionszentrums aus der Mitte. Der Anschnitt besteht auf beiden Bildseiten: Während der hintere Hoplit jedoch nur recht knapp im Kniebereich gekappt wird, fehlt von der zweiten Amazone jede Spur. Ihre Anwesen-

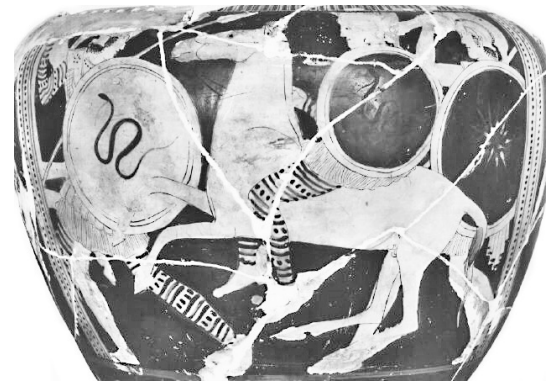


Abb. 11.7 Memnonkrater (DADA 175)

heit kann der Betrachter allein anhand der ins Bildfeld hineingeschobenen vordersten Partie ihres Reittiers (bestehend aus Kopf, Brust und den im Galopp erhobenen Vorderbeinen) in Analogie zur voranreitenden ganzgestaltigen Gefährtin festmachen. Aus dem Kontext heraus liegt eine solche Ergänzung auf der Hand – allzu abwegig wäre es, in der radikal zurechtgestutzten Equidenfigur ein lediges Beipferd erkennen zu wollen, zumal eine nähere Überprüfung in einem Fall (DADA 173) gar noch ein Stück der zügel führenden Hand offenbart. Der Maler hat sich hier wiederholt das Spiel mit dem Unsichtbaren zunutze gemacht und das Manko, welches die stark eingeschränkte Bildfläche im Verhältnis zum Darstellungsgegenstand bietet, in vielerlei Hinsicht geschickt zu nutzen gewusst. Die nur vage Andeutung beflügelt die Phantasie des Rezipienten und lässt darüber hinaus mehr Raum für eine Vervollständigung des Schlachtgetümmels. Der beidseitige Anschnitt, obzwar er auf der einen Seite vergleichsweise gering ausfällt, unterstreicht auch hier den unvollständigen Charakter der wiedergegebenen Szenerie<sup>252</sup> und verstärkt zudem beide Bewegungsabläufe ins Bild hinein. Dies wiederum akzentuiert nicht nur den spannenden Moment des Aufeinandertreffens, sondern setzt zugleich die Plötzlichkeit dieses Vorgangs eindrucksvoll in Szene. Schlussendlich sorgt auch die betonte Offenheit der Komposition für eine wirkungsvolle Dramatisierung der Handlung, kann der Betrachter nur ahnen, was außerhalb des zentralen Feldes noch folgen mag.

Eine dritte Darstellung auf einem weiteren etwa zeitgleichen Kolonettenkrater desselben Urheberkreises, ehemals unter anderem als Auszug der Amazonen bezeichnet (DADA 175)<sup>253</sup>, kann an dieser Stelle angeschlossen werden. So singulär das kompositionelle Schema ist, so problematisch gestaltet sich die Deutung – zumal eine Reinigung der Oberfläche neue Details ans Tageslicht gebracht hat (Abb. 11.7)<sup>254</sup>. Auf diese Weise ergibt sich ein Handlungskontext, der sich im Vergleich zu den beiden Amazonenkämpfen nicht minder drastisch darstellt: Deutlich ist ein Zug aus einem Reiter im Mittelfeld sowie zwei fußläufigen Figuren zu erkennen,

Gegenseite wurde die Zahl der Partizipanten auf vier (darunter erneut eine Berittene) reduziert. Das Pferd kommt diesmal von links und wird gleichermaßen am Hinterteil gekappt, ebenso wie die aufsitzende Amazone leicht an der ausholenden Lanzenhand versehrt wird; der von rechts kommenden Gefährtin fehlt dagegen ein Teil des Schildes.

252 Auf einigen sowohl sf. als auch rf. Vasen deuten einige Maler die Unvollständigkeit des größeren Schlachtengeschehens mithilfe des gegen den Rahmen anrennenden Kriegers (Repoussoir) an. Dazu VON BOTHMER 1957, 30. 39. 177 („two groups and a half“).

253 Vgl. dazu BEAZLEY 1950, 319.

254 Der Kolonettenkrater war stark modern überprägt: Nicht nur war er mit Volutenhenkeln versehen, auch waren an der Darstellung selbst tiefgreifende Änderungen durchgeführt worden (s.u.). Auf diese Weise verschwanden z.B. Doppelaxt und phrygischer Helm nach der Säuberung.

der von rechts nach links das Bildfeld kreuzt. Während die beiden vorderen Krieger lange gemusterte Hosen und ein ebenso ‚buntes‘ Wams tragen, differiert die Bekleidung des hinteren Fußsoldaten. Die Beischrift „Memnon“ gibt einen Hinweis auf die Interpretation der Szene<sup>255</sup> – der vermeintlich prozessive Charakter befürwortet eine Ansprache als Auszug der Äthiopen –, der etwaige Verfolger im griechentypischen Hoplitengewand dagegen erweist sich als aufschlussreich für eine Deutung des Geschehens als bevorstehende Tötung Memnons durch Achill vor Troja<sup>256</sup>.

Dass diese scheinbar gleichgerichtete Gruppe antagonistische Züge besitzt, erkennt man erst auf den zweiten Blick: Dann wird am linken Bildrand die in äußerstem Maße beschnittene Gestalt eines Pferdes offenbar, die – großflächig von der benachbarten Figur verdeckt – lediglich ihre im Galopp erhobenen Vorderextremitäten sowie einen kleinen Teil des Kopfes preisgibt und dessen Bewegung der zentralen Gruppe entgegengesetzt ist. Dabei geht weder die Identität des mutmaßlichen Reiters noch dessen parteiliche Zugehörigkeit eindeutig aus den außerordentlich minimalistischen Angaben hervor, der Betrachter bleibt somit zwangsläufig auf sich allein gestellt. Es bleibt zu hinterfragen, was der Maler an dieser Stelle mit einer derartig zurückhaltenden Durchbrechung der gleichgerichtet fließenden Bewegung bezwecken wollte, erwartet der Rezipient – ausgehend von der gleichmäßig großflächigen Verteilung der ganzgestaltigen Akteure im Bildraum – an und für sich keine weiteren Figuren. Dass sich die Teilgestalt vorerst kaum zu erkennen gibt, eröffnet dem Erzeuger ungeahnte Möglichkeiten zum Spiel mit dem Konsumenten. Je mehr sich dieser in die Darstellung vertieft, desto mehr Hinweise findet er, welche den gezeigten Handlungsverlauf dramatisch beeinflussen können. Es ist der Moment der Überraschung, sowohl für den Betrachtenden, als auch für den ziehenden ‚Tross‘, der nun von beiden Seiten einer Konfrontation ausgesetzt zu sein scheint<sup>257</sup>. Die Darstellung besitzt auch ohne den plötzlich von links auftauchenden Reiter Lebendigkeit, wird dieser jedoch wahrgenommen, vermag dies die inszenierte Spannung um Vielfaches zu erhöhen. Dieser sich herauskristallisierende Moment des etwaigen Zusammenstoßes impliziert eine antagonistische Handlung; die mithilfe der Teilgestalt veranschaulichte Ausschnitthaftigkeit der Szene besitzt Potential für einen größeren Kontext, denjenigen einer Schlacht. Einen Beitrag leisten in diesem Sinne ebenfalls die dezenten Anschnitte am Bein des jeweils randlichen Kriegers<sup>258</sup>.

Weitaus offensichtlicher gibt sich ein solches Kampfgeschehen auf einer zweiten von derselben Hand gestalteten Darstellung (DADA 539) zu erkennen, die sich dem Zusammenprall zwischen Hoplit und Hippeis widmet<sup>259</sup>. Die Ausschnitthaftigkeit der Szene und somit der Bezug auf einen größeren Handlungskontext offenbart sich desgleichen durch eine figürliche

255 Die Inschrift wurde ebenfalls auf den berittenen Krieger bezogen, jedoch erscheint sie wohl oberhalb des Kopfes des Hopliten. Dazu und zu ihrer Authentizität s. BEAZLEY 1950, 319.

256 Vgl. CVA Kopenhagen (4) 113; BEAZLEY 1950, 319. – Für den sog. Achill wurde aber auch eine Benennung als trojanischer Freund des Memnon vorgeschlagen (so BEAZLEY 1950, 319).

257 Auch wenn die parteiliche Zugehörigkeit dieses Reiters keinesfalls zuverlässig zu eruieren ist, übt die Gegenläufigkeit der Bewegung einen nicht unbeachtlichen Einfluss auf dessen Einschätzung als Feind aus, da sie nach einer Erklärung verlangt. Zusammen mit der abweichenden Tracht und der im Angriff erhobenen Waffe (?) des ganz rechten Kriegers könnte sie ein Bild erwecken, das von der Einkesselung der beiden Orientalen erzählt und somit auch narrativ ins Konzept passt.

258 Augenscheinlich stellte die Ausschnitthaftigkeit der Komposition für die ‚Restauratoren‘ des Gefäßes ein derart großes Problem dar, dass sie zum einen das außerordentlich beschnittene Pferd aus dem Bild wegretuschierten, zum anderen das angeschnittene hintere Bein des Kriegers ein Stück ins Bild hinein versetzten. Ebenso angeschnitten war ursprünglich auch das ausschreitende Bein des vorderen Kriegers, bevor es ins Bildfeld hinein verlegt wurde (s. Abb. 45.3). Zu diesen Korrekturen s. BEAZLEY 1950, 319.

259 Während der hintere der beiden Fußsoldaten Kurzchiton, Schutzwaffen und Lanze trägt, gleicht sein Begleiter in

Angeschnittenheit beider Bildränder. Zwar fehlt auch hier vom Kompagnon des Reiters ein ungewöhnlich großer Teil – der Rahmen zieht unausweichlich seine Spur durch die zentrale Achse des menschlichen Körpers und verschont auf diese Weise auch den Kopf nicht –, allerdings sind sowohl Pferd als auch Zugehörigkeit des Aufsitzenden klar zu fassen. Der zweite fußläufige Kämpfer auf der gegenüberliegenden Seite weist dagegen lediglich den üblichen Marginalanschnitt auf<sup>260</sup>, betont jedoch konsequent die szenische Unvollständigkeit.

Zu guter Letzt sollen exemplarisch noch zwei Darstellungen zur Ansprache kommen, die gleichermaßen von einer gegenläufig aufgebauten Bewegung bestimmt werden, aber ansonsten mit den vorhergehenden Beispielen recht wenig gemein haben. Es handelt sich um zwei weitere schwarzfigurige Hydrien der Leagros-Gruppe und obwohl die teilgestaltige Wiedergabe innerhalb dieses künstlerischen Kreises definitiv als gebräuchliches Mittel zu klassifizieren ist, unterscheiden sich diese beiden Kompositionen vom Gros der Erzeugnisse<sup>261</sup>. Zwar steht auch hier (nach üblicher Manier dieser Malergruppe) ein Teilaspekt der Handlung im Fokus, der ausdrücklich von klar benennbaren Protagonisten getragen wird<sup>262</sup>, allerdings liegen nun mehr als sonst konkrete Anhaltspunkte vor, um die Handlung recht zwanglos mit einem größeren Geschehen verbinden und es vor dem inneren Auge über die vordergründige Einzelsituation hinaus fortzusetzen zu können<sup>263</sup>. In einem Fall handelt es sich um die Bergung des toten Achill durch Aias (DADA 142)<sup>264</sup>, eingebettet in von beiden Seiten ins Bild hineinstürmende Angreifer als narrative ‚Staffage‘<sup>265</sup>: Sowohl der Kontur des hinteren der zwei Fußsoldaten links als auch der Wagen, der einem dritten Hopliten rechts folgt, werden von der Bordüre in aller Deutlichkeit durchtrennt<sup>266</sup>. Damit wird das Geschehen bereits von Seiten des Erzeugers klar kontextualisiert, erhält den richtigen Rahmen durch die Anwesenheit weiterer Kämpfer als Marker für einen Kriegsschauplatz, zugleich beziehend auf den Streit um die prachtvolle Rüstung des Gefallenen. In diese Richtung urteilte bereits Ernst Buschor, als er über den verantwortlichen Künstler schrieb: „Aber eines versteht er meisterhaft: durch die Fülle

---

seiner Tracht den beiden angreifenden Reitern (Petasos, Chlamys) und verteidigt sich mit einem Schwert. Dass sich diesem Maler eine deutliche Vorliebe für Szenen in Zusammenhang mit der athenischen Reiterei bescheinigen lässt, wird v.a. im folgenden Kapitel (B2.1.1.1.3. „Prozessionen“) zu erkennen sein. Vgl. dazu auch Kapitel B3.2.3. „Manieristen“.

- 260 Der Rahmen trennt lediglich einen Teil des erhobenen Waffenarms sowie ein Stück des ausgestellten Beins ab.
- 261 Zu dieser Malergruppe und den Eigenheiten ihrer ausschnitthaften Bilder s. insbes. Kapitel B3.2.2. „Leagros-Gruppe“.
- 262 Im Grunde genommen verhält es sich bei der Kaineus-Episode ähnlich, handelt es sich auch hier um einen narrativen Teilaspekt, der einem umfassenderen Kontext entnommen wurde (s.o.). Allerdings weist sich die spätere Reintegration in den Gesamtzusammenhang auf Darstellungsebene durch eine Gleichwertigkeit der Einzelkomponenten aus: Der Untergang des Kaineus ist der Kentaumachie also keinesfalls übergeordnet, sondern lediglich (benennbarer) Teil der Handlung. Der Unterschied besteht demnach zwischen einem Auszug aus einem größeren Schlachtenkontext und einem extrahierten Einzelaspekt aus einer übergeordneten Erzählung. Hier steht also in allgemeinem Sinne der Kampf zwischen Kentauren und Lapithen im Vordergrund, dort die Bergung des Achill durch Aias als eigenständiges Thema.
- 263 Zu weiteren Beispielen s. bes. Kapitel B2.1.1.1.3. „Prozessionen“.
- 264 Zu diesem bereits ab etwa 570/60 v. Chr. darstellungswürdigen Bildthema vgl. z.B. KEMP-LINDEMANN 1975, 218ff. bes. 223ff.; KNITTMAYER 1997, 58f. 61; SCHEFOLD 1978, 249f.; ders. 1993, 145. 326; SCHEFOLD – JUNG 1989, 258; BOARDMAN 1994a, 253. Zusammenstellung des keramischen Materials bspw. bei BROMMER 1973, 373ff.
- 265 SCHEFOLD 1978, 250 möchte in dem von rechts herannahenden Krieger analog der schriftlichen Überlieferung Odysseus mit seinem nachfolgenden Gespann erkennen. Laut Äthiopis stellt sich dieser zwischen die feindlichen Trojaner und Aias (s. dazu bspw. KEMP-LINDEMANN 1975, 218 [hier auch zur Überlieferung]).
- 266 An dieser Stelle handelt es sich um eine außergewöhnlich harsche Durchtrennung der fußläufigen Menschengestalt: Dem weit ausschreitenden Krieger fehlt fast das gesamte hintere Bein ab der Hüfte, ebenso wie der erhobene Arm mit samt Schulter, erkennbar an der sich neben dem Kopf abzeichnenden Lanze (vgl. dazu auch Kapitel B3.3. „Themen und Motive“).

der gedrängten und überschrittenen Menschen und Pferde den Eindruck eines Gewimmels, eines Ausschnitts aus grossem Zusammenhang zu geben [...].<sup>267c</sup>. Die Inhalte entsprechend auszulegen und auf sekundärer Ebene in einem weitläufigeren Sinne auf die Ereignisse vor den Toren Trojas zu beziehen, bleibt allerdings stets dem Ermessen des Betrachters überlassen. Den Freiraum dafür gibt der Maler, indem er seiner Darstellung durch bloße Andeutungen mehr Leben verleiht, statt sie durch starre Vorgaben verbindlich und somit ‚unbeweglich‘ zu machen.

Ähnlich verhält sich die Situation in Verbindung mit dem zweiten Beispiel (DADA 125), wobei hier die Hinweise noch deutlicher ausfallen: Abgebildet ist der Raub Helenas durch Theseus<sup>268</sup>, der die Auserwählte bereits zu seinem wartenden Gespann – lediglich erkennbar an den hippischen Vorderteilen – am rechten Bildrand trägt<sup>269</sup>. Der exzerptive Charakter der Szene beruht an dieser Stelle jedoch nicht so sehr auf der figürlichen Unvollständigkeit – auf der Gegenseite wird der randliche der beiden nachfolgenden Gefährten oberhalb des Fußgelenks vom Rahmen überlappt –, sondern weitaus mehr auf dem Repousoir-Motiv. Denn der Hoplit erhebt seine Lanze offensiv gegen die Bildbegrenzung und damit gegen die offenkundig herannahenden Verfolger. Zusammen erreichen diese beiden Darstellungsmittel eine Steigerung der exzerptiven Wirkung<sup>270</sup>. Der gewählte Ausschnitt ist aber gegenüber den obigen Kompositionsschemata verschoben, der kulminative Mittelpunkt befindet sich nicht wie sonst im Zentrum des Feldes, sondern ist aus dem Bild hinausgerückt (s. Abb. 11.1). Sichtbar wird auf diese Weise lediglich der eine Bewegungsstrang, der andere existiert allein außerhalb des visuell zugänglichen Bereichs, muss aber kontextuell vorausgesetzt werden. Auf diese Weise schließt sich erneut der Kreis der antagonistisch konzipierten Handlung und der Rezipienten wird über die Maßen zur eigenen Ausschmückung animiert.

Zieht man ein Resumée, so wird erkennbar, dass über das Motiv des pferdegestaltigen Wesens hinaus eine deutliche figürliche Ausschnitthaftigkeit zur Unterstreichung des szenisch unvollständigen Charakters in Verbindung mit einem kriegerischen Kontext augenscheinlich kaum zu finden ist. Stets sind es Figuren, welchen eine überdurchschnittlich große bildräumliche Ausdehnung zu Eigen ist und die derart in ein konfliktives Verhältnis mit der klar definierten sowie eingeschränkten Darstellungsfläche geraten. Auf diese Weise tritt das Anschneiden in erster Linie bei Kentauren in Erscheinung, denn obwohl das Pferd im Grunde genommen adäquate Voraussetzungen erfüllt, ist es innerhalb eines Schlachtengeschehens in der Regel mit der menschlichen Gestalt verknüpft, an der jedoch ein entsprechend drastischer Eingriff im Regelfall vermieden wird. Wie zu sehen war, belässt der Maler an dieser Stelle den Reiter lieber zur Gänze außerhalb des Bildfelds, bevor er ein harsches Durchtrennen des Körpers in Kauf nimmt (DADA 173–175)<sup>271</sup>; ähnlich verhält es sich bei den typischen Gespannen der Leagros-Gruppe (DADA 142, 125).

267 FURTWÄNGLER et al. 1932, 229.

268 Zum Raub der Helena durch Theseus als Bildthema allgemein s. BROMMER 1982, 93ff.; ders. 1973, 221ff.; SCHEFOLD 1978, 156f.; ders. 1993, 122ff. 259; SCHEFOLD – JUNG 1988, 261ff.; KAROUZOU 1970, 139ff.; GHALI-KAHIL 1955, 305ff. bes. 309ff.; KAHIL 1988, 507ff.

269 Zur Besonderheit dieser Darstellung s. Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“.

270 Kompositorisch sehr ähnlich sind die thematisch verwandten Darstellungen DADA 177 und 135. Da jedoch der Anschnitt auf dieser Seite fehlt, finden sie hier nur am Rande Erwähnung, ein Bezug nach außen wird aber in beiden Fällen durch die entsprechende Kopfwendung angezeigt (wie auch bei DADA 146). Vgl. dazu Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“.

271 Als seltenen Gegensatz vgl. aber DADA 145 (s. Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“) und DADA 539.



Diese künstlerischen Konventionen können positiv als Begründung für die Seltenheit der Teilgestalt in Verbindung mit dem Amazonenkampf ins Feld geführt werden und erklären zugleich umgekehrt die Vorliebe für den teilgestaltigen Pferdemann, bei dem der Schnitt lediglich den tierischen Leib durchdringt<sup>272</sup>. Der dadurch erzeugte Raumgewinn ist im Verhältnis zum Verzicht auf relevante Details enorm, sämtliche für das Verständnis wichtigen Schlüsselreize bleiben für den Betrachter visuell zugänglich. Was hingegen die aufgerichtete anthropomorphe Figur angeht, ist eine entsprechende Vorgehensweise in Hinblick auf den räumlichen Aspekt nicht lohnend, setzt man die Einsparung von Bildfläche in Bezug zum Informationsverlust<sup>273</sup>. Dies steht jedoch keineswegs dem maßvoll praktizierten Anschnitt im Wege, welcher in der griechischen Vasenmalerei durchaus zu den gängigen Erscheinungen im gerahmten Feld gehört<sup>274</sup>. Vielmehr kann auch dieses dezente Kappen der äußersten menschlichen Extremitäten in Kombination mit einer extremeren Teilgestaltigkeit am gegenüberliegenden Bildrand effektiv einer Demonstration des exzertiven Charakters der Szene zugute kommen und den Betrachter ausdrücklich zu einer beidseitigen Fortsetzung auffordern.

Somit verbleiben nicht viele Bildthemen, die einen antagonistischen Aufbau besitzen und zudem alle notwendigen Rahmenbedingungen für die Anwendbarkeit der teilgestaltigen Wiedergabe erfüllen<sup>275</sup>. Erstaunlich selten tritt dieses Phänomen in Verbindung mit dem Kampf auf hoher See in Erscheinung, was jedoch dem chronologischen Schwerpunkt dieses Sujets sowie den kompositionellen Vorlieben geschuldet ist. Dass die anteilige Gestalt bei Schiffen keine Seltenheit ist, wird Thema eines späteren Kapitels sein<sup>276</sup>. Dass sie jedoch innerhalb der keramischen Flächenkunst augenscheinlich so gut wie nie Eingang in einen Schiffskampf fin-

272 Wird dieses Mischwesen relativ knapp hinter dem Kopf durchtrennt, befinden sich immer noch alle notwendigen Informationen im Bild, die selbiges zweifelsohne als Kentauren auszeichnen. Kopf und Brust demonstrieren den menschlichen Teil, die behuften Vorderbeine zeigen die Mischgestaltigkeit an. Einzige Ausnahme sind der in Form seines ausschlagenden Hinterteils wiedergegebene Kentaur auf DADA 86, bei dem es sich aufgrund der reinen Schlüsselreize ebenso gut um ein Pferd handeln könnte, und der auf demselben Gefäß abgebildete Pferdemann auf der gegenüberliegenden Seite, welcher rein formal als Mensch erscheint. Ihre wahre Identität ergeht jedoch ohne Probleme aus dem Gesamtkontext. Auch wenn folglich keinerlei Zweifel an der Benennbarkeit bestehen, wird i.d.R. auf eine dermaßen radikale Teilgestaltigkeit verzichtet. Vgl. dazu auch Kapitel B3.3. „Themen und Motive“.

273 Ausführlicher dazu in Kapitel B2.1.1.1.1. „Symposion“.

274 Vgl. dazu v.a. Kapitel A2.3.2. „Aufnahmekriterien“.

275 Un erwähnt geblieben ist bislang ein Beispiel, das im Grunde genommen die aufgestellten Kriterien ebenfalls erfüllt, dem jedoch in vielfacher Hinsicht ein Sonderstatus zukommt: Es handelt sich um das Schulterbild einer lukianischen Nestoris aus der ersten Hälfte des 4. Jhs. (DADA 354), das den Tod des Aktaion innerhalb des oblongen Rahmens präsentiert. Dargestellt ist der Augenblick, in welchem die Hunde der Artemis über den Jüngling herfallen, der bereits den festen Stand verloren hat. Seine Figur bildet dabei den kulminativen Mittelpunkt, von beiden Seiten kommen Angreifer auf ihn zu, von denen am rechten Bildrand einer nur zur Hälfte wiedergegeben wurde. Die linke Seite schließt die Göttin selbst ab, die ihrer Meute den tödlichen Befehl erteilt. Die faktische Ausschnitthaftigkeit am rechten Rand kann den Betrachter darin bestärken, noch weitere Hunde zu ergänzen, ebenso wie sie deren Bewegung ins Bild hinein verstärkt. Dennoch eignet sich diese Darstellung weniger gut zur Veranschaulichung einer szenischen Unvollständigkeit, reicht die Anzahl von acht Hunden bereits aus, um die Größe des Rudels und die Übermacht des ‚Feindes‘ zu vermitteln. Dies ist der langgestreckten Form der Darstellungsfläche zu verdanken, die den metrischen Gegebenheiten eines Frieses wesentlich näher kommt als dem gängigen Format eines Bildfelds (gemessen am Verhältnis der Breite zur Höhe und somit Figurengröße). Dabei sollte aber auch der Baumstamm am rechten Bildrand, der sicherlich eine Waldlandschaft als Handlungsort angibt, nicht unberücksichtigt bleiben, kann er dem Anschnitt eine inhaltliche Bedeutung verleihen (dazu und zu ähnlichen Beispielen s. Kapitel B2.2.1. „Inhalt“). Dass diese Komposition in jeglicher Hinsicht ein Einzelfall bleibt, lässt sich nicht nur mit der ungewöhnlichen Umsetzung des recht jungen Themas (ca. ab 500 v. Chr.), sondern auch mit der Seltenheit des gerahmten Bildfelds zu dieser Zeit erklären. Ausführlicher zu dieser Darstellung s. KOSSATZ-DEISSMANN 1978, 151f. K 52; TRENDALL 1990, 67. Zum Thema vgl. auch SCHEFOLD 1993, 204; ders. 1978, 69; ders. 1981, 137ff.; SCHAUBURG 1969b, 29ff.; GUIMOND 1981, 454ff. bes. 466ff.; KOSSATZ-DEISSMANN 1978, 145ff.; explizit zu den Vasenbildern s. BROMMER 1973, 473ff.

276 s. Kapitel B2.1.1.2.2. „Schiffe“ sowie entsprechende Unterkapitel.

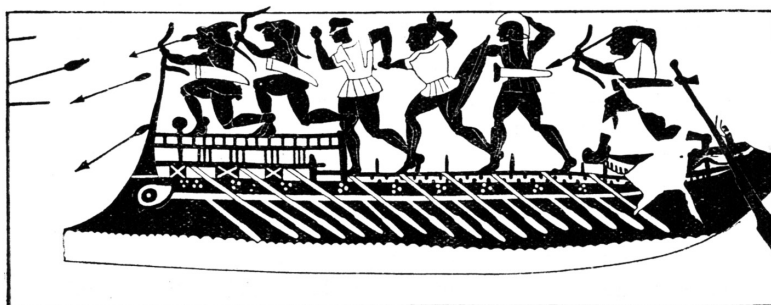


Abb. 11.8  
Etruskisch schwarz-  
figurige Darstellung  
eines Schiffskampfs  
(DADA 500)

det, wird mit der Bedeutungslosigkeit dieses Sujets zum für die Ausschnitthaftigkeit relevanten Zeitpunkt zu begründen sein<sup>277</sup>.

Das einzige, Verf. geläufige Beispiel stammt daher von einer etruskisch schwarzfigurigen Hydria (DADA 500) fortgeschritten spätarchaischer Zeit und bildet im zentralen Feld eine entsprechende Szenerie ab. Singulär sind an dieser Stelle nicht nur Thema und Arrangement, von exzeptioneller Qualität ist vor allem die Art der faktischen Ausschnitthaftigkeit, die ihresgleichen sucht, obzwar sie sich optisch sehr unaufdringlich gibt: Fast das ganze Bildfeld wird von einer nach links fahrenden Bireme mit einem Eberkopf als Bug beherrscht, an deren Deck mehrere Bogenschützen und Krieger in eine offensichtliche Auseinandersetzung verwickelt sind (**Abb. 11.8**). Es handelt sich um einen Fernkampf – das feindliche Ziel muss demnach außerhalb des Rahmens liegen<sup>278</sup>. Dies geht soweit aus dem narrativen Inhalt selbst hervor, denn ein isoliertes Schiff und insgesamt sechs Figuren in Angriffshaltung, die ihre Aufmerksamkeit deutlich nach außen lenken, können nicht anders aufgefasst werden. Dennoch war es dem Maler wichtig, die Anwesenheit eines Gegners auch *de facto* greifbar zu machen und damit den Akt des Kampfes unmittelbar erfahrbar zu gestalten. Denn dass das Gefecht in vollem Gange ist, demonstrieren die abgeschossenen Pfeile, dass auch die feindliche Besatzung bereits angegriffen hat, die ins Bild hinein fliegenden Geschosse. Einige davon werden vom Rahmen abgeschnitten, was ebenso wie das unvollständige Ruderblatt auf der anderen Bildseite dazu beiträgt, die szenische Unvollständigkeit zu betonen. Der Bewegungseffekt allerdings gerät hier – gegenüber den obigen Schlachtenszenen – außer Acht, sind die gesetzten visuellen Marker hierfür nicht wirksam genug<sup>279</sup>.

### Zusammenfassende Betrachtungen

Nicht nur die zahlreichen rotfigurigen Verbildlichungen der thessalischen Kentauiromachie, sondern ebenso die wenigen Ausnahmekämpfe<sup>280</sup> und die etwas außenstehenden Verbildlichungen der Pholoe-Begegnung bedienen sich – wie auch der singuläre Schiffskampf oder (unter Einschränkung) einzelne schwarzfigurige Kompositionen der Leagros-Gruppe – der

277 Bes. in geometrischer Zeit ist die Seeschlacht ein beliebtes Thema auf offenen und nicht selten weitläufigen Bildflächen (vgl. dazu v.a. Kapitel D1.2. „Vergleich Schiffe“).

278 Ausgehend vom zweiten Krieger, der von seinem Vordermann am Arm geführt wird, wurde die Szene als Landung der Griechen in Troja und der Geführte als Protesilaos gedeutet. Vgl. WALTERS 1893, 69; als weiteres zu diesem Objekt auch KÖSTER 1923, 105; MORRISON – WILLIAMS 1968, 112; DOHRN 1937, 96. 108.

279 Zu diesem Effekt s. v.a. Kapitel A2.1.2. „Wahrnehmung“.

280 Es handelt sich um die zwei Amazonomachien, beide Produkt ein und desselben Malers (DADA 173, 174), sowie um die möglicherweise bevorstehende Auseinandersetzung zwischen Achill und Memnon (DADA 175) und den Kampf Reiter gegen Hopliten (DADA 539); auch hier trägt ein einziger Urheber Verantwortung für beide Darstellungen.

anteiligen Figur in erster Linie aus formal-technischen Gründen. Ein räumlich ausgedehnter Handlungskontext wie eine Schlacht verlangt prinzipiell nach einer ebenso weitläufigen Darstellungsfläche, um den Ansprüchen der erzählerischen Inhalte gerecht zu werden. Dies scheitert in der Vasenmalerei nicht häufig schon allein an der geringen Größe der keramischen Träger, fällt aber vor allem in Verbindung mit der gerahmten Bildfläche ins Gewicht, wobei selbige wiederum fest an bestimmte Gefäßtypen gebunden ist. Vor diesem Hintergrund wird der Maler zu alternativen Lösungen veranlasst, muss zwangsläufig zur Abkürzung greifen. Indem er jedoch seine Bildzeichen auf die Ebene unterhalb des Rahmens legt, kann er die formalen Vorgaben negieren<sup>281</sup>. Diese Vorgehensweise gewährt im Gegensatz zum Überlappen der Bildeinfassung eine größtmögliche Annäherung an bestimmte darstellungsimmanente Werte: die große räumliche Ausgedehntheit eines Schlachtengetümmels, das vor seinem geistigen Auge zu ergänzen der Betrachter solchermaßen animiert wird. Ab diesem Moment kommt die Teilgestalt in ihrem Sein auch auf semantischer Ebene zum Tragen, ihr unvollendeter Kontur deutet auf einen unvollständigen szenischen Kontext hin. Unabdingbare Richtschnur für eine solche Auffassung sind die narrativen Inhalte selbst und deren detaillierte Kenntnis durch den Konsumenten, stets unter Berücksichtigung des betrachterspezifischen Anteils und damit eines gewissen Spielraums<sup>282</sup>. Der Erzeuger nutzt folglich die anteilige Figur über den rein handwerklichen Aspekt hinaus und bedient sich ihrer vermittelnden Qualitäten, um über die Wahrnehmungsebene gewisse Informationen zu transportieren, die zur Verstärkung bereits im Bild enthaltener Informationen dienen. Dazu gehört gleichermaßen der Aspekt der Bewegung, der wiederum – ebenfalls nicht auf den Figurenanschnitt angewiesen, durch diesen aber weitaus besser zur Geltung gebracht – effektiv zur Steigerung von Spannung beiträgt und damit der Szenerie mehr Lebendigkeit verleiht. Zusätzlich zur Möglichkeit, auf einer begrenzten Fläche ein Höchstmaß an Informationen unterzubringen, kann also die unvollständige Gestalt dem Betrachter einen unmittelbaren Anreiz zur Vervollständigung der aktionsreichen Handlung nach eigenem Gusto geben und der Darstellung damit nicht nur den Charakter eines Exzerpts, sondern eines tatsächlichen Ausschnitts verleihen.

Da es sich dabei jedoch lediglich um einen Zusatzeffekt handelt, können Bilder adäquaten Inhalts für das allgemeine Verständnis ohne weiteres auf eine Teilgestaltigkeit verzichten, sind entweder die erforderlichen formalen Bedingungen nicht gegeben oder liegt ein solcher Eingriff nicht im Ermessen des verantwortlichen Künstlers. Daher findet diese Methode (wie oben zu sehen war) vor allem in Kombination mit besonders geeigneten Motiven Anwendung – bedingt durch ihre überdurchschnittliche bildräumliche Inanspruchnahme –, während eine tiefgreifende Beschneidung bei anderen Bildzeichen (trotz eines exzerptiven Charakters des Sujets) strikt vermieden wird. Ein Ansporn zur Heranziehung dieses darstellerischen Mittels kann zudem die mehr oder minder direkte Bezugnahme auf ein real existierendes ‚Vorbild‘ größerer Ausdehnung sein, welches dem Maler als inspirativer Quell und kreative Anregung dient. Dies wäre zumindest in Hinblick auf den thessalischen Kentaurenkampf sowie die attische Amazonomachie denkbar, wird sich ein entsprechendes Monumentalwerk doch impulsgebend auf das Bildrepertoire der Vasenmaler ausgewirkt haben. Als positives Argument kann an dieser Stelle neben der kompositionellen Ähnlichkeit zahlreicher Bilder untereinander auch die auffällige Einbeziehung landschaftlicher Elemente

281 Ausführlicher dazu in Kapitel B1.2. „Dekorationsprinzipien“.

282 Vgl. dazu v.a. die sf. Darstellungen der Leagros-Gruppe (s.o.).

ins Feld geführt werden<sup>283</sup>, was jedoch keinen Kopiencharakter der keramischen Bilder befürworten soll. Vielmehr handelt es sich hierbei um ein Ergebnis unter Einfluss der zeitgemäßen Strömung, die – politisch motiviert – zur Zeit der blühenden Demokratie in Athen und der zentralen Bedeutung des Theseus als attischem Helden auch innerhalb der handwerklichen Kleinkunst ihren Niederschlag findet. Da diese Inhalte ebenfalls in die Werkstätten der rotfigurigen Manieristen und ihres direkten Umkreises Eingang finden, kommt es an dieser Stelle zum Zusammenfall mehrerer geeigneter Faktoren, dessen Resultat der faktische Bildausschnitt ist: der Weitläufigkeit des Darstellungsgegenstandes sowie der darstellungsrelevanten Bildzeichen und der eingegrenzten Bildfläche des unter diesen Malern sehr beliebten Stangenkraters. Auf diese Weise können dem potentiellen Rezipienten entsprechende Inhalte – zu dieser Zeit von aktueller Brisanz und herausragender Bedeutung – auch im profanen Kontext des abendlichen Trinkgelages wirkungsvoll vor Augen geführt werden.

### B1.1.1.1.3. Prozession und Athlos als bewegter Massendurchlauf

Prozession und Athlos stehen an dieser Stelle für zwei der prägnantesten Inhalte, welche die relevanten Merkmale dieser Kategorie auf das Treffendste widerzuspiegeln vermögen. So divergent der Charakter dieser beiden Bildthemen ist, so übereinstimmend ist ihre syntaktische Beschaffenheit. Von Relevanz sind zwei Faktoren, die sich hier einhellig zu einem Sinnanzug vereinen: Zum einen die Bezugnahme auf ein größeres Handlungsgefüge, zum anderen die richtungsbezogene Bewegtheit, welche dem Bildkonzept zugrunde liegt und sich nicht nur durch Kontinuität, sondern ebenfalls durch Gleichgerichtetheit in übergeordnetem Sinne auszeichnet. Im Unterschied zu den Gelageszenen steht nun also – wie bei den Schlachtenbildern auch – die dynamische Handlung im Zentrum, von letzteren zu trennen ist sie jedoch aufgrund der einschneidenden Abweichung im Verlauf: Statt antagonistischem Kräfteverhältnis und damit spannungsgeladenem Aufeinanderprallen wird nun der ungehinderte Bewegungsfluss thematisiert (**Abb. 12.1**).

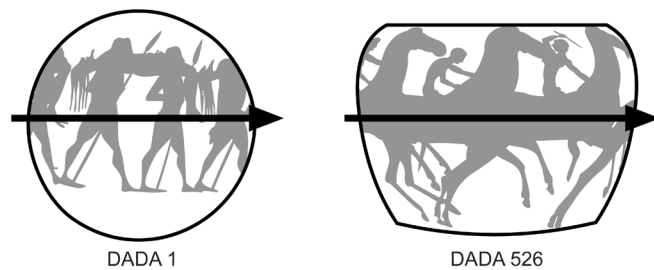


Abb. 12.1 Kompositionsaufbau der Bildausschnitte mit gleichgerichteter Bewegung

Die Vasenbilder, an welchen sich das Wirkungspotential der ausschnittshaften Wiedergabe in Hinblick auf die obigen Gesichtspunkte am anschaulichsten zeigt, sind recht mannigfacher Natur und lassen sich daher nicht – wie zuvor – summarisch beleuchten (**Tab. 6**). Da allerdings das rezeptive Endergebnis stets in Händen des Betrachters liegt, handelt es sich dabei immer nur um eine optionale Lesart, wenn auch hier eine entsprechende Auffassung zumeist schon allein aus dem Kontext heraus auf der Hand liegt. Da unumstößliche Normen

283 Dazu sind als weiteres auch die figürliche Monumentalisierung oder die tiefenräumliche Verkürzung zu zählen. Zur Beeinflussung der Vasenbilder durch die Tafelmalerei im Allgemeinen und ihre Auswirkungen s. v.a. Kapitel B1.1. „Grundlagen Vasenmalerei“. Zur Einflussnahme auf die Vasenbilder der thessalischen Kentauromachie im Besonderen s. z.B. NEILS 1987, 109; LEVENTOPOULOU et al. 1997, 703; COHEN 1983, 175ff. mit Anm. 53 (mit weiterer Literatur); FOLLMANN 1968, 65; MANNACK 2001, 86.

fehlen, können umgekehrt auch weniger deutliche Beispiele vergleichbar verstanden werden, die hier jedoch nur am Rande Berücksichtigung erfahren sollen<sup>284</sup>.

### *Die Prozession als gleichgerichtete Massenbewegung*

Der Terminus „Prozession“ findet an dieser Stelle vorrangig in übertragenem Sinne Verwendung und steht für eine größere Anzahl von Figuren, die gemäß den Darstellungskonventionen der Vasenmalerei hintereinander in einheitlicher Richtung voranschreiten<sup>285</sup>. Dieser gleichgerichtete Fluss evoziert eine kontinuierliche Fortbewegung, die sich in unbestimmtem Ausmaß über den sichtbaren Ausschnitt hinaus auszudehnen scheint. Der Eindruck von Unendlichkeit wird dabei nicht selten unterstrichen durch eine formale Gleichartigkeit der Gestalten. Eine solche Anonymisierung setzt auf psychologisch-kognitiver Basis den entscheidenden visuellen Reiz für eine Ergänzung des sichtbaren Ausschnitts beliebig weit über die unvollständigen Bildzeichen hinaus – eine im engeren Sinne unspezifizierte Masse wird in der Regel aller Logik nach als ebendiese ‚grenzenlose‘ Figurenmenge aufgefasst werden<sup>286</sup>. Allerdings schließt dies keineswegs eine entsprechende Auslegung aus, wird die abgebildete Handlung statt von unpersonalisierten Akteuren von benennbaren Gestalten getragen, wenn auch die Impulse hier zumeist deutlich schwächer sind<sup>287</sup>.

Der einschlägigste Repräsentant für hiesige Kategorie mag mit Sicherheit das singuläre schwarzfigurige Schalenmedaillon des lakonischen Jagd-Malers sein, das eine Reihung marschierender nackter Krieger zeigt, die mit ihren gefallenen Kameraden auf den Schultern nach Hause kehren (DADA 1). Beispiellos ist die Qualität des gewählten Ausschnitts selbst: Indem der Maler ein zentrales Paar in den Mittelpunkt rückt und von der nachfolgenden sowie vorangehenden

284 Keine Erwähnung finden hier trotz ihres prozessiven sowie potentiell exzerptiven Charakters Darstellungen, bei welchen das Ziel bereits im Bild enthalten ist, wodurch wiederum der visualisierbare Bewegungsdurchfluss deutlich ausgebremst wird (s. Abb. 18.1). Dazu gehören bes. drei Darstellungen der Leagros-Gruppe (DADA 124: Hochzeitszug von Peleus und Thetis, Ziel = Behausung des Chiron am rechten Bildrand; DADA 143: Prozession zur Opferung der Polyxena, Ziel = Grabhügel des Achill am rechten Bildrand; DADA 145: Prozession vor unbekanntem König (?), Ziel = sitzender Herrscher am linken Bildrand; s. als weiteres auch DADA 535, Ziel = gelagerter Dionysos). Vgl. ebenso Kapitel B2.1.2. „Parameter Bewegung“ mit entsprechenden Unterkapiteln sowie am Rande auch Kapitel B2.1.1.1.1. „Symposion“. – Als weiteres existieren zahlreiche Belege für einen ebensolchen Durchlauf, bei welchen eine weitläufige Ergänzung jedoch nicht in vergleichbarem Maße auf der Hand liegt. Diese Beispiele finden unter dem Aspekt der reinen Bewegung in Zusammenhang mit den kleinen Ausschnitten Beachtung (Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“).

285 Die solchermaßen definierte Gruppe bewegter Gestalten, die wie Perlen an einer Kette hintereinander aufgereiht sind, steht in strukturellem Gegensatz bspw. zu der Kriegerphalanx der Chigi-Kanne in Rom (Villa Giulia 22679, s. BOARDMAN 1998, Abb. 178.2), deren extreme Überschneidung der Figuren eine Reihung nebeneinander impliziert. Dies stünde jedoch nicht in Widerspruch zur Wirksamkeit der Ausschnitthaftigkeit. Grundlegend sind hier demzufolge zwei Faktoren ausschlaggebend: zum einen die einheitliche Bewegungsrichtung, zum anderen die größere Anzahl gleichartiger Figuren. – Auch LEHNSTAEDT 1970, VII und 11 hob die Figurenreihung als wesentliches definitorisches Merkmal einer Prozession hervor und nannte „das Moment der Bewegung“ als „der Prozession elementar“. Auf ebensolche Weise GEBAUER 2002, 17 („Prozession“ heißt für uns vor allem Bewegung, Fortschreiten zu einem Ziel [...]). Vgl. dazu auch die Definition von πομπή als „geschlossenen [...] Zug von Menschen, der sich in ritueller Absicht bewegt [...]“ (LEHNSTAEDT 1970, 1 Anm. 14). In vorliegendem Kontext fehlt oftmals zwar die rituelle Komponente, relevantes Kriterium bleiben aber stets die Reihung sowie die Bewegtheit. Diese Faktoren rechtfertigen die Verwendung des Terminus, wenn auch in z.T. entfremdeter Form.

286 Den Zusammenhang von „fortlaufende[r] Wiederholbarkeit“ und „lineare[r] Expansion“ in Unabhängigkeit zur Bildfeldgrenze betont z.B. auch LEHNSTAEDT 1970, 18. 47.

287 Da eine solche i.d.R. mythologische Handlung bei vorausgesetzter Anwesenheit aller relevanten Akteure im Bild nicht zwingend nach einer Ergänzung über den gezeigten Bereich hinaus bedarf, werden solche Beispiele unter dem vorrangigen Aspekt der Bewegung behandelt (Kapitel B2.1.2. „Parameter Bewegung“).



Abb. 12.2 Lakonische Kriegerprozession DADA 1 als fortlaufende Reihung

Gruppe nur so viel preisgibt, dass sie der Betrachter gerade noch erahnen kann<sup>288</sup>, wird die explizite Offenheit dieser Komposition betont. Auf vortrefflichste Weise kommt hier – wie bei kaum einem anderen Werk des Künstlers – das Bullaugenprinzip zum Tragen<sup>289</sup>. Der Blick durch die runde Öffnung offenbart dem ‚heimlichen‘ Zuschauer den vorbeidefilierenden Zug namenloser Helden, vermittelt wirksam die Macht des Momentanen, so dass die nächste Einstellung nur einen Wimperschlag entfernt zu sein scheint<sup>290</sup>. Der gewählte Ausschnitt ist dabei zufällig – wenn auch nicht in kompositorischer Hinsicht – und impliziert keine Hierarchisierung der Akteure. Die Monotonie des kriegerischen Habitus, der Verzicht auf grundlegend charakterisierende und somit individualisierende Elemente<sup>291</sup>, trägt zu einer effektiven Verstärkung der Wirkung bei. Mithilfe dieses künstlerischen Mittels sowie des beidseitigen Anschnitts und infolgedessen der ‚Symmetrie‘ der Darstellung gelingt es, die Prozession aller potentiellen Grenzen zu entheben, sie erscheint unendlich (Abb. 12.2). Ihre Ausdehnung liegt im Bewusstsein eines jeden Konsumenten, durch die lediglich vage Andeutung eröffnet ihm der Erzeuger alle Möglichkeiten. Nur auf diesem Wege gelingt eine maximale Annäherung an das Wesen dieser Darstellung und damit eine überaus effektive Vermittlung der erzählrelevanten Inhalte in ihrer unmittelbarsten Form.

Nicht minder exzeptionell, aber von vollkommen anderem Charakter, ist ein weiteres Rundbild (DADA 58) – etwa 100 Jahre jünger, rotfigurig und aus Athen. Es bildet den Vorbeimarsch eines Schäfers wohl mitsamt seiner frisch geschorenen Herde ab, veranschaulicht durch die gerade noch ins Bild hineinragende Hinterflanke des Tieres rechts, welchem der Jüngling

288 Der kurvilineare Rahmen verläuft auf beiden Bildseiten mitten durch den hinteren bzw. vorderen Träger der ersten bzw. dritten Dreiergruppe, so dass bei beiden Figuren die Köpfe fast vollständig fehlen. Der geschulterte Gefallene lässt sich in einem Fall an den über die Schulter hinabhängenden Beinen ablesen, das andere Mal kann er anhand des nach hinten fallenden Kopfes sowie der baumelnden Arme rekonstruiert werden. Vom jeweils zweiten Träger des Kompositmotivs fehlt jede Spur.

289 Zum vergleichbar konzipierten Raub des Kerberos (DADA 6) s. Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“; allgemein zu den Bullaugenkompositionen des Malers vgl. v.a. Kapitel B3.2.1. „Jagd-Maler“.

290 Zu vergleichen mit der Entstehung von Zeichentrickfilmen, wo sich das Endergebnis aus vielen einzelnen ‚Momentaufnahmen‘ (= „Einstellungen“) zusammensetzt, die sich alle unterscheiden, aber aufeinander aufbauen. Allgemein zu diesem Bewegungseffekt in Kapitel A2.1.2. „Wahrnehmung“; zur Wirkung hier vgl. auch MARIOLEA 1973, 35.

291 Dies soll jedoch nicht bedeuten, dass die Krieger in ihrem Erscheinungsbild alle bis ins letzte Detail identisch wären, Unterschiede existieren bezüglich der Ausgestaltung von Physiognomie, Haartracht, Alter (bärtig/unbärtig). Von entscheidender Bedeutung ist hier der Gesamteindruck. Zur ausführlichen Beschreibung vgl. z.B. CVA Berlin (4) 52f.; STIBBE 1972, 281 Nr. 218; PERNICE 1901, 190f.; als weiteres auch MARIOLEA 1973, 35.

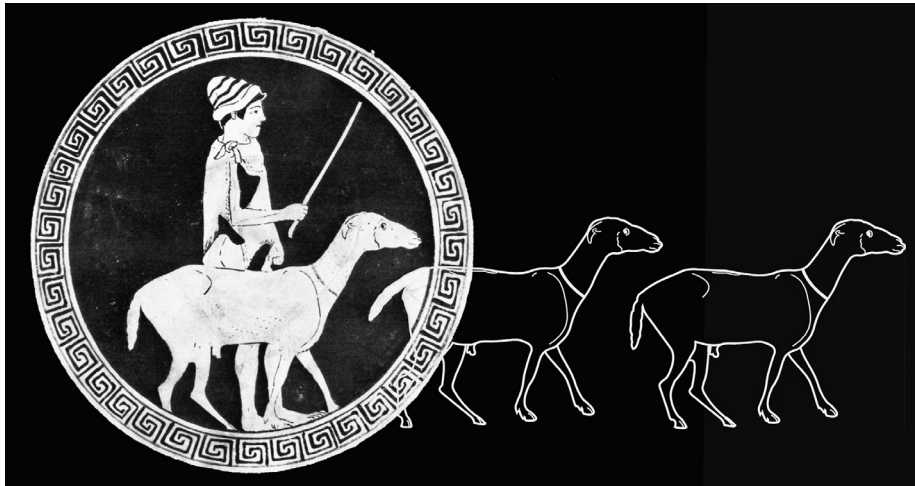


Abb. 12.3 Attisch rotfiguriger Schafheimtrieb DADA 58 als sich fortsetzende Folge gleichartiger Tiere

mit einem zweiten vollgestaltigen Artgenossen folgt<sup>292</sup>. Der Schnitt fällt an dieser Stelle derart extrem aus, dass er kaum ins Auge zu stechen vermag, zumal die hoch aufragende Gestalt des Hirten sowie sein groß gewachsener vierbeiniger Begleiter sehr eindrücklich das Medaillon beherrschen. Wird man sich des kleinen Schwänzchens, angehängt am etwas formlos erscheinenden Gluteus, allerdings gewahr, entfaltet das ganze Bildkonzept seine uneingeschränkte Wirkung: Dass der vordere Ovide das runde Bildfeld bereits fast zur Gänze verlassen hat, verstärkt den Effekt der linearen Fließbewegung, auch wenn hier der Betrachter vermutlich auf das Ende des Zuges blickt. Auf visueller Ebene wird mithilfe des Figurenanschnitts desgleichen dem Gedanken an eine größere Ansammlung von Schafen, die das Bildfeld schon vollständig durchquert haben, effektiv Ausdruck verliehen (**Abb. 12.3**).

Ähnlich in der Wirkung, wenn auch aufgrund des Viereckformats etwas weniger eindrücklich, lässt sich diesen beiden Tondi eine Reihe von Vasenbildern anschließen, die sämtlich auf attisch rotfigurigen Stangenkrateren etwa des mittleren 5. Jhs. zu finden sind. Gemeinsam ist ihnen die Wiedergabe eines bewegten Zuges aus menschlichen Gestalten, die von links nach rechts das Bildfeld kreuzen. Unterschiede zeigen sich in Hinblick auf das Bildthema: Neben Komos oder Thiasos<sup>293</sup> handelt es sich vor allem um eine Reiterprozession oder um den Auszug bewaffneter Amazonen in die Schlacht.

292 Aus der Anordnung von Schäfer und Schafen schloss E. Simon den Heimtrieb als dargestellten Zeitpunkt und verortete diesen anhand von lyrischen Quellen in den Abendstunden. In einem zeitlichen Bezug könnte u.U. auch der offensichtlich frisch geschorene Zustand der Tiere stehen und wurde mit der im Frühjahr üblichen Pelzabnahme und auf diesem Wege mit dem Fest der Dionysien in Verbindung gebracht. In diesen Kontext würden sich dann auch die beiden Satyrn mit einer Mänade bzw. Hetäre auf den Außenseiten passend einfügen, die wiederum einen Bezug zum abendlichen Symposion herstellen. Vgl. dazu HORNPOSTEL 1980, 124ff.; als weiteres auch SPARKES 1985, 22f.; NEILS 2000, 203ff.

293 In der att. sf. Vasenmalerei existiert eine Anzahl von Thiasoi, die jedoch nicht explizit als Ausschnitt aus einem größeren Kontext diskutiert werden sollen, obwohl eine solche Sichtweise keinesfalls ausgeschlossen werden kann. Zum einen handelt es sich um eine Darstellung der Leagros-Gruppe (DADA 146), auf welcher dem mit Ariadne nicht ganz in der Bildmitte thronenden Dionysos ein teilgestaltiges Gespann in Begleitung einer Mänade entgegentritt, wohingegen in seinem Rücken ein Satyr und seine Gefährtin bereits wieder in Richtung ‚Bildausgang‘ defilieren, ohne jedoch beschnitten zu sein. Dieser besondere Sachverhalt – das Aufteilen eines richtungskonstanten Zuges auf zwei Seiten eines festen Mittelpunktes – könnte den Eindruck eines Thiasos erwecken, der gerade an seinem sitzenden Herrn vorüberzieht und einen Auszug aus einem größeren Geschehen präsentiert. Dieser Auffassung steht nichts im Wege,

Schon allein aufgrund der narrativen Qualitäten des Sujets besitzt eine Fortführung der Szene aus vier bekränzten Zechern in Feierlaune über den Rahmen hinaus gewisse Attraktivität (DADA 20). Der bärtige Anführer hat den sichtbaren Bereich teilweise schon wieder verlassen, wohingegen der letzte der drei nachfolgenden Jünglinge am gegenüberliegenden Bildrand unversehrt auftritt. Durch dieses Ungleichgewicht bekommt die der Komposition innewohnende lineare Bewegtheit einen deutlichen Schub nach rechts, statt kontinuierlich voranzuschreiten wird die Prozession optisch sozusagen aus dem Bild hinausgezogen. Dies vermag jedoch nicht die Wirkung zu schmälern, welche die unvollständige Wiedergabe in Zusammenhang hat, so dass es zur eingängigen Vermittlung des grundeigenen Charakters eines Festumzugs auf visueller Ebene kommt. Wie weit und ob überhaupt der Partizipantenkreis dabei erweitert wird – die Vollgestaltigkeit des letzten Epheben scheint an dieser Stelle vielmehr ein Ende der Prozession zu evozieren –, ist nicht von Bedeutung und bleibt jedem Betrachter selbst überlassen, kann er sich so oder so stets als Teil dieses lärmenden Treibens wiedererkennen und damit die Darstellung als unmittelbare Spiegelung seiner eigenen Lebenswelt auffassen<sup>294</sup>.

Umgekehrt verhält sich der Fall bei der Wiedergabe eines Thiasos (DADA 167)<sup>295</sup>, zeigt sich der Anschnitt nun am letzten Bildzeichen der sichtbaren Reihung. Geführt von einem Satyrn, der seinerseits auf den ausschreitenden Dionysos und einen weiteren thyrsostragenden Gefährten folgt, erscheint ein Maultier nur etwa bis zum Wiederrist im Bild. Dessen recht knapper Anteil lässt keinen Blick auf einen potentiellen Reiter zu, dennoch drängt sich hier auf Basis der ikonographischen Vorgaben die Anwesenheit des verkrüppelten Hephaistos auf, wie man sie von ähnlichen Darstellungen her kennt<sup>296</sup>. Aufgrund des Fehlens weiterer zuverlässiger Hinweise legte man sich in der Forschung jedoch auf die Abholung des Schmiedegottes als Zeitpunkt vor dem eigentlichen Ereignis der Rückführung in den Olymp fest<sup>297</sup>. Allerdings lässt schon allein der rückwärtsgewandte bedeutungsschwangere Blick des Dionysos mehr als einen ledigen Unpaarhufer erwarten. Durch den Figurenanschnitt wirkt der Maler nicht nur dem Bild-Raum-Konflikt in Hinblick auf die langgestreckte Gestalt des Equiden entgegen, sondern bringt auch auf Wahrnehmungsebene gelungen den kontinuierlichen Ablauf einer Prozession zur Geltung. Mehr als sonst animiert er aber den Konsumenten zu einer Ergänzung der Szene über die gezeigten Gestalten hinaus: Indem er weniger preisgibt als notwendig, heizt er das Spiel mit dem Betrachter an; indem er dabei gezielte ‚Lockmittel‘ auslegt, gibt er die Richtung vor – die Ausschmückung im Detail gebührt dabei (wie stets) dem Einzelnen<sup>298</sup>.

Die beiden Bilder des Amazonenzugs, die in ähnlicher Manier einen vorbeidefilierenden Tross wiedergeben, sind dagegen mit weitaus weniger Zweifeln behaftet. Während das Beispiel aus Ferrara zweimal eine Paarung aus je einer fußläufigen und einer berittenen Kriegerin zeigt

---

auch wenn sie auf gar keinen Fall als einzige gültige Lesart angesehen werden darf (ausführlicher zu dieser Darstellung in Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“, zusammen mit mehreren kompositorisch vergleichbaren Bildern). In diese Gruppe reihen sich in entferntem Sinne auch die ‚Stellvertreterbilder‘ ein, die u.U. als allgemeingültige chiffrhafte Abkürzungen eines Thiasos angesehen werden können (vgl. DADA 16 sowie u.a. bes. DADA 150, 154 oder 184\* im selben Kapitel).

294 Vgl. dazu v.a. auch Kapitel B2.1.1.1.1. „Symposion“.

295 Ausführlicher zu diesem Bildthema in Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“.

296 Vgl. etwa auch DADA 184\* (s. Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“).

297 Auf diese Weise z.B. T.B.L. Webster (s. dazu CVA Los Angeles [1] 34); als weiteres auch GASPARRI 1986, 458 Nr. 391.

298 So könnte diese Darstellung durchaus auch als ‚kleines Exzerpt‘ verstanden werden (dazu in Kapitel A2.3.1. „Begrifflichkeiten“), kann die Anzahl der fehlenden Figuren, welche für diese Episode Relevanz besitzen, klar definiert werden.



(DADA 524), erscheinen auf dem Pendant in Bologna vier Amazonen sowie die identische Anzahl an Pferden (DADA 172). Ihr Reittier bestiegen haben aber lediglich die beiden vordersten Gefährtinnen, während die dritte – jedoch ohne explizite Bezugnahme – dem Ross offenkundig voranschreitet. Eine entsprechende Konstellation für das zuhinterst gehende Paar anzunehmen – das aufgezäumte Pferd zeigt sich lediglich bis knapp hinter die aufgestellten Ohren im Bild (**Abb. 12.4**) –, wirkt aufgrund der formalen Übereinstimmung mit der benachbarten vollgestaltigen Gruppierung vorerst wahrscheinlich. Allerdings weist der große Schild die Kriegerin eindeutig als ‚Hoplitin‘ aus, so dass ihr zurückgewandter Blick nicht ihrem Ross, sondern sehr viel wahrscheinlicher einer weiteren Reiterin gilt<sup>299</sup>. Exzeptionell ist bei DADA 524 die überaus radikale Durchführung der Beschneidung – die im oberen Bereich einziehende Borte trennt der Amazone rüde den Kopf, einen Teil der Schultern sowie die Rückenpartie ab –, welche in dieser Form innerhalb der attischen Vasenbilder kaum Parallelen kennt und nur von bestimmten Malern praktiziert wird<sup>300</sup>. Eine Fortführung der Handlung jenseits des Rahmens wird auch hier durch die Bezugnahme der voranschreitenden Kriegerin auf das nachfolgende Feld zementiert<sup>301</sup>. In beiden Fällen wird die szenische Unvollständigkeit jedoch nicht allein durch die hippische Teilgestalt am linken Bildrand betont, sondern erfährt zusätzliche Veranschaulichung durch einen (obgleich sehr dezenten) Anschnitt auf der gegenüberliegenden Bildseite (s. Tab. 6). Wie bei der lakonischen Kriegerprozession wird dem Rezipienten auf diese Weise ein kurzer Blick auf eine sich fortbewegende Menschenmenge vergönnt, die soeben den eingeschränkten Wahrnehmungsbereich passiert.



Abb. 12.4 Ausschnitthaftes Ross auf DADA 172

Eine weitere Darstellung (DADA 540) – die einzige vergleichbarer Art auf einer rotfigurigen Halsamphora desselben Urheberkreises –, widmet sich einem strukturell ganz ähnlichen Thema, weicht aber inhaltlich ab. Aufgrund des kleineren Bildfelds reicht hier der Raum lediglich für einen Fußkämpfer, der sich nach einem von rechts herannahenden Reiter mit Lanze umwendet. Letzterer wird nach bewährtem Konzept etwa bis zur Leibesmitte sichtbar, wobei aufgrund der schlechten Erhaltung schwer auszumachen ist, ob hier der Kopf gleichermaßen vollständig im Abseits des Bildfelds zu liegen kommt. Bemerkenswert ist darüber hinaus ebenfalls die Gestaltung des entgegengesetzten Randbereichs: Hier ist ein zweiter Reiter bereits fast gänzlich entschwunden – erkennbar sind nur noch die äußersten Hinterbacken des Pferdes

299 Die visuelle Bezugnahme auf den Nachfolgenden trägt bes. in der fortgeschrittenen Archaik zur Auflockerung starrer prozessionsartiger Kompositionen bei (dazu LEHNSTÄEDT 1970, 71ff.), hat hier aber noch einen weitaus höheren Wert. Dieser Blickkontakt führt aus dem Bild heraus und verweist auf eine Fortsetzung des Gezeigten jenseits des sichtbaren Bereichs. Diese Methode findet außer auf DADA 172 auch auf DADA 167, (20), (524), (26), (526), 525, 523 Anwendung. Vgl. als weiteres auch MAUL-MANDELARTZ 1990, 111 („Zurückblicken [...] impliziert ein Verfolgerfeld“).

300 Vgl. dazu v.a. Kapitel B3.3. „Themen und Motive“ sowie B3.2.3. „Manieristen“.

301 An dieser Stelle geschieht dies allerdings durch die Gegenläufigkeit der Bewegung, wobei die Fließrichtung des sich fortbewegenden Zuges durch den in diese Richtung gewandten Kopf aufrechterhalten wird. Diese ihrer Hinterfrau sozusagen entgegengleisende Amazone ist ein symmetrisches Abbild der Anführerin, welche wiederum ihren Blick zu den nachrückenden Gefährtinnen zurückwendet.

mitsamt Rossschweif, ein Teil eines hippischen Hinterbeins sowie der Schaft der Lanze des Aufsitzenden<sup>302</sup>. Ausgehend von der kämpferisch erhobenen Waffe des hineinsprengenden Gegenparts könnte hier ein ungewöhnlicher Angriff aus dem ‚Hinterhalt‘ verbildlicht sein, der vom letzten Mann des nach links marschierenden Zuges aus Hoplitenschild und Hippeis mittels entgegengehaltenem Schild abgewehrt wird<sup>303</sup>. Auf alle Fälle aber liegt mit dieser Komposition ein Beispiel vor, bei welchem der Maler (im Übrigen wohl derselbe wie bei dem Amazonenzug DADA 172) die darstellerischen Möglichkeiten zur Vermittlung exzerptiver Inhalte bis auf das Äußerste auszuschöpfen wusste.

Um einen Durchzug handelt es sich auch bei zwei von links nach rechts bewegten jugendlichen Reitern (DADA 171) – das Pferd des zweiten an der Hinterhand abgeschnitten, der vordere in seiner Gesamtgestalt unversehrt –, deren Auffassung als Dioskuren besonders aufgrund der Paarigkeit geradezu verlockend erscheint<sup>304</sup>. Dass die Wahrscheinlichkeit jedoch nicht weniger groß ist, diese beiden Epheben als Ausschnitt aus einem größeren Reiterzug anzusehen, demonstriert vor allen Dingen ein fast identisches Beispiel derselben Urheber-schaft, das drei entsprechende Figuren zeigt (DADA 538). Der letzte Reiter kann hier allein anhand des knappen Vorderteils seines Pferdes erschlossen werden, erscheinen von diesem nicht viel mehr als der Kopf bis kurz hinter die Ohren sowie die angehobenen Vorderbeine. Zuzüglich zum bereits mehrfach erwähnten Bewegungseffekt gereicht die Unvollständigkeit der Wiedergabe ebenfalls zu einer gelungenen Rezeption der Darstellung als Auszug aus einem größeren Zusammenhang und fordert damit eine Fortsetzung der Szene über das sichtbare Feld hinaus<sup>305</sup>. Die athenische Reiterei ist zu dieser Zeit ein beliebter Darstellungsgegenstand<sup>306</sup> und besitzt vor allem auch im Repertoire des verantwortlichen Malers von

302 Da zum ohnehin nicht besonders guten Erhaltungszustand auch noch eine mindere Qualität der einzigen zugänglichen Abbildung hinzukommt, gelingt keine zuverlässige Ansprache des abgerundeten Objekts im oberen Bereich – möglicherweise handelt es sich um einen Teil des am Rücken herabhängenden Petasos, ebenso könnte noch ein kleiner Teil des Gesäßes abgebildet sein, auch wenn der Reiter auf diese Weise prinzipiell viel zu weit hinten zu sitzen käme. Aus eben diesen Gründen können bezüglich der genauen Deutung der Szene lediglich Hypothesen aufgestellt werden (s.u.).

303 Zur gängigen Kombination leichter Reiter mit eher schwer bewaffneten Infanteristen, wie sie nicht nur in Athen, sondern auch noch unter den Makedonen belegt ist, s. v.a. ALFÖLDY 1967, 19f. (hier auch zu den schriftlichen Quellen).

304 Auf diese Weise etwa MANNACK 2001, 88. Ausgestattet sind die beiden Jünglinge auf vollkommen identische Weise mit zwei Lanzen, Mantel und Petasos und entsprechen ikonographisch den inschriftlich benannten Zwillingen auf einem etwa zeitgleichen Glockenkrater in Karlsruhe (BLM 209, s. HERMARY 1986, 569 Nr. 3 mit Abb.) oder einem etwas jüngeren Stamnos in Oxford (AM 1916.68, ebd. Nr. 2 mit Abb.), auf dem noch zusätzlich ein Delphin als Versinnbildlichung des Meeres erscheint. Eine zuverlässige Ansprache dieser Heroen ist erst ab dem endenden 5. Jh. möglich, als deren Charakterisierung mit Pilos und Stern kanonisch wird; zuvor entspricht die Art und Weise ihrer Wiedergabe vielmehr dem allgemeinen Schema eines Reiters. Allgemein zur Gestalt der Dioskuren vgl. HERMARY 1986, 589; zum Pilos als typischer Kopfbedeckung s. auch BURKERT 1977, 418. Zur Einflussnahme des Parthenonfrieses auf die Wiedergabe der Dioskuren auf Vasen s. MATHESON 1995, 39. Zur ausführlichen Beschreibung von DADA 171 s. CVA Rom, Mus. Naz. Villa Giulia (4) 13.

305 Zu ähnlichen, wenn auch jüngeren Beispielen der Reliefplastik (DADAS 4, 150) s. Kapitel C2.2.1. „Reiterkampf“ sowie gattungübergreifend Kapitel D1.1. „Vergleich Pferde“.

306 Es gibt zahlreiche vergleichbare Darstellungen aus diesem künstlerischen Umfeld (s. bspw. MANNACK 2001, 88), wenn auch das Motiv des Reiters bereits zuvor verbreitet ist, da der heroische Kampfwagen seinen zentralen Wert in der Bildkunst eingebüßt hat (vgl. dazu auch Kapitel B3.3. „Themen und Motive“). Die Beliebtheit dieses Themas demonstriert des Weiteren eine etwa zeitgleiche Schale des Penthesilea-Malers (DADA 517), die im Tondo fast detailgetreu eine Abkürzung von DADA 537 wiederzugeben scheint: Einem fußläufigen Jüngling folgt ein abgeschnittenes Pferd (ausführlicher zu diesem Bild in Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“). Ist der Betrachter willens, kann er auch hier einen Bezug zu einem weitläufigeren Geschehen herstellen. – Diese Entwicklungen lassen sich gut mit der zunehmenden Bedeutung der athenischen Reiterei in der Zeit nach den Perserkriegen in Einklang bringen (vgl. Kl. Pauly 4 [1979] 1371f. s.v. Reiterei; ebd. 2 [1979] 1157 s.v. Hippeis; dazu und allgemein zur Stellung der Hippeis in Athen s. ALFÖLDY 1967, 30f.; zur Problematik der Einführung der attischen Reiterei s. SPIESS 1992, 100ff.; ANDERSON 1961,

London E 489 einen unverkennbaren Stellenwert, kommen an dieser Stelle noch zwei weitere Bildausschnitte hinzu<sup>307</sup>: Während das eine die querenden Jünglinge etwa in der Bildmitte um einen stehenden und bekränzten Altersgenossen in langem Gewand bereichert (DADA 536), wird dieses Sujet auf der anderen Vase geringfügig variiert: Im Gegensatz zum nachfolgenden Kameraden hat der vordere Ephebe sein Pferd noch nicht bestiegen, läuft stattdessen mit geschulterten Speeren vor diesem her (DADA 537); auch hier befindet sich etwa im Zentrum ein bärtiger Stabträger im Mantel. In beiden Fällen wird der linke Reiter mittels Bildbegrenzung grob entlang der zentralen Achse durchtrennt, gibt sich gerade noch zu erkennen. Ob es sich um einen konkreten Moment des Aufbruchs handelt<sup>308</sup>, sich der Maler von der Dokimasia inspirieren ließ<sup>309</sup> oder nur ganz allgemein der athenische Bürger als Angehöriger der Kavallerie in Szene gesetzt werden soll, lässt sich heute nur noch schwer entscheiden und blieb möglicherweise auch in der Antike mehr oder minder dem Ermessen des jeweiligen Betrachters überlassen.

### *Die prozessiven Ausschnitte im Kontext verwandter Bilder*

So unterschiedlich die obigen Beispiele inhaltlich mitunter ausfallen, so eindeutig werden sie von ein und demselben Grundschema bestimmt: der gleichgerichteten linearen Bewegung. Entsprechend vorbeiziehende Figuren verschiedener Färbung sind in unterschiedlichen Landschaften bereits früh Thema der keramischen Flächenkunst, ob als allgemeingültige, vorrangig dekorativ-repräsentative Formel ohne benennbare Teilnehmer oder vor konkret narrativem, oftmals mythologischem Hintergrund. Solche Inhalte bereichern das Repertoire der Vasenmaler sporadisch schon in der späten Bronzezeit<sup>310</sup> und stellen besonders in der Archaik als Krieger-, Wagen- oder Reiterprozession, Ekphora, Hochzeits-, Opfer- sowie Festumzug einen beliebten und vor allem variantenreichen Darstellungsgegenstand<sup>311</sup>. Es liegt in der Natur der Dinge, dass entsprechende Bilder sehr häufig auf friesartigen Flächen zu finden

129ff.; BUGH 1988, 3. 39ff.; entfernt auch CAHN 1973, 12). Dies spiegelt gleichermaßen der Reiterfries am Parthenon wider, der seinerseits Einfluss auf die zunehmende Verbildlichung einzelner Reiter in der Kleinkunst hat (vgl. z.B. eine zeitgenössische rf. Pelike mit der Darstellung eines ebensolchen Reiters in Tampa [Mus. of Art 86.64], s. NEILS 1992, Nr. 51 Abb. S. 27; allgemein dazu ebd. 26f. 180; s. auch MATHESON 1995, 39 [„series of vases with riders painted under the influence of the riders on the Parthenon frieze“]; zu den Dioskuren im Besonderen s.o.).

307 Zu weiteren Darstellungen dieses Malers mit ähnlichem Inhalt, aber abweichendem Aufbau, s. v.a. Kapitel B3.2.3. „Manieristen“ sowie auch B2.1.1.1.2. „Schlachten“.

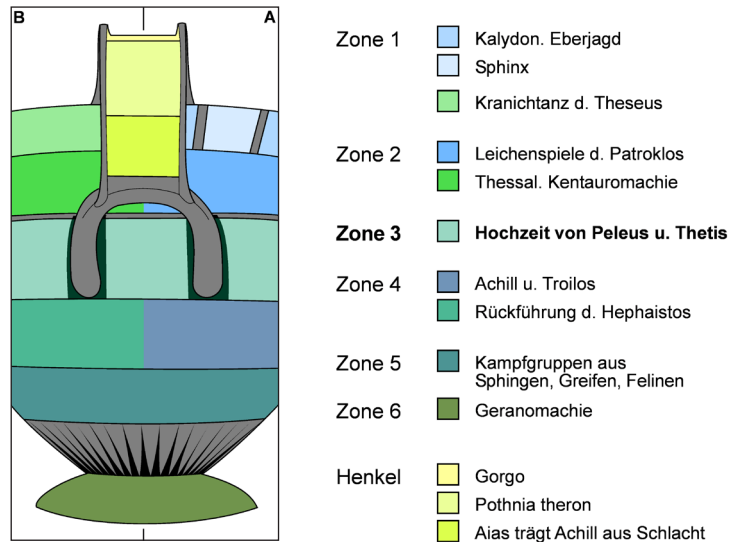
308 Dies wurde in Zusammenhang mit DADA 537 vorgeschlagen (vgl. Beazley-Archiv unter Nr. 206236).

309 Eine solche ‚Leistungsschau‘ ist etwa auf den Außenseiten einer rf. Schale des Dokimasia-Malers z.B. in Berlin (Ant. Slg. F 2296, s. Beazley-Archiv Nr. 204483) dargestellt, wo Pferde von vergleichbaren Jünglingen in Petasos, Mäntelchen und mit Speeren an Mantelfiguren vorbei vor einen sitzenden Bärtigen geführt werden – es liegen also ikonographische Übereinstimmungen des entsprechenden Bildausschnitts vor. Zu dieser Musterung der „Ritter und Pferde auf Tüchtigkeit“ s. z.B. Kl. Pauly 2 (1979) 114 (s.v. Dokimasia); vgl. als weiteres auch ALFÖLDY 1967, 22; SPIESS 1992, 100f. v.a. mit Anm. 195; BUGH 1988, 15ff. Zur ‚verwässerten‘ Ikonographie der Dokimasia s. CAHN 1986, 92; vgl. auch ders. 1973, 12f.

310 Zu denken sei hier an die mykenische Kriegervase in Athen (NM 1426, s. MANNACK 2002, 65 Abb. 23).

311 Bereits in geometrischer Zeit gehören Wagenprozessionen, Reigenketten und Trauerzüge zu den beliebten Bildthemen (vgl. dazu auch Kapitel B1.1. „Grundlagen Vasenmalerei“ mit weiterführender Literatur). Eine Besonderheit könnte möglicherweise ein spätgeometrischer Kantharos (DADA 498, s. Abb. 22.3) mit der Darstellung eines Reigens darstellen, der jedoch andernorts ausführlichere Beachtung findet. An der Schulter vom bildbegrenzenden Element überschnitten, evoziert die zweite Hydrophore prinzipiell den Eindruck einer szenischen Ausschnitthaftigkeit. Vgl. dazu Kapitel B3.1. „chronologisch-chorologische Verteilung“ sowie D2.2. „Geburt unvollständige Gestalt“. – Allgemein zu den unterschiedlichen Ausprägungen von Prozessionsbildern und ihrem chronologischen Wandel s. v.a. LAXANDER 2000, 7ff. 55ff. 112ff. 125ff. (Opfer-/Hochzeitszüge/Ekphora/Reigen); LEHNSTAEDT 1970, 17ff. bes. 35ff.; als weiteres auch VAN STRATEN 1995, 13ff. (Opferzug); BURKERT 1977, 164.

Abb. 12.5  
Schematische Verteilung der Zonen auf dem Volutenkrater des Klitias und Ergotimos



sind, weit seltener wählt der Maler das räumlich stark eingeschränkte Bildfeld als Träger<sup>312</sup>. Dies vermag den Sonderstatus der lakonischen Kriegerschale (DADA 1) zu unterstreichen, obgleich die Wahl des Tondos als Hauptbildfeld den gängigen Dekorationsprinzipien dieser Region entspricht. Nichtsdestominder ist die Bildkonzeption – einerseits in Hinblick auf ihre bildräumliche Ausgedehntheit, andererseits in Bezug auf ihre radikale figürliche Beschnittenheit – aber auch hier vollkommen ungewöhnlich und Eigenheit eines bestimmten Malers<sup>313</sup>. Verglichen mit den anderen ausschnitthaften Darstellungen steht dieses Beispiel zudem zeitlich vollkommen isoliert, gehören die Pendants aus Athen sämtlich dem 5. Jh. an.

In eine ähnlich frühe Zeit lässt sich allerdings eine Komposition einordnen, die zweifelsohne ein Zwischenstadium dokumentiert<sup>314</sup>: Es handelt sich um den Hochzeitzug des berühmten Klitias-Kraters<sup>315</sup>, der gleich mehrfach von den doppelstreifig schwarz gedeckten Henkelzonen überlappt wird<sup>316</sup>. Indem der Maler diese technisch bedingte und daher unvermeidbare Unterbrechung an Stelle des größten Gefäßdurchmessers negiert (Abb. 12.5), entzieht er sich

312 Als Ausschnitt aus einem größeren Geschehen könnte aufgrund des übergeordneten Bildthemas (Hochzeit des Peleus mit Thetis, vgl. ebenso DADA 124) prinzipiell auch eine sf. Darstellung im viereckigen Bildfeld einer Hydria (DADA 14) der Leagros-Gruppe aufzufassen sein, die hier den Bewegungseffekt aufgrund des im Bild angegebenen Ziels aber weitaus schlechter zur Geltung bringt. Das Paar im Wagen wird von einer stehenden weiblichen Figur empfangen und von drei weiteren Göttern begleitet (Hermes/Apoll/Dionysos), von welchen der letzte leicht angeschnitten ist. – Zur besonderen Eignung des Frieses in Zusammenhang mit diesen Darstellungsinhalten und zum exzerptiven (symbolischen) Repräsentativcharakter der Darstellungen im Bildfeld s. auch LEHNSTAEDT 1970, 51ff. Dabei betont er richtiggehend, dass eine Komposition, um friesartig zu wirken, nicht zwingend „des Frieses als Darstellungsfeld“ bedarf, da „das Friesmäßige im Hintereinander der Personen klar zum Ausdruck“ kommt (ebd. 53). Außerdem nennt er den „Ausschnitt“ als Möglichkeit der „Beschränkung oder Konzentration rein im Darstellerischen“, wenn er dabei auch nicht die Teilgestaltigkeit berücksichtigt (= konkrete Gruppe bzw. Einzelfigur), und stellt ihn der „Komprimierung“ mit unbestimmtem Charakter (inhaltliche Kürzung) gegenüber (ebd. 55ff.).

313 Zu den Konventionen der lakonischen Vasenmalerei sowie zum Jagd-Maler s. Kapitel B3.2.1. „Jagd-Maler“. – Zu weiteren Beispielen peloponnesischer Herkunft im Abseits der keramischen Flächenkunst s. Kapitel C1.2.1. „Monopteros“.

314 Ausführlicher zur Ausschnitthaftigkeit als Ergebnis einer Überlagerung verschiedener Darstellungsebenen in Kapitel B1.2. „Dekorationsprinzipien“. Zum Stellenwert dieser Komposition innerhalb der ausschnitthaften Bilder s. Kapitel B3.1. „chronologisch-chorologische Verteilung“ sowie D2.2. „Geburt unvollständige Gestalt“.

315 Florenz Mus. Arch. 4209 (s. z.B. FURTWÄGLER – REICHOLD 1904, 3ff. Taf. 1 und 2 [Umzeichnung]; MINTO 1960, 87ff. Taf. X–XIX und XXVIIIf. [Foto]). Zu diesem Hauptfries vgl. z.B. auch LAXANDER 2000, 56ff.; BUSCHOR 1941, 24ff.; SCHEFOLD 1993, 218f.; allgemein s. auch BOARDMAN 1994a, 37f.

316 Nur an einer Stelle (jeder Henkel erfordert zwei parallelstreifige Überlappungen) fungiert dieser Balken als Trennung zwischen Anfang und Ende des Zuges (Thetis im Haus – Hephaistos) und verdeckt damit keine Figuren.

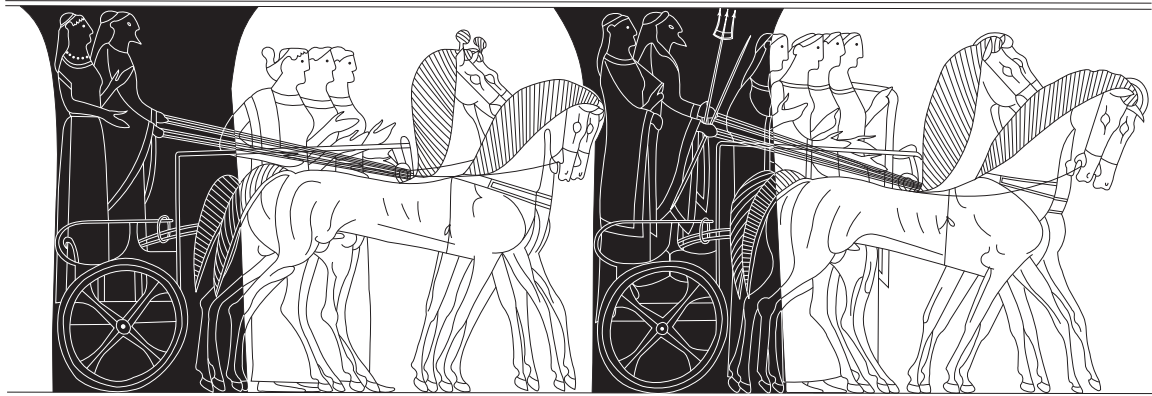


Abb. 12.6 Ergänzung der partiell überdeckten Göttergespanne des Klittias-Kraters

der unumstößlich festgesetzten Zweiteilung des Hauptfrieses, nimmt dafür aber eine harsche darstellerische Zäsur in Kauf. Diese vermeintliche Skrupellosigkeit erlaubt eine Sprengung der bildräumlichen Vorgaben und (trotz des ausgedehnten Bildformats) eine Ausnutzung des Darstellungsraums weit über die formalen Grenzen hinaus. Der Zug setzt sich auf diese Weise unter den dunklen Balken fort, um auf der anderen Seite erneut aufzutauchen<sup>317</sup>; es kommt zur Verstärkung des Bewegungseffekts auf Wahrnehmungsebene. Auf den ersten Blick mag diese Vorgehensweise rüde und rücksichtslos erscheinen<sup>318</sup>, so als wäre das Zusammentreffen von Bildzeichen und Henkelstreifen absolut zufällig und nicht Ergebnis eines überlegten Handelns, dennoch wurde diese Überdeckung sicherlich mit Bedacht gesetzt: Obgleich ganze Figuren diesem Verfahren zum Opfer fallen – von den zwei Göttergespannen der einen Bildseite erscheinen allein die Zugtiere fast vollständig im Bild, während der Wagenkasten mitsamt den zwei Insassen zur Gänze verschwunden bleibt (**Abb. 12.6**) –, wird dennoch eine möglichst geringe Beeinträchtigung des Konturs erzeugt<sup>319</sup>. Als Hilfsmittel erhält der Betrachter einen Hinweis durch konkrete Namensbeischriften, so dass die richtige Ergänzung (bei Vorhandensein der benötigten Wissensbasis) ohne weiteres möglich ist<sup>320</sup>. Etwas unklarer stellt sich die Situation

317 Erwartungsgemäß wurde dieser Sachverhalt in der Forschung i.d.R. entsprechend beschrieben: Vgl. z.B. FURTWÄNGLER – REICHHOLD 1904, 3 („Der Maler hat diese ihn störenden Henkelansätze zu ignorieren versucht; er verlangt von dem Betrachter, dass er sie sich weg und die Figuren sich darunter weiter ziehend denkt.“); BUSCHOR 1941, 24 („Die drei anderen Henkelzonen sind gleichsam über Teile des Zuges hinweggemalt [...]. Was links und rechts von den Henkelpartien erscheint, soll also nicht zusammenstoßen, sondern schließt einen in der Phantasie wiederherzustellenden Ausschnitt der Darstellung ein.“); MINTO 1960, 17 („esse sono impostate sul corpo del cratere, senza tener conto della decorazione figurata, chi il pittore Klittias ha dovuto interrompere ed immaginare nascosta“); ähnlich auch SCHEFOLD 1993, 219 („Während Kleitias die Lenker der beiden nächsten Gespanne hinter den Henkeln des Kraters gleichsam verbergen muß [...].“).

318 So bspw. KÄHLER 1949, 50: „wo mit der gleichen Unbedenklichkeit [...] der Hochzeitszug [...] von dem Ansatz des Henkels zugedeckt wird.“ Aktuell dagegen bspw. KREUZER 2005, 184, hier wird dieser Sachverhalt vollkommen selbstverständlich als Folge der umlaufenden Konzeption hingegenommen („durchfahren die Wagen doch gerade den hinter den Henkeln verborgenen Raum“). Vgl. außerdem TORELLI 2007, 34, der diese Vorgehensweise gar den ‚Bullaugen‘ des Jagd-Malers gegenüberstellt.

319 Von den Pferden werden lediglich das hintere Bein sowie der Schweif dezent verdeckt, die Köpfe überlappen dagegen gar leicht die Henkelzonen. Eine marginale Beschneidung am Ellenbogen verzeichnet auch die letzte der drei Musen, welche den zweiten Wagen fußläufig begleiten. Die hinterste Muse der Vierergruppe neben dem voranfahrenden Gespann dagegen wird als einzige deutlich abgeschnitten.

320 Die Inschriften neben den schwarzen Henkelstreifen nennen die Paarungen Poseidon und Amphitrite sowie Ares und Aphrodite. Trotz der in beiden Fällen identisch platzierten Beischrift möchte TORELLI 2007, 34 in dem zweiten Paar Apollon und Artemis sehen und die Namen „Ares“ und „Aphrodite“ auf die jenseits des Henkels anschließenden Wageninsassen beziehen. Hier liegt eine Fehlstelle im oberen Bereich vor, so dass keine Namensbeischrift vorhanden ist.

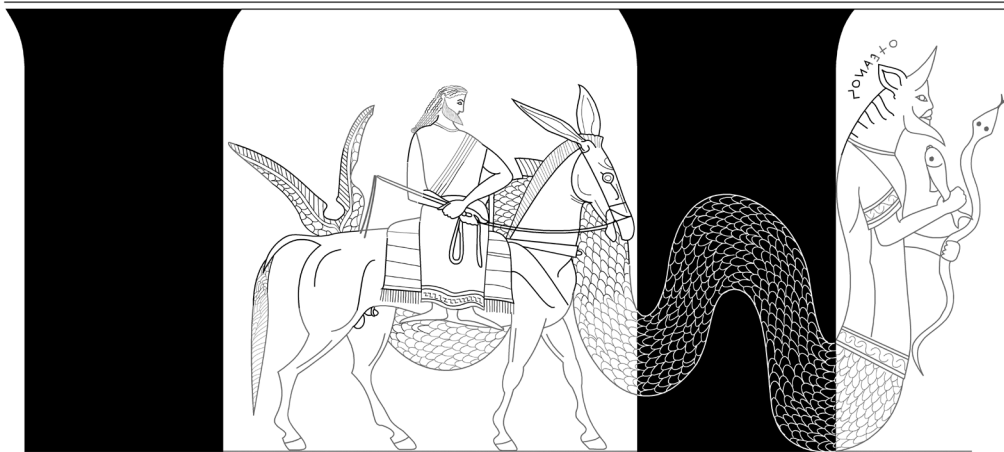


Abb. 12.7 Ergänzung des partiell überdeckten Okeanos des Klitias-Kraters

im Bereich des gegenüberliegenden Henkels dar, ist hier zudem die Erhaltung und damit die Ausgangslage für den heutigen Rezipienten ungleich schlechter, was auch in der Forschung Anlass zu zahlreichen Meinungsverschiedenheiten bot. So ist die Zugehörigkeit des voluminösen gegabelten Fischschwanzes links vom Balken zum stiernackigen Kopffragment rechts davon bis heute nicht hinreichend gesichert, wenn auch keineswegs unwahrscheinlich. In Analogie zu den verborgenen Götterpaaren wäre eine vollständige Überdeckung des menschlichen Teils eines Triton, wie ihn Ernst Buschor rekonstruiert hat<sup>321</sup>, zwar nicht vollkommen abwegig. Allerdings würde dann jeglicher Anhaltspunkt (im Gegensatz zur Gegenseite) für den Betrachter fehlen. Die Beischrift „Okeanos“ in unmittelbarer Nähe des mischgestaltigen Hauptes könnte vielmehr ein entscheidendes Kriterium sein, selbigen durchaus mit dem schuppigen Leib verbinden zu können (Abb. 12.7)<sup>322</sup>. Eine anschauliche Vorlage böte in einem solchen Fall die entsprechende Szene auf dem etwas älteren Dinos des Sophilos (Abb. 12.8)<sup>323</sup>, dessen Nähe zum Werk des Klitias allein schon auf ikonographischer sowie kompositorischer Ebene gegeben ist<sup>324</sup>. Auch hier zeigt sich der Flussgott in direkter Nähe zu Hephaistos und trägt als charakteristisches Merkmal einen prächtigen Fischschwanz mit Rückenflosse, der sich wellenschlagend weit durchs Bild zieht. Die dadurch bedingte Durchtrennung inmitten des Konturs einer Lebendgestalt steht nicht in Widerspruch zur ‚sauberen‘ Zäsur am Gespann als Kompo-

321 BUSCHOR 1941, 25ff. Abb. 17. Anlass dazu bot ihm zum einen der räumliche Faktor, der sich seiner Meinung nach nicht sinnfällig mit den fehlenden Windungen in Einklang bringen lässt, zum anderen die Kritik an den von anderer Seite vorgebrachten Vorschlägen (s.u.). Der stiernackige Kopf würde seiner Theorie nach eben gerade Okeanos gehören, zu ergänzen mit anthropomorphen Gliedern und den Wagen besteigend.

322 ISLER 1970, 110f. gibt eine ähnliche Beurteilung der Situation, indem er entgegen der Rekonstruktion Buschors eine komplette Überdeckung der charakteristischen Figurenteile ebenfalls für unwahrscheinlich hält. Die Zusammenfügung von Fischschwanz und Kopf ließe sich hingegen problemlos in die ikonographische Tradition ähnlicher Wasserwesen einreihen (Fischschwanz, Stiernacken, Stierhörn, Hörner). Diese Verbindung erhielt in der Forschung durchaus Zuspruch, wenn auch vor abweichendem Hintergrund. Das auf diese Weise kreierte Wesen wurde zu einem Reit- oder zumindest Begleittier des stets menschengestaltig ergänzten Okeanos degradiert, je nachdem, ob dieser das vordere Gespann lenkte oder als Reiter komplett hinter dem Balken verborgen blieb, aber durch die Beischrift genannt war. Zusammenstellung dieser Interpretationen bei BUSCHOR 1941, 25. Auch MINTO 1960, 101 ergänzt Okeanos als auf einem „cavallo marino“ sitzend, wohingegen FURTWÄGLER – REICHHOLD 1904, 6 die Konstellation „Gottheit im Wagen mit Begleittier“ befürworten. – Zur charakteristischen Erscheinung von Flussgöttern (v.a. Acheloos) als Mischwesen aus Mensch und Stier vgl. auch Kapitel D1.3. „Vergleich Acheloos“. Als weiteres s. z.B. auch BURKERT 1977, 272; BUSCHOR 1941, 9; zur Anlehnung der Ikonographie an Acheloos s. ISLER 1970, 110f.

323 Der Gott besitzt hier zwar keinen Stiernacken, trägt aber ein einzelnes Horn auf der Stirn.

324 Zur komparativen Gegenüberstellung s. SCHEFOLD 1993, 218ff.



Abb. 12.8  
Vergleichbare Reihung aus Okeanos und Hephaistos auf dem Dinos des Sophilos (London BM 1971.11-1.1)

sitmotiv, würde es sich lediglich um einen trivialen Teil des langen schlangenartigen Hinterteils handeln<sup>325</sup>.

Obzwar sich die beiden Henkelzonen bei frontaler visueller Konfrontation, die sicherlich auch bei der Bildkonzeption Berücksichtigung fand, ohnehin dem Sichtbereich entziehen und der perzeptive Ausschnitt darüber hinaus Merkmal einer jeden weit um den Gefäßkörper herumgeführten Darstellung ist, darf an dieser Stelle nicht die Wirkung und Effektivität dieser Verfahrensweise vernachlässigt werden. Als stark ausgedehnter Bildraum bedarf der Fries der Methode des Anschneidens zur Erweiterung der räumlichen Verhältnisse zwar in der Regel nicht; dass sie hier dennoch zur Anwendung kommt, zeugt von einem Wunsch nach eindringlicher Heraushebung des friesartigen Wesens über das Gegebene hinaus. Dass wiederum das eingefasste und klar definierte Bildfeld unter Hinzuziehung der Teilgestalt theoretisch auch zum Fries werden kann, demonstriert anschaulich eine ‚pontische‘ Amphora (DADA 493) etwas jüngerer Zeitstellung, auf deren beiden Gefäßseiten in dekorativer Manier jeweils drei Kentauren, den Baumstamm geschultert, hintereinander einherschreiten, wobei vom jeweils letzten bestenfalls die Hälfte wiedergegeben wurde<sup>326</sup>. Da der Kompositionsaufbau in beiden Fällen identisch ist, wird der Eindruck erweckt, als würde diese Prozession – nur unterbrochen durch den schwarzgefirnisten breiten Streifen im Umfeld der Handhaben – wie im Falle der Françoisvase konsequent durchlaufen (Abb. 12.9; s. auch Abb. 43.5). Allerdings lassen sich die kentauroiden Gestalten *de facto* nicht zu einer zusammenhängenden Komposition vervollständigen. Dies schmälert jedoch nicht die Wirkung, mit welcher diese Gruppe – auch für sich allein betrachtet – adäquat zum Gefallenentransport des lakonischen Meisters am Betrachter vorbeidefiliiert, zumal sie die Bewegung des darüber platzierten Zuges aus nackten Jünglingen aufnimmt, was sich gleichermaßen verstärkend auswirkt<sup>327</sup>. Indem sich der Maler formal über die gegebenen Bildgrenzen hinwegsetzt, wird der Rezipient angehalten, den gezeigten Ausschnitt als Teil eines beliebig fortlaufenden Ganzen zu sehen – ein optischer Effekt, der auf-

325 Die Trennung vollzieht sich im Rücken der menschengestaltigen Partie des Mischwesens, so dass der zoomorphe Teil direkt im Anschluss vorerst verborgen bleibt. Nicht allzu deutlich erkennbar ist auch das Endstück mit Fischschwanz und Flosse, wird es überwiegend von der Gestalt des reitenden Hephaistos überdeckt. Zu dieser Art der Zäsur zwischen menschlicher und tierischer Partie vgl. auch mehrere, etwas jüngere Darstellungen des Chiron (v.a. DADA 186, aber auch DADA 124 in Kapitel 2.2.1. „Inhalt“).

326 Zu den ‚pontischen‘ Vasen als einer etruskischen, jedoch evtl. ionisch beeinflussten Gattung vgl. z.B. BOARDMAN 1981, 244; CAMPOREALE 2003, 149. Zur Typologie des Kentauren in Etrurien s. SCHIFFLER 1976, 125ff.

327 Ausführlicher dazu in Kapitel D2.2. „Geburt unvollständige Gestalt“.



Abb. 12.9 Blick auf die prinzipiell umlaufende Kentaurenprozession DADA 493

grund der gekrümmten Oberfläche des Bildträgers auf identische Weise auch beim weitläufigen Fries erfolgt<sup>328</sup>.

Während es sich bei obigen Beispielen der archaischen Zeit um absolute Einzelfälle handelt, ist innerhalb der klassisch rotfigurigen Vasenmalerei Athens ein deutlicherer Niederschlag zu verzeichnen. Begünstigend wirkt sich eine Entwicklung aus, die bereits im Falle der ausschnitthaften Symposien von Bedeutung war: Statt umfassender Kollektivhandlung rückt nun auch bei den prozessiven Bildern ein von nur wenigen Partizipanten getragener Teilaspekt in den Fokus<sup>329</sup>; statt der weitläufigen Fläche wird – für eine Präsentation entsprechender Inhalte als Exzerpt – das räumlich eingegrenzte Bildfeld attraktiv. Verantwortung für die ausschnitthaften Kompositionen darunter tragen erneut die manieristischen Maler und ihr direktes künstlerisches Umfeld mit ihrer Vorliebe für Kolonettenkratere als Träger sowie altertümliche Bildthemen. Komos und Thiasos als zwei der beliebtesten Sujets überhaupt schaffen dafür in Zusammen-

spiel mit der Gefäßform zwar eine ausgesprochen geeignete Basis, werden im Endeffekt aber nur außerordentlich selten ausschnitthaft abgebildet und dann lediglich in recht gemäßigter Form (DADA 20)<sup>330</sup>. Grund dafür ist die aufrechte menschliche Gestalt als Träger solcher Inhalte, deren tiefgreifende Beschneidung zwangsläufig – im Gegensatz zum gelagerten Zecher

328 Da hier das Bildfeld stark in die Breite gezogen ist, fällt der gestaltliche Abbruch im Randbereich (bei frontaler Betrachtung) wohl ebenfalls nicht auf. Dies trifft v.a. auf eine der beiden Seiten zu, wird hier der Kentaure bereits ein gutes Stück vor seiner Leibesmitte abgeschnitten, so dass seine schwarz gefärbte Gestalt allein durch eine dünne Ritzlinie von der gefirnissten Henkelzone getrennt ist. – Ein ähnlicher Effekt zeichnet sich auch bei den wenigen teilstatigen, aber statischen Predellendarstellungen ab, wobei aber immer die ergänzende zweite Seite fehlt. Hier kommt es gleichermaßen zur faktischen Umsetzung der perzeptiven Ausschnitthaftigkeit, wird an einem der beiden Bildränder eine Gestalt vom Rahmen durchtrennt (z.B. DADA 280\*: etwa zur Hälfte angeschnittener Panther ganz rechts, der zu einer Dreiergruppe adäquat zur linken Bildseite gehört; DADA 163: etwa zur Hälfte angeschnittener Eber ganz links, der an zwei antithetische Paare aus Löwe und Eber angehängt wurde; DADA 450\*: etwa zur Hälfte angeschnittener Eber ganz rechts, der entsprechend zu vorangegangenem Beispiel zwei Paare ergänzt; DADA 88: mehr als zur Hälfte angeschnittener Panther ganz links, der zusammen mit einem Stier ein Paar bildet, auf das ein weiteres sowie ein einzelner Felide als Bestandteil einer weiteren unvollständigen, wenn auch nicht gestaltlich angeschnittenen Gruppe folgen). Es handelt sich dabei ausnahmslos um die vorderen Partien der Vierbeiner, nach Bedarf herbeigeführt mithilfe einer Umkehr der eigentlichen Ausrichtung im Fries (DADA 163, 450\*) und damit Durchbrechung der dominanten Abfolge.

329 In Hinblick auf die Ikonographie des Opferzuges etwa, v.a. thematisiert in der zweiten Hälfte des 6. und zu Beginn des 5. Jhs., wird etwa ab 500 v. Chr. statt des gemeinschaftlichen Gangs zum Altar bzw. Heiligtum ein bestimmter Akt der Opferhandlung (z.B. Vorbereitung der Tötung) oder ein bestimmter Teilnehmerkreis (z.B. Anfang des Zuges) stellvertretend für die gesamte Pompe darstellungswürdig. Dies bahnt sich bereits im Laufe der Archais an, indem die monotone Reihe von individualisierenden Elementen (Attribut/Handlung = funktionale Differenzierung) durchbrochen wird. Als Folge werden nun auch „großformatige[...] Ein-Figuren-Exzerpte“ möglich. Hand in Hand mit der zunehmenden Monumentalisierung der Figuren schwindet die Vielfigurigkeit und damit das Potential zur Verbildlichung ausgedehnter Menschenzüge. Zu dieser „kompositionelle[n] Reduktion“ s. LAXANDER 2000, 19ff. 53ff.; allgemein zu dieser Entwicklung auch ebd. 132f.; als weiteres LEHNSTAEDT 1970, 46ff. 76. Vgl. desgleichen Kapitel B2.1.1.1.1. „Symposion“. Zu den gängigen Darstellungskonventionen der jeweiligen Zeit und der zunehmenden Abkehr vom Fries als dominantem Dekorationsprinzip s. außerdem Kapitel B1.2. „Dekorationsprinzipien“.

330 Vgl. dazu v.a. Kapitel B3.2.3. „Manieristen“. Zum Komos s. auch LAXANDER 2000, 128ff.; GOSSEL-RAECK 1990c; dies. 1990d; MANNACK 2001, 101f.; zum Thiasos s. z.B. SCHÖNE 1987; SCHÖNE-DENKINGER 2008.



– mit einem deutlichen Verlust relevanter Details einhergeht und daher vornehmlich vermieden wird<sup>331</sup>. Anders verhält es sich bei Bildthemen, die einen Vierbeiner und hier im Regelfall das Pferd mit seiner entsprechend größeren bildräumlichen Ausdehnung integrieren wie die Reiterzüge (DADA 171, 538, 536, 537) oder vergleichbare Darstellungen vor offenkundig kriegerischem Hintergrund (DADA 540, 524, 172)<sup>332</sup>. In einigen Fällen wird hier aber ebenfalls die aufsitzende Figur in Mitleidenschaft gezogen (DADA 537, 536), wenn auch nur selten so grob wie auf DADA 524 und wohl 540. Das gängigere Prinzip scheint – wie auch schon bei den Schlachten – das Abschneiden des Equiden unmittelbar vor oder hinter dem Reiter zu sein und damit die Vermeidung einer Durchtrennung des menschlichen Konturs.

So gut sich die Teilgestaltigkeit über ihre bloße Zweckmäßigkeit hinaus sowohl für die eingängige Veranschaulichung einer szenischen Unvollständigkeit als auch die Verstärkung des Bewegungseffekt auf Wahrnehmungsebene eignet, findet sie im Abseits der obigen Stangenkratere so gut wie keine Anwendung und bleibt innerhalb des an und für sich sehr reichen materiellen Korpus an prozessionsartigen Bildern eine Ausnahme. Unter den Tondi lässt sich allein der sehr originelle Schafabtrieb des Onesimos (DADA 58, s. Abb. 12.3) als singuläres Beispiel fassen, nur wenig früher zu datieren als die Großgefäße. So ungewöhnlich hier das Bildthema ist, so ausgefallen ist gleichermaßen die künstlerische Umsetzung, denn die ausschnittshafte Wiedergabe kommt in einer vollendeten Form zum Tragen<sup>333</sup>.

#### *Der ‚Massendurchfluss‘ vor agonalem Hintergrund*

Der zweite thematische Schwerpunkt vereint lediglich fünf Beispiele, wobei sich fast alle auf den Reiteragon beziehen und wiederholt, wenn auch nicht ausschließlich, in die manieristisch arbeitenden Werkstätten Athens weisen (s. Tab. 6). Dass daneben auch das Wagenrennen als weiterer hippischer Wettbewerb von Bedeutung ist, vermag in Hinblick auf die kontextuell unabdingbare Pferdegestalt – auch bei den Prozessionen mehrheitlich ausschlaggebend für einen faktischen Anschnitt – nicht erstaunen; allerdings bleibt dieser Inhalt unter den Ausschnitten offenbar ein Einzelfall. Zuzüglich zur gleichgerichteten linearen Bewegtheit werden diese Bilder – neben ihrem möglichen exzerptiven Charakter – nun auch vom Faktor der erhöhten Spannung bestimmt, auf welchen sich die unvollständige Wiedergabe (wie bei den Schlachtenbildern) außerordentlich begünstigend auszuwirken vermag.

Die drei rotfigurigen Abbildungen des Pferderennens (DADA 523, 525, 526) – allesamt auf Kolonettenkratere und allesamt von der Hand des Alkimachos-Malers oder seines unmittelba-

331 Ausführlicher dazu auch Kapitel B3.3. „Themen und Motive (Mensch)“.

332 Einzige Ausnahme ist das Maultier in Zusammenhang mit dem Thiasos bzw. der Rückführung des Hephaistos (DADA 167).

333 An dieser Stelle soll noch ein ungewöhnlicher rf. Astragal Beachtung finden, der auf der Oberseite einen Reigen aus drei Mädchen abbildet, angeführt (?) von einem Bärtigen (DADA 26). Der Kontur der letzten Maid läuft zusammen mit dem Bildträger vorzeitig aus, eine explizite Bildeinfassung gibt es nicht. Möglicherweise ist der Alte aber auch, zusammen mit der in seinem Rücken liegenden Öffnung (als Höhle interpretiert von HOFFMANN 1985/86, 180ff.), als Ziel dieser Prozession aufzufassen (zu vergleichbar ins Bild hinein bewegten Figuren s. Kapitel B2.1.1.1.2. „Schlachten“ und B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“). Die Bedeutung dieser Szene ist ungewiss und bot Raum für zahlreiche Spekulationen: Von Hephaistos und dem Chor der tanzenden Wolken nach Aristophanes (z.B. L. Curtius) reichen die Vorschläge über Aiolos und die Winde (M. Mayer) oder die schmetterlingsjagenden Nymphen (E. Buschor) bis hin zur Personifikation der Plejaden (O.M. von Stackelberg) oder Aurai (J. Six/G. Neumann) (Zusammenstellung der unterschiedlichen Interpretationen z.B. bei HOFFMANN 1985/86, 181f.; s. als weiteres auch CVA London [4] III 1c, 3; NEUMANN 1965, 23). HOFFMANN 1985/86, 180ff. sieht darin, zusammen mit den verwandten Kompositionen

ren Kreises<sup>334</sup> – sind schon alleine deshalb in ihrer Grundanlage sehr ähnlich und variieren nur im Detail, wobei dies aber entscheidenden Einfluss auf die Wirksamkeit der unvollständigen Wiedergabe hat. Offenkundig lässt sich an dieser Stelle eine Steigerung beobachten, scheint ein Ursprungskonzept in seinen Möglichkeiten immer weiter ausgereizt worden zu sein.

Innerhalb des viereckigen Rahmens wird eine Gruppe nackter Epheben sichtbar, die ihre Pferde von links nach rechts mit erhobener Gerte zu rascherem Lauf anspornen. Unterschiede zeigen sich bereits in der Anzahl der Teilnehmer: Während es auf DADA 523 nur drei Reiter sind, kämpfen auf den Pendants DADA 525 sowie 526 vier Anwärter um den Sieg. Der wesentliche Unterschied liegt jedoch in der Wahl sowie Ausführung des jeweiligen Bildausschnitts. Denn zeigt sich die Teilgestaltigkeit bei DADA 525 und 523 trotz abweichender Figurenzahl ausnahmslos auf der linken Seite – der letzte ‚Galopper‘ wird knapp hinter den Ohren abgeschnitten, der Aufsitzende bleibt damit unversehrt, wenn auch unsichtbar –, bezieht die Ausschnitthaftigkeit auf DADA 526 beide Bildseiten ein (s. auch Abb. 12.1). Darüber hinaus wird hier die unvollständige Wiedergabe auf weitaus drastischere Art vollzogen: Indem sich der letzte Jüngling – vornübergebeugt auf seinem Ross – gerade erst in den sichtbaren Bereich hineinschiebt, wird dem Rezipienten die spannende Dramatik des Rennens eindringlich nahe gebracht. Ähnlich wie bei der Amazone der oben erwähnten Prozession scheut sich der Erzeuger nicht, den Konturverlauf einer anthropomorphen Figur recht grob zu durchbrechen<sup>335</sup>. Allerdings erscheint hier der Kopf im Gegensatz zur Kriegerin innerhalb des gerahmten Feldes fast vollständig. Dass auf der gegenüberliegenden Seite der führende Teilnehmer das Bild zu großen Teilen schon fast wieder verlassen hat – nur noch die gestreckten Hinterläufe seines Tieres sind sichtbar – verschafft der Bildwirkung überaus fruchtbaren Nährboden. Was auf den beiden anderen Darstellungen wirksam zur Andeutung kommt, reift hier zu höchster Vollendung<sup>336</sup>. Die eindrückliche optische Vermittlung einer auf dem Rennplatz vorwärts stürmenden Gruppe von Pferden, von ihren Reitern durch hitzige Zurufe sowie Stockhiebe auf das Äußerste gefordert, gelingt hier ausgesprochen realitätsnah. In dieser Hinsicht als äußerst wirksam erweist sich dabei, neben dem Faktor der ausgesprochenen Linearität sowie Kontinuität durch die ausgewogene Verteilung der Körper im Bild<sup>337</sup>, auch die doppelseitige Ausschnitthaftigkeit. Dem Rezipienten wird auf diese Weise die Möglichkeit geboten, das spannungsgeladene Drängen und Schieben um den ersten Platz auf derart lebhaft Weise aufzunehmen, als sei er selbst im Hippodrom anwesend. Darüber hinaus schaffen die vom Künstler in aller Bewusstheit gewähl-

---

der anderen Seiten, ein Sinnbild für die Überwindung des Todes, symbolisiert durch den Schamanen mit satyrhaften Zügen, welcher die Psychai das Fliegen lehrt. Dieser mystisch-htonische Ansatz ermöglicht ihm eine Lesung des Ausschnitts als Ankunft aus einer anderen Welt, wodurch die Unvollständigkeit der letzten Teilnehmerin eine andere Semantik erhält: „[...] is cut off by the rim, which suggests that they are arriving from somewhere else and emphasizes their separation from the airborne figures on the astragal's other 3 sides“ (ebd. 181). Zu vergleichbaren Darstellungen s. Kapitel B2.2.1. „Inhalt“.

334 DADA 525 und 523 wurden dem Alkimachos-Maler selbst zugewiesen (s. Beazley-Archiv Nr. 206029 und CVA Moskau [4] 22), wohingegen das dritte Gefäß (DADA 526) laut HEMELRIJK – BRIJDER 1975, 32f. aus dessen Umkreis stammt. Desgleichen äußert sich MAUL-MANDELARTZ 1990, 205, die sich im Detail (z.B. abweichende Gestaltung der Pferdelippe) mit den stilistischen Abweichungen auseinandersetzt.

335 Auch diese Übereinstimmung kann auf die künstlerische Nähe der Urheber zurückgeführt werden, wird der Amazonenzug (DADA 524) dem Alkimachos-Maler selbst zugeschrieben.

336 Positiv wirkt sich bei allen drei Darstellungen auch der über den Bildrand hinaus geführte Blick aus: Auf DADA 523 sowie 526 blickt sich der jeweils zweite Jüngling nach seinem(n) direkten Verfolger(n) um, während es auf DADA 525 gleich zwei Reiter sind, welche die Situation in ihrem Rücken verfolgen (zu diesem Effekt s.o.).

337 Dies bezieht sich auf das Verhältnis der Bildzeichen zum Rahmen. Allen drei Beispielen ist eine z.T. sehr dichte Staffelung der Figuren und damit die Belegung mehrerer Bildebenen zu Eigen.

Abb. 12.10  
Rekonstruktion  
des Reiteragons  
DADA 527



ten Darstellungsmittel ausreichendes Potential für die Idee eines ausgedehnten Pferderennens weit über die vier wahrnehmbaren Epheben hinaus. Dieser Fokus gibt den Blick auf einen *ad hoc* gewählten Teilabschnitt frei (= Momentaufnahme<sup>338</sup>), der wiederum einen größeren Handlungszusammenhang erwarten lässt.

Das vierte Exemplar fällt vollkommen aus dem Rahmen (DADA 527). Leider nur fragmentarisch erhalten, handelt es sich bei dieser Darstellung um die älteste gesicherte ausschnitt-hafte Wiedergabe aus Attika, wie sie in vorliegender Arbeit als Gegenstand der Untersuchung definiert wurde<sup>339</sup>. Sie stammt von einem Skyphoskrater von über 1 m Höhe aus Vari, besitzt nur auf der Schauseite den üblichen großformatigen Figurendekor und wurde unter anderem dem Nessos-Maler zugewiesen<sup>340</sup>. Der Akt des Pferderennens setzt sich hier aus insgesamt sechs rekonstruierbaren Gestalten zusammen, die in dichter Reihung hintereinander das mit einer dreifachen Linie seitlich begrenzte Bildfeld nach obigem Schema nach rechts durchkreuzen (**Abb. 12.10**). Die Teilgestaltigkeit zeigt sich hier erneut an der letzten Figur, wobei der Reiter gerade noch ganz im Bild erscheint, während von seinem Ross die gesamte hintere Partie fehlt<sup>341</sup>. Eine gegensätzliche Situation bietet der gegenüberliegende Randbereich, wo das führende Pferd sowohl mit seinen im Galopp erhobenen Vorderbeinen als auch den geblähten Nüstern die Bildgrenze durchbricht und den Rahmen überlappt. Der wahrnehmungsbasierte Effekt entspricht in Reinform demjenigen der über ein Jahrhundert jüngeren Darstellungen, die Wiedergabe der Bewegung ist hier selbstverständlich in zeitgemäßer Manier weitaus weniger lebhaft. Trotz der etwas verhaltenen und starren Erscheinung des Agons erschließt sich auch hier dem Betrachter auf gelungene Weise der Eindruck eines vorbeiziehenden Reiterzuges<sup>342</sup>, der ganz nach Belieben um weitere Teilnehmer im Anschluss an den letzten sichtbaren Jüngling

338 Zu diesem Terminus und der damit verbundenen Problematik s. v.a. Kapitel B2.1.1.1.1. „Symposion“.

339 Dazu s. Kapitel A2.3.2. „Aufnahmekriterien“.

340 Zur Zuweisung s. MAUL-MANDELARTZ 1990, 49 Anm. 125; vgl. als weiteres auch Beazley-Archiv Nr. 300052.

341 Das Kompositmotiv ist an dieser Stelle nur partikulär erhalten (Kopf, Oberkörper und wohl ein kleiner Teil der Füße des Reiters, vom Pferd in Ansätzen der vordere Teil der Brust), lässt sich aber bes. in Hinblick auf eine gestaltliche Ausschnitthaftigkeit zuverlässig ergänzen: Unmittelbar hinter dem Kopf des Jünglings setzt die lineare Rahmenbegrenzung an. Zur detaillierten Beschreibung der Gesamtszene s. MAUL-MANDELARTZ 1990, 50f.

342 Interpretiert wurde diese Szene als hippischer Agon in Zusammenhang mit den Panathenäischen Festspielen (vgl. dazu MAUL-MANDELARTZ 1990, 51). Verglichen mit den Pferderennen der Manieristen entspricht diese Komposition ikonographisch auch weitaus stärker den Reiterprozessionen, wie sie weiter oben diskutiert wurden. Da jedoch auch in Verbindung mit den Reiterspielen der Aspekt der rasanten Bewegung, wie er so anschaulich auf den deutlich jüngeren rf. Kolonettenkrateren zum Ausdruck kommt, von entscheidendem Wert ist, wurde sie mit selbigen in eine Reihe gestellt.

Abb. 12.11  
Rekonstruktion und  
Ergänzung des Wagen-  
rennens DADA 165



ergänzt werden kann. Zugleich wird hier durch die Teilgestaltigkeit auch der aktive Vorgang des ‚Ins-Bild-Kommens‘ vermittelt und stellt den durchziehenden Charakter dieser Gruppe heraus. Nicht unbedeutend ist an dieser Stelle neben der frühen Datierung vor allem auch die Stellung des Nessos-Malers als potentiellm Urheber, wird diese Künstlerpersönlichkeit von der Forschung in der Regel als Vorreiter innerhalb der beginnenden schwarzfigurigen Vasenmalerei gehandelt<sup>343</sup>. Auch hat man ihn mitunter mit den frühesten, im schwarzen Überzug freigelassenen ‚Fenstern‘, wie sie später häufig von vielen Meistern verwendet werden, in Verbindung gebracht<sup>344</sup>. Auf alle Fälle spricht aus diesem Werk ein individueller schöpferischer Geist, ebenso wie sich das Streben nach innovativen Darstellungsmitteln zur Erweiterung des abgegrenzten Bildraums ablesen lässt. Als wohl frühester Beleg einer möglichen szenischen Ausschnitthaftigkeit kommt dieser Wiedergabe des Reiteragons ein deutlicher Sonderstatus zu<sup>345</sup>.

Das letzte Beispiel (DADA 165) – ein Stangenkrater wohl der Leagros-Gruppe – führt zu den schwarzfigurigen Ausschnitten des ausgehenden 6. Jhs. und widmet sich nun dem Kampf zweier Wagengespanne um den Sieg. Die Erhaltung ist gleichermaßen fragmentarisch, allerdings sind auch hier in hinreichendem Maße Indizien vorhanden, um einen zuverlässigen Einblick in die Konzeption zu erhalten (**Abb. 12.11**): Während das führende Viergespann zur Gänze das viereckige Bildfeld füllt, ist der aufholende Gegner deutlich beschnitten zu rekonstruieren<sup>346</sup>. Zeugnis davon legen die etwa in der Bildmitte (aufgrund der großen Fehlstelle im oberen Bereich) nur sehr vage erkennbaren Pferdehufe ab, an welchen sich jedoch eindeutig ein beginnender Überholvorgang ablesen lässt<sup>347</sup>. Mit weit ausholender Bewegung scheinen die konkurrierenden Rosse nach vorne zu preschen, um dem potentiellen Sieger – begleitet von einem Hund<sup>348</sup> – den Rang abzulaufen. „Erzgefügter Wagen Schall“ dringt fast wirklichkeitsnah an das Ohr des Betrachters, er kann das „schnaubende Roßgespann“ ge-

343 Als „große wegbereitende Persönlichkeit in der ersten Generation der attisch schwarzfigurigen Vasenmaler“ bezeichnet ihn z.B. MAUL-MANDELARTZ 1990, 49; ebenso BOARDMAN 1994a, 16.

344 Vgl. dazu Kapitel B1.2. „Dekorationsprinzipien“.

345 Ausführlicher dazu v.a. in Kapitel B3.1. „chronologisch-chorologische Verteilung“.

346 Aller Wahrscheinlichkeit nach ist auch bei dem zentrierten Gespann ein leichter Anschnitt des Wagenkastens zu erwarten.

347 Die erhobenen Hufe zeichnen sich ein kleines Stück vor den Hinterbeinen der führenden Gespannpferde ab und lassen auf diese Weise eine deutliche Überschneidung der beiden Wagen erkennen.

348 Zum laufenden Hund als (neben dem fliegenden Vogel) kennzeichnenden Element einer Wagenfahrt s. DRESEL 2002, 152.

radezu spüren<sup>349</sup>. Die Tiere sind an der Hinterhand abgeschnitten, der Wagenkasten mitsamt dem Lenker befindet sich komplett außerhalb des Bildfelds.

Zahlreiche ikonographische Vergleiche belegen ein solches Rennen aus nur zwei Teilnehmern<sup>350</sup>, dennoch animiert hier die kompositionelle Offenheit den Betrachter zu einer Ausdehnung des Verfolgerfeldes über den sichtbaren Gegner hinaus, falls dies in seinem Interesse liegt. Indem sich der Maler nicht im Detail festlegt, lässt er eine größere Variationsbreite an Lesarten zu und fordert eine intensiviertere Einbeziehung des Konsumenten. Mithilfe der ausschnittshaften Wiedergabe vermag er sich aber zuallererst von den stark eingeschränkten bildräumlichen Vorgaben zu befreien und ein vergleichsweise ausgedehntes Bildthema, das ansonsten vorrangig – wie die prozessiven Szenen auch – an den weitläufigen Fries geknüpft ist<sup>351</sup>, auf einem im Grunde genommen ungeeigneten Träger unterzubringen. Die Verstärkung der richtungskonstanten Bewegtheit auf Wahrnehmungsebene und damit zugleich die Steigerung des Spannungsmoments sind dabei ein willkommener Zusatzeffekt, nicht aber für eine solche Vorgehensweise ausschlaggebend.

### *Die agonalen Ausschnitte in entsprechendem thematischem Zusammenhang*

Da dem Kräfteressen auf jedweder Ebene besonders in den vorklassischen Epochen ein ausgesprochen hoher Stellenwert zukommt, wird es oft und gerne thematisiert. Seine Omnipräsenz zeigt sich nicht nur an den ernsthafteren Sujets wie etwa der Auseinandersetzung im Kampf, sondern lässt sich auch vor dem vielmehr spielerischen Hintergrund eines gemeinschaftlichen Gelages oder einer athletischen Veranstaltung erkennen<sup>352</sup>. In Bezug auf den sportlichen Wettbewerb wird dieser Gedanke von den panhellenischen Spielen getragen, die vor allem im 6. Jh. an unterschiedlichen Austragungsorten eine Neuorganisation erfahren und große Bedeutung im Leben der griechischen Bevölkerung erlangen<sup>353</sup>. Im offiziellen Rahmen dieser feierlichen Ereignisse werden unterschiedliche Arten von Kämpfen ausgetragen, wobei neben den musischen und gymnischen Agonen bereits früh auch die hippischen Disziplinen eine Rolle spielen. Während der Wagenfahrt als Inbegriff der Adelsgesellschaft überhaupt schon früh besondere Aufmerksamkeit zukommt, rücken die Reiterathloi erst etwas später in den Mittelpunkt des Interesses<sup>354</sup>. Beide Themen erscheinen jedoch schon von Anbeginn im schwarzfigurigen Bild-

349 Soph. El. 714 und 717 (hierbei handelt es sich um ein Wagenrennen aus insgesamt zehn Teilnehmern).

350 Übereinstimmung im Aufbau zeigt etwa eine Darstellung auf einem nur wenig späteren sf. Skyphos des Theseusmalers in deutschem Privatbesitz (s. WEISS 1997a, 52ff. Nr. 14 mit Abb.).

351 Vgl. bspw. eine Bandschale im Basler Kunsthandel (s. DRESEL 2002, Taf. 29,3) mit drei Gespannen pro Seite, ein Rennen aus acht Partizipanten auf dem Rand eines Dinos in Paris (Louvre CP 11244, ebd. Taf. 33,4) oder die Predella einer sf. Pinax in New York (MMA 54.11.5, ebd. Taf. 36,2) mit insgesamt drei Wagen. Völlig aus dem Rahmen fällt eine fragmentierte Bandschale in Athen (Akr. Mus. 1632, ebd. Taf. 30,3), welche in der umlaufenden Bildzone mind. zehn Quadrigen abbildet. Zu solchen Agonen, explizit als Bildthema auf Friesen, vgl. v.a. DRESEL 2002, 152ff. 162ff. (mit reichhaltiger materieller Zusammenschau).

352 Zum agonalen Prinzip im Rahmen der sympotischen Bilder vgl. auch Kapitel B2.1.1.1.1. „Symposion“. – Zum sportlich-agonalen Denken s. bspw. MAUL-MANDELARTZ 1990, passim. Zu den Disziplinen vgl. etwa KYLE 1992, 82ff. (Panathenäen); DOUSKOU 1982, 155ff. (Olympia); allgemein auch VALAVANIS 2004, 410ff.

353 Allein die Olympischen Spiele werden in der bekannten Form 776 v. Chr. eingeführt, die Reorganisation der Pythien und Isthmien erfolgt im Jahre 582 v. Chr., die der Nemeischen Spiele 573 v. Chr. Als explizit athenisches Fest zu Ehren der Stadtgöttin erfahren die Panathenäen 566/65 v. Chr. ebenfalls eine Neuordnung. Vgl. dazu bspw. VALAVANIS 2004, 39. 188. 281. 308. 337; DOUSKOU 1982, 64ff.; MAUL-MANDELARTZ 1990, 48; DRESEL 2002, 149; LEHNSTAEDT 1970, 2; CAMP 1998, 23. 25ff.; NEILS 1992, 13ff.; KYLE 1992, 78ff. Allgemein zum Agon in kultischem Kontext auch BURKERT 1977, 173.

354 Das Pferderennen in Form des Galopprennens wird 648 v. Chr. zur 33. Olympiade eingeführt, was sich wiederum

repertoire der keramischen Flächenkunst Attikas, zumal sich das Pferderennen bereits zuvor in Korinth ausgesprochener Beliebtheit erfreut und die Wagenfahrt auf eine Tradition zurückblicken kann, die bis in geometrische Zeit zurückreicht<sup>355</sup>.

Was die Wahl des Bildträgers angeht, sind sich die Maler – wie oben schon erwähnt – der besonderen Eignung beider Sujets für den ausgedehnten Fries bewusst: Nur verhältnismäßig selten werden diese Inhalte in einem abgeschlossenen und räumlich stärker eingeschränkten Feld thematisiert<sup>356</sup>. In lockerer Anordnung hintereinander in vornehmlich dekorativer Absicht<sup>357</sup> oder in dichter Überlappung als Überholmanöver mit einem gewissen Spannungseffekt werden die fahrenden Quadrigen und berittenen Equiden besonders von den schwarzfigurigen Malern etwa auf Außenseiten von Schalen, Kraterlippen oder umlaufenden Amphorenfriesen, ebenso wie auf den langschmalen, wenn auch abgeschlossenen Schulterbildern von Hydrien präsentiert<sup>358</sup>. Zu Beginn des 5. Jhs. werden allerdings auch zahlreiche der zu dieser Zeit weit verbreiteten, eher flüchtig schwarzfigurig bemalten und meist nicht besonders großen Lekythen zum Träger vor allem pauschalisierter Wagenfahrten<sup>359</sup>. Zwar ist hier der Bild-Raum-Konflikt aufgrund des fehlenden Rahmens nicht in vergleichbarem Maße präsent, nichtsdestoweniger führt die starke Krümmung der Wandung zwangsläufig zu einer Unvollständigkeit auf

---

thematisch inspirierend auf die Vasenmalerei auswirkt. Das Wagenrennen als ursprünglich aristokratische Betätigung der Vorzeit hingegen ist etwas älter (ab der 25. Olympiade 680 v. Chr.). Innerhalb der attischen Vasenkunst vermag es sich in dieser rein profanen Form aber erst mit Einführung der Großen Panathenäen überzeugend durchzusetzen, nachdem zuvor der Schwerpunkt v.a. auf mythologischen Kontexten (z.B. Leichenspiele des Patroklos bzw. Pelias) lag. Vgl. dazu MAUL-MANDELARTZ 1990, 20. 48; DRESEL 2002, 121ff. bes. 149; DOUSKOU 1982, 232ff.; KUNISCH 1996, 119; VALAVANIS 2004, 434ff.; CAMP 1998, 23; KYLE 1992, 89ff. bes. 91ff.; WIESNER 1968, F98; entfernter auch NEILS 1992, 15; MARKMAN 1969, 9; LUCE 1978, 112. – Ausführlicher zum Stellenwert von Fahren und Reiten vgl. v.a. auch Kapitel D1.1. „Vergleich Pferde“.

- 355 Vor kriegerischem sowie agonalem Hintergrund ist die Figur des Reiters bereits in der protokorinthischen Vasenmalerei darstellungswürdig und wird von den attischen Malern i.d.R. zusammen mit der neuen sf. Technik übernommen. Dort bleibt das Thema für lange Zeit dominant. Als Ausnahmefall ist das Pferderennen hier jedoch auch schon in spätgeometrischer Zeit belegt (Kannenfragment in Athen, Agora Mus., s. MAUL-MANDELARTZ 1990, 35 G7 und 209). Allgemein zu den agonalen Reiterbildern und ihrer Entwicklung ebd. passim, bes. 47ff. 209ff. – Wagenzüge werden in Attika bereits in der spätgeometrischen Epoche zahlreich dargestellt, jedoch ist hier eine gesicherte Ansprache als ausdrückliche Wettfahrt nicht uneingeschränkt möglich, wenn auch nicht gänzlich abzulehnen. Spätestens jedoch im Protoattischen können solche Rennen sicher nachgewiesen werden. Vgl. dazu DRESEL 2002, 17ff. bes. 41ff.; KYLE 1992, 79.
- 356 Zur Abhängigkeit von den vorherrschenden Dekorationsprinzipien s.o. und Kapitel B1.2. „Dekorationsprinzipien“. – Explizite Zusammenstellung der Wagenrennen in „gerahmten Bildfeldern“, jedoch ohne Berücksichtigung des Anschnitts, bei DRESEL 2002, 178ff. Vielmehr betont die Autorin, dass in Zusammenhang mit solchen eingeschränkten Darstellungsflächen zumeist Motive repräsentativen Charakters zur Darstellung gelangen und die Verbildlichung eines einzelnen galoppierenden Gespanns eine seltene Erscheinung ist: „Wollte man das Thema Wagenrennen in den allenfalls für ein einzelnes Gespann ausreichenden Bildfeldern von Krateren, vor allem Kolonettenkrateren, ins Bild setzen, wählte man nicht die Wettfahrt selbst, sondern einen stehenden Rennwagen als Motiv.“ Identifikatorisches Merkmal ist dabei der Wagenlenker in seiner typischen Tracht. Diese Sachlage kann den Sonderstatus des teilgestaltigen Beispiels DADA 165 nur unterstreichen, das der Autorin anscheinend nicht geläufig war. Ein Bruch mit diesen Konventionen führt mitunter zur Aufgabe der ansonsten üblichen Bildfeldumrandung, wie ein Kolonettenkrater der Leagros-Gruppe in Bochum (Ruhr-Univ. S 1199, s. KUNISCH 1996, 117ff. mit Abb.) mit gleich drei Wagen innerhalb einer umlaufenden Bildzone kenntlich macht.
- 357 Allgemein zum verstärkt dekorativen Charakter in Abhängigkeit zur Stereotypie der Darstellung („Hintereinanderreihung identischer, weil austauschbarer Figuren“) s. auch LEHNSTAEDT 1970, 23.
- 358 Als weiteres finden sich friesartige Kompositionen z.B. auf Großgefäßen wie dem Volutenkrater oder Dinos sowie bspw. auf Pyxidendeckeln. – Zu den Reiterbildern vgl. die Zusammenstellung bei MAUL-MANDELARTZ 1990, 59ff. 92. 209 („Mit Ausnahme der gerahmten Bildfeldbemalung der traditionsgebundenen panathenäischen Amphoren und der ihnen nahestehenden Pferdekopfamphoren, laufen die Darstellungen von Pferderennen meistens ganz um oder sind – sich nach rechts oder links fortsetzend zu denken – als Abkürzung auf der ungerahmten A- oder B-Seite wiedergegeben.“). Zu den Wagendarstellungen s. DRESEL 2002, 152ff. 162ff. („Wagenrennen in umlaufenden Bildfeldern“).
- 359 Die spätsf. Lekythen stellen neben den panathenäischen Amphoren die größte Gruppe an Wagenrennen, wobei die Masse der Bilder aus der Werkstatt des Haimon-Malers stammt. Verbreitet sind zwei Schemata: ein einzelnes Gespann als Exzerpt und zwei Gespanne im Überholvorgang. Dazu s. DRESEL 2002, 186ff. (hier auch zur Diskussion der

perzeptiver Ebene, so dass sich eine ähnliche Situation wie bei den angeschnittenen Bildfeldern ergibt (Abb. 12.12)<sup>360</sup>.

Mit diesen kleinformatigen Beispielen geht die Ära der hippischen Agone als beliebtes Thema der Bildkunst dem Ende entgegen, widmen sich die rotfigurig arbeitenden Maler der klassischen Zeit nun verstärkt der Palästra und lassen – in Verbindung mit Pferd und Reiter – eine Präferenz für genrehafte Szenerien statt für die spannungsgeladene Rennbahnatmosphäre erkennen<sup>361</sup>. Und auch die große Epoche des Wagenagens selbst gehört definitiv der Vergangenheit an, steht nun der Sieg im Zentrum – vermittelt durch Nike und Tānie, nicht aber den Vorgang selbst<sup>362</sup>. Vor diesem Hintergrund haben die drei manieristisch anmutenden Verbildlichungen des Pferderennens (DADA 523, 525, 526) in Bezug auf den Bildinhalt vielmehr als Nachzügler zu gelten, keinesfalls aber in Hinblick auf die überaus originelle und lebensnahe Umsetzung<sup>363</sup>.

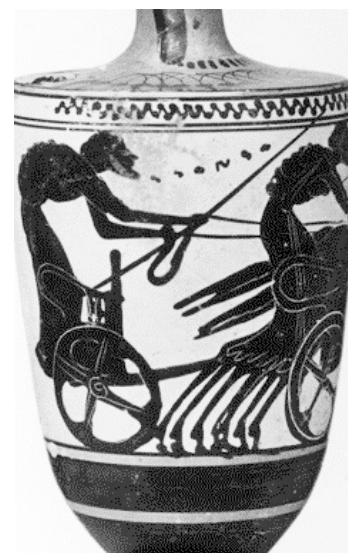


Abb. 12.12 Ganzgestaltiges Wagenrennen auf einer Lekythos des Sappho-Malers (Basel Kunsthandel)

Eine Gegenüberstellung der ausschnitthaften Beispiele mit dem reichen Schatz an Vasenbildern entsprechender Thematik bescheinigt diesem Phänomen erneut den Charakter einer Ausnahmeerscheinung. Symptomatisch hierfür ist schon allein die große zeitliche Streuung der wenigen Belege, abgesehen davon lassen sich allein drei der fünf Bilder einem einzigen Werkstattkreis zuweisen, der ohnehin für seine Neigung zur unvollständigen Wiedergabe bekannt ist. Dies gilt gleichermaßen für das singuläre schwarzfigurige Wagenrennen (DADA 165), das guten Gewissens der Leagros-Gruppe und damit einem weiteren Künstlerkreis zugeordnet werden kann, in welchem dieses besondere Darstellungsmittel eine mehr oder minder gängige Praxis darstellt<sup>364</sup>.

Auffällig ist insbesondere auch die Tatsache, dass die ausschnitthafte Wiedergabe offenkundig auf hippische Wettbewerbe beschränkt bleibt, obwohl ebenso andere Schwerpunkte prinzipiell eine zumindest inhaltliche Eignung besäßen. Als Begründung lässt sich hier erneut die problematische anthropomorphe Gestalt in Hinblick auf eine platzsparende Beschneidung

Deutung dieser Szenen). Allgemein zur Beliebtheit von oftmals unspezifischen Wagenfahrten zu dieser Zeit, die gleichermaßen angeschnitten wiedergegeben werden können, in Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“ sowie B3.2.2. „Leagros-Gruppe“.

360 Vergleichbares offenbart sich bei einem ungerahmten Wagenrennen auf einer Halsamphora der Leagros-Gruppe in Cambridge (Harvard Univ. 1933.54, s. Beazley-Archiv Nr. 302177), auf welcher sich der direkte Verfolger ebenfalls außerhalb des Sichtfelds befindet. Das Wahrnehmungsergebnis steht damit (bei vorausgesetztem frontalem Blickwinkel) in Übereinstimmung mit der faktisch angeschnittenen Version DADA 165.

361 Gegen Ende des 5. Jhs. gelangt dieses Thema kaum mehr zur Darstellung, nachdem das Hauptinteresse an diesem Sujet vorwiegend im 6. Jh. lag. Zu dieser Entwicklung s. MAUL-MANDELARTZ 1990, 20. 201ff. bes. 202. 209.

362 Dieser Schwerpunkt ist jedoch erst Charakteristikum der Darstellungen nach der Mitte des 5. Jhs., auf den rf. Vasen der Archaik ist das Thema allgemein nur selten vertreten. Dazu und zum Einfluss der Demokratie auf diese Entwicklung s. DRESEL 2002, 197ff. 238.

363 Zur Vorliebe dieses Malerkreises für antiquierte Bildthemen und altertümliche Gefäßformen s. v.a. Kapitel B3.2.3. „Manieristen“.

364 Ausführlicher dazu in Kapitel B3.2.2. „Leagros-Gruppe“. Dass zudem dieses Thema beliebter Darstellungsgegenstand dieses Malerkreises war, bezeugen die beiden zum Vergleich herangezogenen Vasenbilder aus Bochum und Cambridge (s.o.).

ins Feld führen – ein Faktor, der nur sehr selten und dann allein in Verbindung mit dem Pferd als Kompositmotiv übergangen wird, wie es der zuletzt reitende Knabe auf DADA 526 zeigt. So gut sich die ausschnitthafte Wiedergabe eignet, um die Unvereinbarkeit zwischen knappem Darstellungsraum und ausgedehnterem Bildkonzept zu lösen und darüber hinaus auf einen exzerptiven Charakter hinzuweisen sowie – bis hin zur Steigerung von Spannung – den Bewegungseffekt zu verstärken, fehlt sie augenscheinlich völlig in Zusammenhang mit den Panathenäischen Preisamphoren – einer Gattung, die stets auf ihrer Rückseite als ‚Visitenkarte‘ den jeweiligen Wettbewerb im festen Rahmen dokumentiert<sup>365</sup>. Weder die wetteifernden Läufer, noch die Konkurrenten hoch zu Ross oder im Wagen werden gestaltlich versehrt abgebildet<sup>366</sup>, sondern lediglich als vollgestaltiges repräsentatives Sigel ins Bild gesetzt. Dies beweist, dass ein Zusammentreffen geeigneter Rahmenbedingungen allein kein ausreichendes Kriterium für die Hinzuziehung der anteiligen Gestalt darstellt.

### *Zusammenfassende Betrachtungen*

So divergent die unter obigem Gesichtspunkt zusammengefassten Bilder und ihre Inhalte sind, so sehr zielt hier die Anwendung des unterbrochenen Konturs ausnahmslos immer in dieselbe Richtung. Mit dem Figurenanschnitt auf einer oder gar beiden Bildseiten wird wirkungsvoll das Durchlaufen des klar definierten Darstellungsraums als visueller Fokus in Szene gesetzt, während sich der übergeordnete thematische Zusammenhang verantwortlich für die Auffassung der Szene als Auszug aus einem größeren Handlungsgefüge zeigt. Mitnichten jedoch stellt die Teilgestaltigkeit den eigentlichen ausschlaggebenden Faktor für ein derartiges Verständnis dar: Sie kann lediglich bereits Vorhandenes effektiv untermalen, ihm eine intensiviertere Wirkung auf Wahrnehmungsebene verleihen: Sowohl die richtungsgebundene Bewegtheit als auch die szenische Ausschnitthaftigkeit ergehen aus Inhalten, die in Unabhängigkeit zur teilgestaltigen Wiedergabe stehen und der Darstellung von Grund auf immanent sind.

Unterschiede zeichnen sich an dieser Stelle in Hinblick auf den Wirkungsgrad vor allem in Zusammenhang mit dem Bewegungseffekt ab (s. Abb. 18.1): Erfolgt ein nur einseitiger (asymmetrischer) Anschnitt, verlagert sich das Gewicht in ebendiese Richtung – daraus resultiert eine Betonung des Aspekts des Hinein- beziehungsweise Hinauslaufens<sup>367</sup>. Ist die Komposition hingegen an beiden Seiten durchtrennt (symmetrischer Anschnitt), gelingt die Betonung der Kontinuität der Raumdurchquerung um Vielfaches besser, da sich das Gewicht der Bildzeichen in Bezug zur Grenze des Darstellungsraums als festem Marker gleichmäßiger verteilt. Maßgebend für die Bewertung der Einzelbeispiele ist darüber hinaus auch das jeweilige künstlerische Potential in Hinblick auf ein maximales Bilderleben: Je weniger der Erzeuger dem Konsumenten vorgibt, desto größer ist dessen Freiraum und damit auch dessen Anteilnahme gemäß

365 Zu dieser Gattung und zur weiterführenden Literatur s. Kapitel B1.2. „Dekorationsprinzipien“. Vgl. als weiteres auch NEILS 1992, 29ff. bes. 34f.; explizit in Bezug auf die hippischen Agone s. MAUL-MANDELARTZ 1990, 105ff.; DRESEL 2002, 190ff.

366 In Zusammenhang mit den Reiteragonen können bis zu vier Teilnehmer hintereinander gestaffelt im Bild erscheinen, bei den Wagenfahrten bleibt die Zahl hingegen auf nur einen stellvertretenden Partizipanten in vollem Galopp beschränkt. Dies lässt sich schon allein mit dem hier deutlich verschärften Bild-Raum-Konflikt begründen. Vgl. MAUL-MANDELARTZ 1990, bes. 111 („Zweierschema als Ausschnitt aus einer Gesamterzählung“); DRESEL 2002, 196 (Reduktion auf einen repräsentativen Rennwagen).

367 Durch diese Verlagerung des kompositionellen Schwerpunktes auf eine bestimmte Seite werden die Figuren optisch sozusagen ins Bild hinein- bzw. aus dem Bild hinausgezogen. Zum Bewegungseffekt vgl. außerdem Kapitel A2.1.2. „Wahrnehmung“.



den eigenen individualbasierten Vorstellungen. Am trefflichsten geben dies die Wagen- und Pferderennen (und hier ganz besonders die elaborierteste Variante DADA 526) zu erkennen, nimmt bei solchen narrativen Inhalten der Moment der Spannung in der Regel einen ungleich höheren Stellenwert ein als bei den prozessiven Durchzügen unterschiedlicher Färbung<sup>368</sup>. Hier wird die Spannung durch einen sich plötzlich aus dem ‚Nichts‘ ins Bild hineinschiebenden Konkurrenten bewusst erhöht – das notwendige Handwerkszeug bildet dabei die Gestalt des Vierbeiners selbst, welche die radikalste Form des Anschnitts duldet<sup>369</sup>.

Wie oben dargelegt werden konnte, entsprechen die zusammengetragenen Beispiele, obwohl sie sich mehrheitlich den rotfigurigen Manieristen als geschlossenem Malerkreis zuweisen lassen, keinesfalls dem gängigen Bildkonzept und bleiben daher eine Ausnahmerecheinung. Auch wenn diese Anschnitte oftmals als „rücksichtslos“ klassifiziert wurden<sup>370</sup>, zeugen sie weit aus mehr von einer großen Kreativität, sich – über die Bewältigung der bildräumlichen Diskrepanz hinaus – die unvollständige Wiedergabe einer Figur für eine überaus eindruckliche Vermittlung darstellungsrelevanter Inhalte zunutze zu machen: Angefangen bei der Kriegerprozession des Jagd-Malers bis hin zum singulären Schafabtrieb im Tondo oder den rasanten rotfigurigen Pferderennen kann der Betrachter die Figuren überaus lebhaft an sich vorbeiziehen sehen.

#### B2.1.1.1.4. Die exzerptiven Ausschnitte in Gegenüberstellung

Das thematische Spektrum der Bilder, bei welchen die ausschnittthafte Wiedergabe zugleich als eindeutiger Hinweis auf ein größeres Handlungsgefüge und damit einen exzerptiven Charakter verstanden werden kann, fällt recht übersichtlich aus. Dies ist einerseits darauf zurückzuführen, dass nur wenige Inhalte unmissverständlich als Auszüge klassifiziert werden können, liegt eine solche Auffassung in erster Linie im Ermessen des Betrachters und ist damit stark subjektiv geprägt. Diese Unsicherheit trägt aber umgekehrt dazu bei, dass desgleichen eher ‚untypische‘ Sujets eine entsprechende Auslegung erlauben, ist durch die kompositionelle Offenheit immer der notwendige Spielraum gegeben. Zum anderen steht die Teilgestaltigkeit stets in Abhängigkeit zur Art des Bildträgers und den damit verbundenen Darstellungskonventionen, werden ansonsten die grundlegenden technischen Voraussetzungen nicht erfüllt. Zuletzt wirkt sich noch die Art des Bildzeichens entscheidend auf die Anwendung dieses Darstellungsmittels aus, besitzt nicht jede Gestalt die gleiche Eignung für ein Durchtrennen ihres Konturs.

An erster Stelle steht definitiv das rotfigurige Trinkgelage, lassen sich hier mit Abstand die meisten ausschnitthaften Beispiele fassen, worin sich die allgemein sehr weite Verbreitung dieses Sujets vor allem auch auf den für hiesige Untersuchung relevanten Kolonettenkratern und

368 Eine Ausnahme stellt (je nach Lesart) evtl. DADA 540 mit dem vermeintlichen Angriff aus dem Hinterhalt dar.

369 Auswertende Zusammenstellung der Schnitte an Pferdeartigen auf Vasenbildern, auch in Hinblick auf das Ausmaß der Beschneidung, und ihr Vergleich mit den ausschnitthaften Equidengestalten der akeramischen Gattungen in Kapitel B3.3. „Themen und Motive“ sowie D1.1. „Vergleich Pferde“. Vgl. dazu auch Tab. 19.

370 Auf diese Weise kommentiert MAUL-MANDELARTZ 1990, 204 die beiden rotfigurigen Pferderennen DADA 525 und 526 („[...] bildbegrenzende Rahmung schneidet die Darstellung rechts und links so rücksichtslos ab, daß nur noch drei Reiter der vier ungestüm nach rechts jagenden Pferde sichtbar bleiben“). Diesen Sachverhalt scheint sie mit den künstlerischen Fähigkeiten der Maler entschuldigen zu wollen, da sie darüber hinaus „anatomische Unsicherheiten“ feststellt. Diese offensichtlich deklarierte Schwäche erweckt den Eindruck, als ob sie zugleich das ‚rücksichtslose‘ Verhalten bei der Wiedergabe zu entkräften imstande wäre.

Schalen des 5. Jhs. widerspiegelt<sup>371</sup>. Dabei handelt es sich um ein unbewegtes Geschehen meist stereotyper Natur, das – aufgrund seines sehr geringen narrativen Gehalts – die Voraussetzungen für eine Berücksichtigung in vorliegender Arbeit nur noch ganz am Rande erfüllt<sup>372</sup>. Eine Besonderheit stellt hier der Anschnitt an der Figur des Menschen dar, versucht man dies ansonsten zu vermeiden<sup>373</sup>. Das Motiv des gelagerten Zechers mit seiner überdurchschnittlichen Breitenausdehnung bietet jedoch zum einen genug Anlass, um nach Möglichkeiten für eine bildräumliche Einsparung zu suchen, zum anderen genug Potential, um eine solche möglichst reibungslos durchführen zu können. Denn nur hier ist der räumliche Zugewinn groß genug, wobei die grundlegenden figürlichen Details – wie vor allem der Kopf als wesentliches identifikatorisches Merkmal – erhalten bleiben. Verzichtet der Maler (wie im Regelfall üblich) auf einen Teil der zur Seite gestreckten unteren Extremitäten, kann er die im Verhältnis stark eingeschränkte Darstellungsfläche – sei es im Rundbild, sei es im größeren Vierecksformat – ungleich optimaler nutzen. Darüber hinaus entsteht ein deutlicher Impuls auch auf formaler Ebene, um die Szene jenseits des Rahmens gedanklich beliebig weit fortzuführen. Mithilfe des Anschnitts wird aber zugleich ein bestimmter Bereich spotartig herausgestellt – eine Fokussierung, durch welche sich der Einzelne innerhalb der geselligen Runde auch selbst im Bild wiederfinden kann.

Ähnliches lässt sich sowohl in Verbindung mit den Schlachtenbildern als auch den unterschiedlichen Prozessionen aus Reitern, Amazonen oder Hoplitern sowie den hippischen Agonen postulieren, deren Bezug auf einen größeren (unpersonalisierten) Kontext gleichermaßen auf der Hand liegt<sup>374</sup>. Wesentliches Unterscheidungskriterium zu den statischen Symposien ist die den Darstellungen zugrundeliegende lineare Bewegtheit, die ihrerseits in zwei unterschiedliche richtungsbezogene Aspekte unterteilt werden kann: Während mit den Kompositionen prozessiven Charakters der gleichgerichtete kontinuierliche Durchfluss thematisiert wird, werden die Kampfszenen vom antagonistischen Zusammenprall und damit der gegengerichteten Bewegung getragen. Durch die unvollständige Wiedergabe und damit Sichtbarkeit kommt es zu einer effektiven Verstärkung dieser figurenimmanenten Bewegtheit auf Wahrnehmungsebene, wodurch wiederum – basierend auf den entsprechenden Inhalten – eine Steigerung der Dramatik durch die solchermaßen betonte Plötzlichkeit und damit Evozierung eines Überraschungsmoments möglich wird (v.a. Schlachten, Pferde- und Wagenrennen). Ähnlich wie ein Teil der Gelageszenen finden sich diese Bilder, oftmals mit wiederkehrendem Darstellungsschema, mehrheitlich auf Stangenkrateren der manieristisch geprägten athenischen Maler, kaum aber im Tondo der kleinen Schalen und stehen teilweise sicherlich unter Einfluss der zeitgenössischen Monumentalwerke (v.a. die thessalische Kentauiromachie und attische Amazonomachie)<sup>375</sup>. Nur wenige Bilder sind außerhalb dieses Kreises entstanden, führen aber bisweilen bis an den Anfang des 6. Jhs. zurück wie der singuläre Reiteragon des Nessos-Malers (DADA 527) oder der exzeptionelle Gefallenentransport lakonischer Provenienz (DADA 1).

Adäquat zu den Zechern wird auch bei diesen Sujets der Anschnitt in erster Linie an Gestalten mit größerer bildräumlicher Ausdehnung vollzogen, wobei es sich nun aber zumeist

371 Ausführlich dazu Kapitel B2.1.1.1.1. „Symposion“.

372 Vgl. dazu Kapitel A2.3.2. „Aufnahmekriterien“; zum narrativen Gehalt s. Kapitel A2.3.1. „Begrifflichkeiten“.

373 Vgl. dazu v.a. die zusammenfassende Auswertung in Kapitel B3.3. „Themen und Motive“.

374 Dazu s. Kapitel B2.1.1.1.2. „Schlachten“ und B2.1.1.1.3. „Prozessionen“.

375 Ausführlicher dazu v.a. in Kapitel B2.1.1.1.2. „Schlachten“.

um Pferdeartige handelt<sup>376</sup>. So sind es im Lichte der Schlachten sowohl Kentauren als auch – obgleich weitaus seltener – die Rosse reitender Amazonen oder Krieger, die vom Rahmen durchtrennt werden, ebenso wie bei den prozessiven Bildern gleichermaßen der Equide als Teilgestalt eindeutig im Vordergrund steht (Reiter- bzw. Amazonenzug, Pferde- oder Wagenrennen). Ausgesprochen selten wird dabei die anthropomorphe Gestalt in Mitleidenschaft gezogen, was aber stets auf einzelne Malerpersönlichkeiten zurückgeführt werden kann. Nicht minder häufig nimmt der Anschnitt – wie im Falle der Trinkgelage auch – eine überdurchschnittlich radikale Ausprägung an, was gleichermaßen als Künstlerspezifikum zu bewerten ist. Je nach verbildlichtem Inhalt vermag dies das Spiel mit dem Betrachter auf die Spitze zu treiben, die Komposition wird auf diese Weise mitunter gar zum Suchbild, gibt sie auf den ersten (flüchtigeren) Blick keinesfalls alles unumwunden preis (z.B. Verfolgung des Memnon DADA 175).

Obwohl die relevanten Inhalte visuell kaum besser und eingängiger präsentiert werden können als mithilfe der Teilgestalt, wird sie vor allem im Abseits der Gelage – hier gehört sie in sehr dezenter Ausprägung prinzipiell zur festen Ikonographie im gerahmten Feld – nur im Ausnahmefall herangezogen. Als eine Möglichkeit von vielen greift sie vor allem im Umkreis bestimmter Maler<sup>377</sup>, die sich aber ebenfalls der vollgestaltigen Form der Präsentation bedienen. Für ein Verständnis der bildhaften Darstellung ist sie demzufolge keinesfalls notwendig und dient lediglich zur Veranschaulichung und Verstärkung bereits vorhandener Aussagen. Da die Ergänzung der Szenerie über die angeschnittenen Bildzeichen hinaus allein dem Betrachter obliegt, finden seine individuellen Ansprüche an ein Bild auf diese Weise die zuträglichste Erfüllung, was wiederum ein maximales Bilderleben garantiert. Nichtsdestominder bleibt der grundlegende Auslöser für die teilgestaltige Wiedergabe (trotz allen semantischen Potentials) der rein technisch zu begründende Konflikt zwischen eingeschränkter Darstellungsfläche und ausgedehntem Aktionsraum<sup>378</sup>, welcher zudem dort am deutlichsten ins Gewicht fällt, wo neben einer Gestalt auch der Kontext von weitläufigem Charakter ist.

### **B2.1.1.2. Die Teilgestalt als wesentlicher Indikator für den Faktor der motivimmanenten *Größe* (motivischer Ausschnitt)**

#### **B2.1.1.2.1. Ausschnitthaftigkeit als Hinweis auf ‚Monstrosität‘**

Das Merkmal der ‚Monstrosität‘ ist allen Figuren immanent, die sich durch eine überdurchschnittliche körperliche Ausgedehntheit auszeichnen, welche in der Regel das übliche Maß überschreitet. Dabei muss es sich aber nicht zwangsläufig um mit dem Konnotat „Ungeheuer“ belegte Gestalten handeln, allerdings wird das Merkmal der körperlichen Fülle vorzugsweise mit Wesen verbunden, die nicht nur als besonders bedrohlich gelten, sondern auf diese Weise gleichermaßen als möglichst menschenunähnlich herausgehoben werden sollen. Auch wenn sich die herangezogenen Beispiele in diesem Zusammenhang als sehr vielfältig darstellen (**Tab. 7**) – sowohl in Bezug auf das Motiv selbst, als auch auf den einbettenden Kontext –, blei-

376 Eine Ausnahme ist der teilgestaltige Ovide im rf. Tondo mit dem Schafabtrieb (DADA 58).

377 Allgemein zusammenfassend dazu in Kapitel B3.2. „Maler“ mit entsprechenden Unterkapiteln.

378 Ausführlicher zum Bild-Raum-Konflikt in Kapitel A2.3.1. „Begrifflichkeiten“.

ben die zugrundeliegenden Wesentlichkeiten stets dieselben. So überzeugend die ausschnitt-  
hafte Wiedergabe an dieser Stelle als effektive Methode zur Vermittlung dieser Eigenschaften  
auftritt, darf dennoch nicht in Vergessenheit geraten, dass der ausschlaggebende Faktor für  
jeden Ausschnitt auf unterster Ebene der Bild-Raum-Konflikt ist. Dies steht einer potentiellen  
Belegung der Unvollständigkeit mit weiteren Werten als dem der figurenimmanenten Größe  
allerdings keinesfalls im Wege, wobei die Grenzen hier stets fließend sind und das rezeptive  
Resultat stark an den einzelnen Betrachter gebunden und damit variabel ist.

### Das Kampfschema

Die Masse der Beispiele setzt sich aus Darstellungen zusammen, die sämtlich die kämpferische Auseinandersetzung eines einzelnen Helden mit einem Unhold zeigen (Abb. 13.1). Das thematische Repertoire ist hierbei weit gefächert, haben doch die meisten namhaften Heroen mindestens einmal ein Kräftemessen mit einem *ketos*, Drachen oder sonstigen Wesen aufnehmen müssen<sup>379</sup>. Die Ikonographie weist dabei im Großen und Ganzen Entsprechungen auf, in der Regel handelt es sich um eine Gegenüberstellung der beiden Protagonisten (DADA 484, 46, 507, entfernt auch DADA 63<sup>380</sup>), seltener kann eine weitere Figur anwesend sein (DADA 44, 43)<sup>381</sup>. Die Handlung ist in unterschiedlichem Maße vorangeschritten und variiert zwischen dem Vorgang der Annäherung (DADA 484, 507)<sup>382</sup> sowie dem bereits abgeschlossenen Kampf (DADA 63). Die meisten Bilder präsentieren aber den Moment der höchsten Spannung (DADA 46, 43 und auch DADA 44)<sup>383</sup>.



Abb. 13.1 Korinthische Bauchamphora mit der Errettung Andromedas (DADA 44)

379 Perseus und *ketos*: DADA 44; Herakles und Acheloos: DADA 43, Hydra: DADA 46, *ketos*: DADA 507; Jason und Drache: DADA 63; Megäre (?) und Sphinx/Lamia: DADA 484, wobei es sich hier um den Konflikt zwischen zwei Fabelwesen handelt. Zum Kampf mit einem Ungetüm zur Unterstreichung des Heldenmutes vgl. auch VON BLANKENHAGEN 1987, 85: „They [sc. the monsters] exist [...] in order to offer potential heroes the occasion to prove their heroic mettle.“ – Die nicht zuverlässig bestimmbare Darstellung der rf. Schale DADA 45 wurde in vorliegender Arbeit unter die Schiffsbilder eingeordnet (s. dazu Kapitel B2.1.1.2.2.1. „Hinweis auf Seereise“), würde hier aber ebenfalls sämtlichen Kriterien entsprechen (in diesem Falle: Held und *ketos*).

380 Das Exemplar DADA 63 weist hinsichtlich der Komposition zwar Parallelen auf, weicht aber im Inhalt ab: Statt um eine Gegenüberstellung des Ungeheuers mit einem Helden handelt es sich hier um eine Begegnung zwischen dem Monster und Athena. Jason wurde seiner protagonistischen Platzierung zugunsten der Göttin enthoben und wird stattdessen vom Drachen ausgespien.

381 Außerhalb der hier berücksichtigten Darstellungen ist die Gesamtszene aber beliebig erweiterbar. Dies führt i.d.R. unumstößlich zu einer generellen Abnahme der Größe des Ungetüms wie es etwa das Bildfeld einer sf. Amphora mit Acheloos, Herakles, Athena sowie Hermes zeigt (DADA 42), da stets der ‚gute‘ Held im kompositionellen Mittelpunkt steht (dazu s. auch unten).

382 Ein solcher Zeitpunkt ist auch auf einer Olpe der Leagros-Gruppe von Belang (DADA 23), auf welcher der schlafende riesenhafte Alkyoneus nur anteilig zu sehen ist. Vergleichbare ganzgestaltige Bilder unterstreichen ebenfalls den Stellenwert der körperlichen Größe in Zusammenhang mit diesem Riesen. So z.B. eine Bauchamphora in Paris (Louvre F 208, s. ANDREAE 1962, 161 Abb. 16), auf welcher der übergroße Gigant das ganze Bildfeld einnimmt. Ausführlicher zu dieser Darstellung in Kapitel B2.2.1. „Inhalt“.

383 Eine solche Auseinandersetzung ist darüber hinaus Thema noch weiterer Darstellungen. Einen Kampf in vollem

Die verschiedenartige Identität dieser teilgestaltigen Gegner bezeugt, dass eine Bindung der gestaltlichen Unvollständigkeit an eine bestimmte Figur nicht vorgesehen ist. Vielmehr kommt sie überall dort zum Zuge, wo es die Ausgedehntonheit des Bildzeichens innerhalb eines begrenzten Bildfelds erfordert: Den deutlichsten Profit aus diesem Darstellungsmittel ziehen eindeutig diejenigen Beispiele, die von dem Ungetüm kaum mehr als den überdimensionierten Kopf angeben. Dies veranschaulicht neben dem frühesten Beispiel aus Korinth (DADA 44, s. Abb. 13.1), auf welchem gerade noch die fransigen Ohren des eberschnauzigen *ketos* zum Vorschein kommen, auch das bislang jüngste Bild etruskischer Provenienz (DADA 507), das nicht mehr als den weit aufgesperrten fischartigen Rachen des Unholdes mitsamt seinen klingenscharfen Zahnreihen wiedergibt<sup>384</sup>. Die bekannte Schale des Duris (DADA 63, s. Abb. 13.2) mit ihrem ikonographisch vollkommen ausgefallenen Konzept steht zeitlich zwischen diesen beiden Darstellungen und vermag die immense Größe des Drachens ebenso eindrücklich zu demonstrieren. Ausgehend von dem ins Bild gesetzten mächtigen Schädel auf schuppigem Hals<sup>385</sup>, der zwischen seinen Kiefern soeben den benommenen Jason hervorwürgt, hat sich der Betrachter das schlangenhafte Wesen um ein Vielfaches seiner dargestellten Dimensionen ergänzt vorzustellen. Im Gegensatz dazu wirkt die vielköpfige Hydra des Makron (DADA 46)<sup>386</sup> fast schon weniger imposant: Der kompakte Schlangenleib des im Sumpf hausenden Ungeheuers, aus welchem zahlreiche vipernhafte Köpfe hervorwachsen, quillt bereits in einem derartig anschaulichen Maß an Körperfülle ins runde Bildfeld hinein, dass dessen gestaltliche Üppigkeit durch den Schnitt lediglich unterstrichen werden kann. Dennoch bleibt dem Rezipienten genügend Spielraum zur lebhaften Ausmalung der angedeuteten Vorlage. Eine ähnliche Wirkung zeigt die figurale Unvollständigkeit bei der Darstellung des Acheloos auf dem rotfigurigen Kolonettenkrater aus dem mittleren 5. Jh. (DADA 43, s. Abb. 42.1). Die zu visualisierende Ausdehnung seiner Mischgestalt aus gehörntem Menschenhaupt sowie massigem Stierkörper – knapp bis hinter die tierischen Vorderbeine sichtbar – ist hier in ihren Ausmaßen aus motivimmanenten Gründen aber klar vorgegeben<sup>387</sup>. Ebendies gilt auch für das unheimliche sphingenartige Wesen aus Frauenkopf und deutlich weiblichem Löwenleib auf der weißgrundigen Oinochoe (DADA 484), das mitunter als der kinderfressende Dämon Lamia interpretiert wurde<sup>388</sup>.

---

Gänge zwischen Herakles und Acheloos bildet eine sf. Amphora der Leagros-Gruppe ab (DADA 42), wohingegen der an den Rand gedrängte übergroße Minotaurus auf einem rf. Schalenmedaillon (DADA 62) bereits eindeutig seinem Bezwinger Theseus unterlegen ist. Zu diesen beiden Beispielen vgl. v.a. Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“ sowie B2.2.1. „Inhalt“.

- 384 Wie bereits im frühen Epos überliefert, macht sich hier Herakles bereit, den Rachen zu besteigen, um das Ungeheuer von innen heraus zu töten, dessen ausschnitthafte Gestalt fast fließend in die durchlässige ornamentale Rahmung übergeht. Zu den Quellen s. BROMMER 1955, 6 Anm. 10; SCHEFOLD 1978, 138f. – Die auf einem Felsen sitzende Hesione erscheint auf der Rückseite der Vase zusammen mit Herakles (s. OAKLEY 1997, 624 Nr. 6).
- 385 In Hinblick auf das Erscheinungsbild hat der Maler die spätere Schilderung durch Apoll. Rhod. IV 127f. und 143f. treffend vorweggenommen: „Aber dem nahenden Paar entgegen dehnte den langen Hals der regsame Drache und [...]. [...] wälzte sich [...] zahllos gewunden, hochgekrümmt und bäumend daher in schuppigem Panzer.“
- 386 Im Verhältnis zur Hydra nur leicht angeschnitten ist der Krebs auf der anderen Bildseite. Da seine körperliche Größe hier aber nicht ins Gewicht fällt, soll er an dieser Stelle unberücksichtigt bleiben. – Als eher minimalistisch sieht KARUSU 1983, 59 den Schnitt an der Hydra an: „Der Körper der Hydra wird der Rahmung des Medaillons nicht in allen Teilen angepaßt; die Windungen rechts werden vom Mäanderband geschnitten.“ Diese Aussage berücksichtigt nicht die Möglichkeit einer weitaus großflächigeren Ausdehnung der Gestalt über die angeschnittenen Windungen hinaus, ebenso wie sie die Existenz weiterer Köpfe jenseits des Bildrundes nicht in Erwägung zieht.
- 387 Dass hierbei dennoch deutlich der Faktor der überragenden Größe maßgebend ist, bringen bereits SCHEFOLD – JUNG 1988, 186 treffend auf den Punkt: „[Der Maler] zeigt vom Menschenstier Acheloos nur den Vorderkörper und kann so das Haupt mit einem riesigen Horn um so größer und unheimlicher bilden.“ Als „Acheloos von riesigen Ausmaßen, mit mächtigem Kopf und gewaltigem Horn“ beschreibt ihn ISLER 1970, 21.
- 388 So MAYER 1885, 121ff. (Sphinx als Lamia). Dazu auch VERMEULE 1977, 296f.; SCHEFOLD – JUNG 1988, 198.

Solche Arten der Konfrontation existieren in der Vasenmalerei seit der frühen Archaik<sup>389</sup>, wobei hier die thematischen Schwerpunkte selbstverständlich unterschiedlich gewichtet sind: Im Gegensatz zum lernäischen Abenteuer des Herakles, das bereits im frühen 6. Jh. ein reichhaltiges Spektrum an Beispielen zu bieten hat, handelt es sich bei der sehr frühen Darstellung der Errettung Andromedas um einen vollkommenen Einzelfall. Auf diese Weise verhalten sich beide ausschnittshaften Exemplare zu ihren thematischen Pendants diametral entgegengesetzt. Während die Schale des Makron (DADA 46) entstanden ist, als das Interesse für diese Heraklestat bereits deutlich am Ausklingen war<sup>390</sup>, steht die Amphora aus Korinth (DADA 44) nicht nur ganz am Anfang dieser Bildthematik, sondern in jeglicher Hinsicht isoliert<sup>391</sup>. Ähnliches trifft auf die Wiedergabe des Vliesraubs durch Duris (DADA 63) zu – diese ausgefallene Ikonographie findet auch unter den in der Folgezeit vor allem in Unteritalien gehäuft einsetzenden Bildern keine Parallele<sup>392</sup>. Als ebensolche singuläre Erscheinung ist ferner die Auseinandersetzung des haarigen und krallenbewehrten weiblichen Wesens mit der löwengestaltigen Sphinx/Lamia (DADA 484) zu bewerten, auch wenn der verantwortliche Malerkreis diese Figur noch in anderen Zusammenhängen in Szene gesetzt hat<sup>393</sup>. Und auch die spätestklassische Fassung der Errettung Hesiones durch Herakles (DADA 507) aus

389 Dabei handelt es sich bspw. um den Kampf zwischen Zeus und dem mischgestaltig dargestellten Typhon (vgl. z.B. eine protokorinthische Lekythos in Boston [MFA 95.12], s. SCHEFOLD 1993, 45 Abb. 16) oder um Bilder der Tötung der Medusa durch Perseus als eine der frühesten verbildlichten Sagen (vgl. z.B. eine etwa zeitgleiche melische Reliefamphora mit Medusa als Pferdefrau im Pariser Louvre [CA 795], ebd. 77 Abb. 60). Nur etwas später wird die Geschichte um Bellerophon im Kampf mit der schrecklichen Chimära beliebt (vgl. z.B. einen fragmentierten frühatt. Krater in Athen [Kerameikos Mus. 154], ebd. 92 Abb. 76). Außerdem sind dazu auch die zahlreichen frühen Darstellungen des Herakles im Kampf mit diversen Unwesen wie etwa dem nemäischen Löwen oder dem Dreileibigen zu zählen. Zu diesen frühen Bildern vgl. SCHEFOLD 1993, 95ff. – Prinzipiell fallen in entferntem Sinne auch die geometrischen Löwenkämpfe in diese Sparte (Kampf zwischen einem menschlichen und einem ‚monströsen‘ Wesen), der abweichende konzeptionelle Fokus macht an dieser Stelle allerdings keine Berücksichtigung notwendig. Zu diesem Bildthema s. z.B. GIULIANI 2003, 46ff.; allgemein zur Bildkunst dieser Zeit in Kapitel B1.1. „Grundlagen Vasenmalerei“.

390 Die große Masse der Vasenbilder datiert in die archaische Zeit. Auch wenn dieses Thema in der Klassik noch vertreten ist, gehört es deutlich zu den Ausnahmen unter den Heraklestaten, so dass im Verhältnis nur wenige rf. Beispiele existieren. Zu diesen Darstellungen vgl. SCHAUBURG 1971b, 167ff.; BROMMER 3f.; ders. 1973, 79ff.; ders. 1979a, 14ff.; SCHEFOLD – JUNG 1988, 142ff.; KOKKOROU-ALEWRAS 1990, 34ff.; SCHEFOLD 1993, 237ff.

391 Dieses Beispiel scheint die einzige bislang bekannte Darstellung archaischer Zeit zu sein, erst in der att. rf. Vasenmalerei der Hochklassik kann sich dieses Thema wohl unter Einfluss des griechischen Dramas allmählich manifestieren. Hier steht aber nicht die Kampfhandlung im Vordergrund, sondern die Auslieferung Andromedas im Vorfeld, weshalb das *ketos* fehlt. Große Beliebtheit erlangt diese Geschichte dann im 4. Jh. auf unteritalischen Gefäßen v.a. in Apulien, wobei sich hier unterschiedliche Typen klassifizieren lassen. Neben der Intensivierung der amourösen Begegnung der beiden Protagonisten tritt in seltenen Fällen erneut das Seeungeheuer im Kampf mit Perseus auf. In vielgestaltigen Kompositionen wird es als nicht besonders großes Wesen eingebunden, wobei ihm lediglich auf einer kampanischen Hydria (Staatl. Mus. 3238, s. PHILLIPS 1968, Pl. 13,37) Beachtung zu schenken ist: Als riesenhafter ‚Fisch‘ taucht es am unteren Bildrand aus dem Wasser auf und erfüllt somit sämtliche Kriterien eines horizontalen Schnittes (dazu Kapitel B2.2.2. „Zusammenfassung Inhalt und Horizontale“). Vgl. als weiteres auch einen kampan. Glockenkrater in Melbourne (Geddes Coll. C5:0, s. FRONING et al. 1992, Taf. 68,4). Zu einem festen Element wird es erst außerhalb der Vasenkunst bspw. auf etruskischen Aschekisten oder römischen Wandgemälden, die es manchmal in Tradition der beiden kampanischen Vasen zeigen. Zu diesen Darstellungen vgl. bes. PHILLIPS 1968, 3ff. 6ff. (hier mit vielen Beispielen); als weiteres auch BROMMER 1955, 3f. 10ff.; ders. 1973, 284f.; VON BLANCKENHAGEN 1987, 85f.; SCHEFOLD – JUNG 1988, 107ff.; SCHEFOLD 1993, 227ff.; BOARDMAN 1987, passim; ders. 1997, 732. 735. – Allgemein zur Ikonographie des *ketos* s. BOARDMAN 1987, 73ff.

392 Starke typologische Abweichungen zeigt auch das att. rf. Beispiel DADA 22 (s. dazu Kapitel B2.1.1.2.2.1. „Hinweis auf Seereise“).

393 Nicht nur der Athena-Maler sondern auch der nahestehende Theseus-Maler zeichnen für eine Darstellung verantwortlich, die Herakles bei der Wegführung eines identisch gebildeten weiblichen Scheusals in Vollgestalt zeigt (Oinochoe Boston MFA 98.924 und Skyphosfgt. Athen NM Ak. 1306). Ein verwandter Skyphos in Kopenhagen (NM 834) beschränkt sich auf einen entsprechenden riesenhaften Kopf in einer Höhlenformation. Diese Darstellungen besitzen allesamt einen komischen Einschlag, der mit einer zeitgemäßen Persifizierung solcher Wesen begründet werden kann. Zu diesen Bildern s. VERMEULE 1977, 295ff. Taf. 80 und 81,1; als weiteres auch SCHEFOLD – JUNG 1988, 199. – Zu weiteren Auslegungsmöglichkeiten von DADA 484 vgl. Kapitel B2.2.1. „Inhalt“.

Etrurien ist ein ‚Nachzügler‘ eines Darstellungsgegenstands mit Seltenheitswert, der seine erste vage ‚Blüte‘ bereits in der Archaik zu verzeichnen hatte<sup>394</sup>. Nur der Konflikt dieses Helden mit Acheloos (DADA 43, s. Abb. 42.1) fügt sich in eine lange Reihe verwandter Darstellungen ein: Hierbei handelt es sich aber um ein sehr spätes Beispiel unter den bereits seit der ersten Hälfte des 6. Jhs. verbreiteten Bildern, die zudem nicht nach einheitlichem Schema komponiert sind<sup>395</sup>.

So beliebt derartige Erzählungen zum Teil zu sein scheinen, so selten erfährt in diesem Zusammenhang die Teilgestalt als Mittel zum Zweck Beachtung: Auch wenn es sich bei der Mehrheit der vorliegenden Beispiele um singuläre Kompositionen beziehungsweise Themen handelt, steht zumindest dem Achelooskampf sowie dem Hydraabenteuer ein ausreichend großes Spektrum an keramischen Vergleichen gegenüber. Bei der Verbildlichung der Überwältigung der vielköpfigen Schlange sind die Gründe dafür unterschiedlich gelagert, wobei eine gegenseitige Abhängigkeit dieser Faktoren evident ist. Zum einen spielt mit Sicherheit der zeitliche Schwerpunkt solcher Szenen eine entscheidende Rolle, zum anderen die dadurch bedingte konzeptionelle Anlage der oft figurenreichen Erzählungen: Der Hang der archaischen Vasenmaler zu einer möglichst lebhaften sowie detailfreudigen Schilderung führt zur klaren Bevorzugung ausgedehnter Bildträger. Eindrücklich demonstrieren dies die frühen korinthischen Darstellungen des Hydrakampfes, welche die Szene um Iolaos, zumeist noch um Athena und diverse Details wie ein Gespann erweitern<sup>396</sup>. Auch wenn diese figürliche ‚Reichhaltigkeit‘ in

394 Einige der wenigen Vergleichsbeispiele sind archaisch, wobei eine spätkorinthische Darstellung auf einem Kolonettenkrater in Boston (MFA 63.420) nur den urzeitschädelartigen Kopf des Ungetüms angibt. SCHEFOLD 1978, 139 (hier Abb. 181) beschreibt es als „Scheusal, das wie ein Wasserspeier an einem Felsen klebt“, vielmehr soll es aber wohl aus einer Höhle herauskommen, was auch hier geschickt Darstellungsraum einspart und die Körpergröße zum Ausdruck bringt. Zusammen mit dem korinthischen Beispiel DADA 44 handelt es sich dabei um die frühesten Abbildungen eines Seemonsters in narrativem Kontext, wobei an dieser Stelle in beiden Fällen die Beschränkung auf die Wiedergabe des Kopfes ins Auge sticht (vgl. dazu BOARDMAN 1997, 735). In Vollgestalt, aber ebenfalls riesenhaft, zeigt es hingegen eine att. sf. Schale in Tarent (Mus. 52155, s. BOARDMAN 1994a, Abb. 179). Zeitliche Annäherung an das etruskische Exemplar erbringt lediglich ein kampan. rf. Fragment in München (s. SCHEFOLD – JUNG 1988, 198 Abb. 243), dessen eingeschränkte Erhaltung aber keine zuverlässigen Aussagen erlaubt. Vermutlich wird das *ketos* in aller Vollständigkeit wiedergegeben worden sein, wobei sich sein massiver Leib hinter dem aufgerichteten Kopf aufgeringelt haben wird. Diese beiden Beispiele leiten eine ‚zweite Blüte‘ ein, welche nun in Italien (etrusk./röm. Kunst) zum Zuge kommt. Allgemein zu diesem Bildthema s. BROMMER 1955, 4ff. 13ff.; ders. 1973, 70f.; ders. 1984, 60ff.; SCHEFOLD 1978, 138f. 275; ders. 1993, 254; SCHEFOLD – JUNG 1988, 190ff.; BOARDMAN 1987, passim; ders. 1989, 191; ders. 1997, 732. 735; OAKLEY 1997, 623ff. – Neben der Errettung Hesiones tritt Herakles aber auch in anderen Konfrontationen mit einem Seeungeheuer in Erscheinung (Triton, Nereus, Halios Geron). Diese überaus zahlreichen, ausnahmslos ganzgestaltigen Bilder bedienen sich einer übereinstimmenden Ikonographie und rücken das aktive Kampfpaar ins Zentrum des Geschehens. Die Möglichkeit zur Verbildlichung der schieren Größe des fantastischen Kontrahenten gibt i.d.R. bereits der Bildträger, tritt dieses Thema fast stets in Verbindung mit großformatigen Vasen (darunter auch gerahmte Bildfelder) oder ausgedehnten Friesen auf. Nur selten dient auch das runde Medaillon als Träger, in welches sich die kurvilinearen Windungen des Unholdes dann aber ohne allzu großes Konfliktpotential einfügen. Ausführliche Behandlung dieser sf. Darstellungen bei AHLBERG-CORNELL 1984; allgemein zu ‚monströsen‘ Meerwesen s. BUSCHOR 1941.

395 Dieses Mischwesen tritt in kämpferischer Auseinandersetzung ausschließlich zusammen mit Herakles auf und weist dabei eine gestaltliche Variationsbreite auf. In der Mehrheit der Fälle handelt es sich um einen Mannstier (wie hier auf DADA 43), v.a. auf die Spätarchaik begrenzt ist hingegen eine Gruppe mit kentaurenhaften Zügen (vgl. DADA 42); nur ein einziges Mal kommt eine äußerlich mit Triton verwandte Figur vor. Vom Kampftypus her lehnen sich diese Darstellungen an andere übliche Schemata in Zusammenhang mit Herakles an. Gesichert sind solche Szenen auf Vasen spätestens ab etwa 570/60 v. Chr., verzeichnen im späten 6. Jh. einen ausgesprochenen Höhepunkt und dünnen in der Klassik stark aus – das vorliegende Beispiel scheint der späteste Beleg dieses Themas auf attischen Gefäßen zu sein. Dazu HAMDORF 1964, 10; ISLER 1970, 13ff.; ders. 1981, 32ff.; BROMMER 1973, 3f.; ders. 1984, 73f.; SCHEFOLD – JUNG 1988, 185ff.; SCHEFOLD 1993, 248; ders. 1978, 146; BUSCHOR 1941, passim. Zu solchen Darstellungen und der Wiedergabe des Acheloos im Allgemeinen vgl. auch Kapitel D1.3. „Vergleich Acheloos“.

396 Vgl. z.B. einen mittelkorinth. Aryballos in Basel (Ant. Mus. BS 425), aber auch einen zeitgleichen, heute verschollen-

der attischen Kunst einen Rückgang erfährt und sich nicht selten auf die Verbildlichung der Protagonisten beschränkt<sup>397</sup>, stehen diese Bilder immer noch in deutlichem Gegensatz zum rotfigurigen Tondo des Makron (DADA 46), welcher – wie auch Duris mit seinem Rundbild mit Iason und dem kolchischen Drachen (DADA 63) – mit Hilfe der Teilgestalt weit über die Möglichkeiten des räumlich Verfügbaren hinausgeht<sup>398</sup>.



Entgegen der vielköpfigen Hydra, die von den Malern demzufolge so gut wie durchgängig ganzgestaltig präsentiert wird<sup>399</sup>, liefert das materielle Repertoire um die Gewinnung Deianeiras noch ein zweites ausschnitthaftes Exemplar (DADA 42):

Diese Bauchamphora der Leagros-Gruppe ist etwa ein halbes Jahrhundert älter als der rotfigurige Kolonettenkrater und stellt zudem die körperliche Größe weitaus weniger stark in den Vordergrund<sup>400</sup>. Obwohl diesem Malerkreis noch weitere thematisch übereinstimmende Darstellungen auf vergleichbaren Bildträgern zugewiesen werden können<sup>401</sup>, scheint sich die Teilgestalt hier nicht durchgesetzt zu haben. Dies ist umso erstaunlicher, da eine sehr große Menge der ausschnitthaften Schöpfungen im Allgemeinen auf ebendiese Urheber zurückgeht<sup>402</sup>.

Das offenkundige Ausdünnen solcher Bildthemen mit Voranschreiten der Klassik liegt in dem beständig abnehmenden Interesse dieser Zeit für entsprechende Inhalte begründet<sup>403</sup>. Folglich besitzen im Grunde genommen bereits die frühklassischen Darstellungen den Status einer Ausnahmerecheinung, erst recht ist ein solcher aber für die nachfolgenden Bilder zu postulieren. Die Wiedergabe fabulöser Wesen ist nicht mehr von Bedeutung, vielmehr haben solche nur noch dort Bestand, wo sie für die narrativen Zwecke – allerdings in anderer Gewichtung – unabhkömmlich sind. Dies wird auf den unteritalischen Darstellungen der Argonautenepisode überdeutlich, wo der Drache des Duris in seiner ganzen Imposanz durch eine mittelmäßige Schlange ersetzt wird (**Abb. 13.2; 13.3**)<sup>404</sup>. Das Augenmerk liegt nun schon lange

nen argiv. Skyphos. Dazu SCHEFOLD 1993, 234 Abb. 246. 238 Abb. 252. 237ff. Die korinthischen Bilder setzten bereits im 7. Jh. ein und werden von den attischen Exemplaren abgelöst, die sich ab dem beginnenden 6. Jh. fassen lassen. Dazu z.B. BROMMER 1979a, 14f.; als weiteres auch KARUSU 1983, 60.

397 Vgl. SCHEFOLD 1993, 237f.; BOARDMAN 1994a, 243. In Tradition der frühen korinthischen Vasen steht aber bspw. noch eine wg. Lekythos des frühen 5. Jhs. (Paris Louvre CA 598, s. BOARDMAN 1994a, Abb. 270), die in Friesform Athena, Herakles mitsamt der Krabbe, eine verhältnismäßig kleine Hydra sowie Iolaos mit Fackel und Feuerstelle präsentiert.

398 Diese Vorteile der Darstellungsweise werden deutlich von KARUSU 1983, 59f. verkannt, indem sie gegenüber den großformatigeren Bildfeldern als weniger effektiv hervorgehoben wird: „Durch die Wiedergabe des Motivs der Hydra-Tötung in einem Medaillon war Makron zu konventioneller Einschränkung gezwungen; die Maler anderer Vasenformen konnten die Hydra mit mehr [...] Köpfen darstellen und auf der Fläche ausbreiten.“

399 Dies trifft auch außerhalb der keramischen Flächenkunst auf den archaischen Porosgiebel von der Athener Akropolis zu, wobei hier aber eine ausreichend große Darstellungsfläche zur Verfügung steht. Die aufwendig ineinander verschlungene Gestalt der Hydra nimmt dabei so gut wie die gesamte rechte Tympanonhälfte ein, wobei dieser Erscheinung auf der anderen Giebelhälfte der angreifende Herakles sowie Iolaos mit dem Gespann und die Krabbe der Hera gegenüberstehen (vgl. dazu SCHEFOLD 1993, 237f. Abb. 251).

400 Ausführlicher zu dieser Darstellung in Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“.

401 Vgl. dazu ISLER 1981, 27 Nr. 250–254.

402 Dazu v.a. Kapitel B3.2.2. „Leagros-Gruppe“.

403 Dazu allgemein auch SCHEFOLD 1978, 275; SCHEFOLD – JUNG 1988, 142; BOARDMAN 1994b, 251.

404 Statt der Bezwingung des Untiers mit Hilfe der Göttin Athena ist diesen Darstellungen die Hervorhebung Medeas





Abb. 13.2 (links)  
Attisch rotfiguriges Schalen-  
medaillon mit Jason und dem  
kolchischen Drachen (DADA 63)

Abb. 13.3 (rechts)  
Paestanischer Volutenkrater  
mit dem Raub des goldenen  
Vlieses (Neapel NM 82126)

auf der inneren Bewegtheit und den zwischenmenschlichen beziehungsweise -göttlichen Konflikten und nicht mehr in der plakativen gefahrenvollen Auseinandersetzung zwischen derartigen ungleichen Gegnern, wie sie noch das Feld der spätarchaischen Vasenbilder dominieren<sup>405</sup>. Auf diese Weise scheint der ohnehin späte rotfigurige Kolonettenkrater aus dem mittleren 5. Jh. Herakles ein letztes Mal in Handgreiflichkeit mit dem abschreckend mischgestaltigen Flussgott anzugeben, bevor dessen seltene Verbildlichung menschliche Züge annimmt<sup>406</sup>. Vergleichbare Inhalte erlangen erst wieder ab hellenistischer Zeit in der etruskischen sowie römischen Kunst als Zeichen der Überwindung des Todes neuen Stellenwert, wenn auch hier in der Regel eine deutliche Verlagerung des Blickwinkels zu verzeichnen ist<sup>407</sup>.

Ein Blick über den Aspekt der motiveigenen Größe hinaus führt zum Faktor der richtungsgebundenen Bewegung, der an dieser Stelle – mithilfe der Ausschnitthaftigkeit – ebenfalls außerordentlich gut zum Tragen kommen kann. Ausgelöst wird er durch die dem Wesen immanenten Handlungsmuster sowie die übergeordneten narrativen Inhalte. Damit ist es nicht nur die solchermaßen evozierte Plötzlichkeit, die einem derartigen Unhold Unberechenbarkeit verleiht, sondern auch der gefährliche Angriff – häufig aus dem Hinterhalt –, der es erst zu einem angemessen gefährlichen Gegner macht<sup>408</sup>. Als weiteres kommt auf dieser Grundlage

und ihrer Zauberkraft zu Eigen (s. NEILS 1990, 632ff.). – Die Ausmaße des Schlangenesens sind auf dem att. rf. Kolonettenkrater (DADA 22) bereits sehr unscheinbar, wobei auch hier dem Epos entsprechend keine Kampfhandlung gezeigt wird. Ausführlicher dazu in Kapitel B2.1.1.2.2.1. „Hinweis auf Seereise“.

405 Dazu z.B. in Bezug auf Acheloos ISLER 1970, 21f. Allgemein zu dieser Entwicklung vgl. auch Kapitel B1.1. „Grundlagen Vasenmalerei“.

406 Dann steht auch nicht mehr der Kampf selbst im Mittelpunkt (vgl. dazu einen sizil. Kelchkrater aus der Mitte des 4. Jhs. in Lipari Mus. Eoliano, s. ISLER 1981, 28 Nr. 259a). In diese Tradition reihen sich die zahlreichen römischen Darstellungen ein, auf welchen der Sieg des Herakles herausgehoben wird. Bei DADA 43 handelt es sich zudem offenbar bislang um den jüngsten Beleg für diesen mythologischen Kampf auf attischer Keramik (dazu ISLER 1970, 25f.; ders. 1981, 34f.). – In anderen Gattungen hat aber weiterhin die Stier-Mensch-Gestalt Bestand (vgl. dazu z.B. die Zusammenstellung bei ISLER 1981, 25ff.; s. ebenfalls Kapitel C2.2.6. „Nymphenreliefs“ sowie D1.3. „Vergleich Acheloos“.).

407 Die Unholde stehen nun nicht mehr explizit im Vordergrund (vgl. v.a. die Errettung Andromedas und Hesiones, s.o.), auch hat sich der Anspruch an den Größenfaktor in erster Linie in Zusammenhang mit der Einführung neuer Darstellungskonventionen geändert (vgl. dazu Kapitel D2.3. „Raumbegriff“).

408 Hier ist eine Wechselwirkung zwischen dem Grad des Anschnitts und der Eindringlichkeit dieses Effektes zu postulieren, d.h. je weiter eine Gestalt bereits im Bild erschienen ist, umso mehr schwächt sich auf Wahrnehmungs-

ebenfalls die Wirksamkeit des gegnerischen Zusammenprallens ins Spiel, was nicht nur auf dem abrupten Auftauchen basiert, sondern sich aus der kraftvollen Bewegung heraus ergibt, die in der Regel – in gegenläufiger Anordnung – nicht nur dem heroischen Protagonisten, sondern desgleichen der vorwärts gerichteten Anatomie des Scheusals innewohnt<sup>409</sup>. Daneben ist – in Abhängigkeit zu den motiveigenen und narrativen Inhalten – aber auch noch eine inhaltliche Belegung der Unvollständigkeit möglich, die an dieser Stelle jedoch nicht weiter ausgeführt werden soll<sup>410</sup>.

### *„Monströse“ Wesen als narrative Hinzufügung*

Außer in Bildern, die sich einer expliziten Kampfhandlung als zentralem Thema widmen, treten unheilvolle ‚dämonische‘ Wesen in vielerlei Kontexten auch als Nebenelement auf. Hauptsächlich handelt es sich dabei um die Figur der Schlange in ihrer Funktion als Grabwächter<sup>411</sup>. Unter diesen ausschnitthaften Belegen erscheint deren Gestalt aber nur selten wirklich riesenhaft (so etwa DADA 442), was zu Überlegungen über den puren Größenfaktor des Motivs hinaus führen muss, erhält hier der Bild-Raum-Konflikt eine deutliche Abschwächung. Dass es sich zumeist um Erzeugnisse aus der Hand der Leagros-Gruppe handelt (DADA 442, 446, 140, 143), beleuchtet unumwunden den Faktor der künstlerischen Vorliebe, allerdings trifft dieses Darstellungsmerkmal auch auf den schlangenartigen kolchischen Wächter des goldenen Widderfells auf dem rotfigurigen Kolonettenkrater zu (DADA 22). Ein Abgleich der jeweiligen ikonographischen Hintergründe ermöglicht zumindest auf struktureller Ebene eine zuverlässige Einschätzung der Ursache für diese Vorgehensweise: Niemals erscheint das Reptil allein in vollkommener Loslösung, stets zeigt es sich mit einem weiteren Bildzeichen verknüpft (**Abb. 13.4**). So ist es nicht nur der große Tymbos in Zusammenhang mit den Grabschlangen, sondern auch die felsartige Struktur, auf der das Vlies aufliegt, die eine Teilansichtigkeit aufgrund ihrer schieren Größe in Anspruch nehmen. Dass dabei die körperliche Ausgedehntheit des ‚Untiers‘ sehr gering ausfällt, liegt in der Natur der Dinge und ist mit seiner Rolle zu begründen. Jedoch kann ein sekundärer Nutzen aus dessen Ausschnitthaftigkeit gezogen werden, welcher dem Betrachter auf visueller Ebene die überdimensionierte Ausdehnung des ‚topographischen‘ Elements zu vermitteln hilft. Dieser Schnitt am lebenden Objekt (Schlange/Drache) zeigt

---

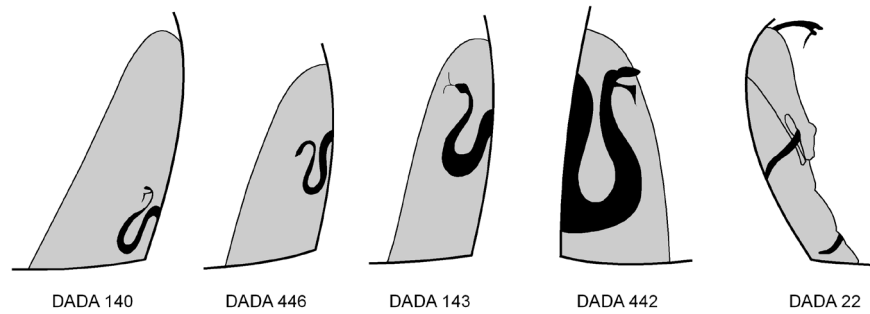
ebene der Faktor des ‚Ins-Bild-Kommens‘ ab. Daher lässt sich diese Wirkung bei DADA 44, 63 und 507 am besten nachvollziehen, wobei dieser Effekt auf DADA 44 durch die Angabe von Wellen noch als Auftauchen aus dem Wasser spezifiziert wird und somit enge Bezüge zu dem späten kampan. Beispiel in Berlin (Staatl. Mus. 3238, s.o.) aufweist, auf welchem das Monster tatsächlich durch die Wasserlinie nach oben bricht. Auch der Drache im Tondo des Duris (DADA 63) scheint sich von unten hervorbewegt zu haben, da er mit seinem Hals die separate Standlinie überschneidet, auf der Athena und ein Baum stehen. – Eine treffende, wenn auch sehr flüchtige Einschätzung in Hinblick auf diesen Effekt gibt MARIOLEA 1973, 42 (ausführlicher s.u.).

409 Besonders bei DADA 43, auch wenn hier nach eingängiger ikonographischer Prüfung der Kampf bereits zugunsten des Herakles entschieden ist (aus Acheloos Mund ergießt sich wohl Wasser [vgl. HAMDFORF 1964, 10], ein Horn liegt abgebrochen am Boden). Dieser Effekt der vorwärtsgerichteten Bewegung steht in enger Abhängigkeit zu den Merkmalen der Körperhaltung des Unholds, muss aber nicht zwingend zeitgebunden sein (dazu auch Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“). Je mehr Parameter (z.B. gesenktes Haupt, nach vorne strebende Extremitäten) diese motivinterne gleichgerichtete Bewegung aufnehmen, desto stärker fällt die Wirkung aus. Das Antithetische resultiert dann aus der Gegenläufigkeit der beiden Bewegungen.

410 Zu diesen Aspekten s. Kapitel B2.2.1. „Inhalt“.

411 Das Auftreten der Schlange in sepulkralen Zusammenhängen liegt bereits in geometrischer Zeit vor, wo sie auf den großen Grabgefäßen auch in plastischer Form verwendet wird. Erneut macht sie sich erst wieder in der zweiten Hälfte des 6. Jhs. auf attischen Vasen bemerkbar, dann aber in mythologisch narrativer Einbettung, aber weiterhin mit Bezug auf ein Grab. In erster Linie handelt es sich um Darstellungen der Schleifung Hektors (dazu s. GRABOW 1998, 147ff.; KÜSTER 1913, 62ff.).

Abb. 13.4  
Zusammenschau  
der unterschiedlichen  
angeschnittenen  
Schlangen



zusätzlich eine Fortsetzung des (Grab)Hügels an, wobei hier die einzelnen Komponenten nicht voneinander zu trennen sind und als geschlossenes Kompositmotiv bewertet werden müssen. Die über den gegebenen Bildausschnitt hinausweisenden reptilischen Körperwindungen bringen weitaus eindrücklicher als die ‚tote Masse‘ das ‚Hinausdrängen‘ des gestaltlichen Konturs zur Geltung.

Eine Betrachtung der Schlange als eigenständiges Element stellt darüber hinaus aber noch die Möglichkeiten einer inhaltlichen Auslegung der Ausschnitthaftigkeit in den Raum. So vermag – wie bei der Mehrheit der oben genannten Belege für die monströse Gestalt auch – der sich auf den Gesetzen der Wahrnehmung gründende Effekt einer Bewegung ins Bild hinein äußerst eingängig ein jähes Auftauchen dieses Wesens zu demonstrieren, das sich häufig auch aus dem einbettenden Erzählkontext speist und Hand in Hand mit seinem schlüpfri-gen Naturell geht<sup>412</sup>. Darüber hinaus können vor allem die Grabwächter, die allgemein die Verbindung zwischen den beiden Sphären herstellen<sup>413</sup>, durch dieses Hervorbrechen aus der Welt der Toten einen faktischen Übergang wirksam machen, der sich dem Rezipienten auf übergeordneter semantischer Ebene erschließt. Ein ähnlicher Hintergrund – allerdings nicht unbedingt als Verweis auf eine lokale, dafür aber figurenimmanente Qualität – lässt sich im rotfigurigen Tondo des Kleophrades-Malers fassen (DADA 47). Dieser ergänzt die Darstellung des mit Thetis ringenden Peleus im Zentrum rechts um ein ausschnitthaftes *ketos* auf einem Altar sowie links um eine nur noch in Ansätzen erhaltenen Schlange<sup>414</sup>. Zweifelsohne ist auch hier die Größe des drachenhaften Ungetüms in Verbindung mit seinem sekundären

412 Voraussetzung hierfür ist ihre Auffassung als reales lebendes Tier (s.u.). Je höher der Stellenwert des Wesens für den Gesamtkontext ist, umso besser wird dies nachvollziehbar: DADA 22 zeigt den spannungsvollen Augenblick, als Iason bereits am Fell zu ziehen beginnt, offenbar aber plötzlich mit dem Wächter dieser Kostbarkeit konfrontiert wird. Als Reaktion darauf könnte auch die anspornende Geste Athenas gesehen werden (dazu NEUMANN 1965, 36). Die Fähigkeit zum plötzlichen Auftauchen und schnellen Verschwinden bescheinigt der Schlange bspw. auch GRABOW 1998, 214.

413 Es wurde bereits vielfach über die Art des Bezuges der Schlange zum Totenreich spekuliert (vgl. z.B. KÜSTER 1913, 61ff.; THÖNGES-STRINGARIS 1965, 19. 56f.; LANGENFASS-VUDUROGLU 1973, 81; GRABOW, 1998, 147ff.; FABRICIUS 1999, 24, 63ff.). Dass dieses Wesen einen deutlich chthonischen Charakter besitzt, ist evident, tritt es bspw. auch in Zusammenhang mit den hellenistischen Totenmahlreliefs regelmäßig in Sepulkralkontext auf (vgl. dazu Kapitel C2.2.3. „Totenmahlreliefs“). Was dessen Bedeutung vor dem mythologischen Hintergrund der Vasenbilder angeht, verweist es hier als Anzeiger aller Wahrscheinlichkeit nach in aktiver Anwesenheit auf einen Grabbezirk (ebenso wie das kleine Eidolon, vgl. z.B. DADA 446 oder 140; auf diese Weise auch KÜSTER 1913, 68ff. 74: Grab mit Schlange als Topos für „Heroengrab“), auch wenn in der Forschung eine Interpretation als Grabbemalung vorgeschlagen wurde (s. GRABOW 1998, 154).

414 Schlange und *ketos* können in vielen Zusammenhängen auf die Fähigkeit zur Metamorphose hinweisen, stehen aber gleichermaßen in enger Verbindung mit einem Heiligtum, welches hier durch den Altar angegeben ist (dazu GRABOW 1998, 134; als weiteres auch BOARDMAN 1987, 76; ders. 1997, 732; SCHNEIDER 1941, 57). An dieser Stelle ist demnach zwischen diesen beiden Bedeutungen nicht klar zu trennen, wobei allerdings vielmehr eine Überlagerung dieser Inhalte möglich ist. Ausführlicher dazu in Kapitel B2.2.1. „Inhalt“.

Stellenwert und im Verhältnis zum einengenden Rund grundlegend für dessen Teilgestaltigkeit verantwortlich<sup>415</sup>; daneben kann aber auch die Plötzlichkeit der Erscheinung in Verquickung mit dem ebenso unvorhersehbaren Gestaltenwechsel der Meeresgöttin eine Bedeutung erlangen<sup>416</sup>.

### *Der Faktor der Größe außerhalb des ‚Monströsen‘*

Eine letzte, sehr kleine Gruppierung aus nur zwei repräsentativen Beispielen betrifft ausschnittshaften Motive, welchen nicht der Gedanke einer besonders gefährlichen oder zumindest abschreckenden Erscheinung zugrunde liegt, sondern der Größenfaktor in Reinform innewohnt. Die beiden Darstellungen weisen über die Teilgestalt hinaus keine Gemeinsamkeiten auf, außer dass sie auch innerhalb ihrer jeweiligen thematischen Einbettung keine Parallelen zu besitzen scheinen.

Die attisch rotfigurige Schale, die dem Sabouroff-Maler zugewiesen wurde (DADA 188), gibt in ihrem Innenbild die sitzende Athena bei der Erbauung des trojanischen Rosses wieder. Auch wenn dieses spezielle Thema selbst in der Vasenmalerei alles andere als breit angelegt ist, zeichnet sich das hölzerne Pferd innerhalb ähnlicher Kontexte doch regelhaft durch eine in jeglicher Hinsicht artspezifische Gestalt aus<sup>417</sup>. Der obige Maler übertrifft jedoch bei weitem jede erdenkliche Größenausdehnung, indem er das Tier in Entsprechung zu dessen funktionalem Zweck als ausgesprochen riesenhaft ‚porträtiert‘ (Abb. 13.5)<sup>418</sup>. Dies gelingt ihm allein durch die Hinzuziehung der Ausschnitthaftigkeit, wobei



Abb. 13.5 Attisch rotfiguriges Schalenmedaillon mit dem Bau des trojanischen Rosses (DADA 188)

415 Die Schlange auf der gegenüberliegenden Bildseite ist deutlich kleiner, dennoch ist eine Ausschnitthaftigkeit auch hier anzunehmen, lässt sich aufgrund der schlechten Erhaltung aber nicht mehr sichern.

416 Ausführlich zu diesen Hintergründen in Kapitel B2.2.1. „Inhalt“.

417 Von besonderer Größe erscheint das bemannte trojanische Pferd in protagonistischem Kontext bei der Stadtbelagerung. Während dieses Thema Inhalt einiger früher Sagenbilder seit spätgeometrischer Zeit ist (vgl. z.B. die bekannte Reliefamphora des 7. Jhs. aus Mykonos, s. SCHEFOLD 1993, 149 Abb. 151), wird der Aspekt der Erbauung erst viel später thematisiert, wobei die vorliegende Darstellung offenbar Seltenheitswert besitzt. Vgl. dazu z.B. die att. rf. Chous in Berlin (Staatl. Mus. F 2415, s. CVA Berlin [3] Taf. 145,1), auf welcher Athena bei der Herstellung des normalgroßen Tonmodells für das trojanische Pferd abgebildet wird, welches dann durch Epeios mit Hilfe der Göttin in Holz umgesetzt wurde (s. Hom. Od. VIII 493 und XI 523). Hier zeigt sich lediglich ein sehr marginaler Anschnitt an einem der Hinterbeine. Allgemein zu diesem Bildthema SCHEFOLD 1978, 254; DEMARGNE 1984, 961ff.; SADURSKA 1986, 813ff. bes. 817; OVERBECK 1857, 607ff. Nr. 83–94; GIULIANI 2003, 77ff.

418 Es hatte nicht nur zahlreiche Bewaffnete aufzunehmen, sondern durfte als Weihgeschenk der Griechen an Athena keinesfalls durch das Stadttor passen, um glaubwürdig zu erscheinen (Verg. Aen. II 185ff.). Es ist nicht unwahrscheinlich, dass der Maler mit der Hervorhebung der Größe besonders auf diesen Aspekt Bezug nimmt und auf diese Weise die Folgen für Troja andeutet. Darüber hinaus ist der Faktor der Riesenhaftigkeit aber auch ein wesentlicher Marker zur Identifizierung der Szene. – Von ähnlich überwältigendem Wuchs und etwa nur zur Hälfte erscheint das Ross auf einer röm. Gemme in Florenz (Arch. Mus. 129.24, s. RICHTER 1957, Taf. 82 Fig. 14) und zeugt auf unmittelbare Weise von der Erstürmung der Stadt. Ausschlaggebend wird für die anteilige Wiedergabe auch hier der Größenindikator sein. Da jedoch die entsteigenden Krieger teilweise ebenfalls von unvollständiger Gestalt sind, rückt hier die szenische Ausschnitthaftigkeit weitaus stärker in den Fokus (‚kleines Exzerpt‘). In diesem Sinne urteilt auch RICHTER 1957, 267 und schlägt ein hellenistisches Gemälde als Vorbild vor.

die Gestalt hier die Beschneidung in extremstem Maße zeigt: Da der Maler für die Platzierung der Göttin als Zentralfigur die Bildmitte vorgesehen hat, bleibt nur noch Raum für den Pferdekopf auf einem hochgereckten Hals und den Ansatz der Schulter – der Rest wird vom Rahmen ‚überdeckt‘. Dass sich der Equide auf Augenhöhe mit seiner Erschafferin befindet, resultiert daraus, dass sich selbige soeben an der Ausgestaltung seines Kopfes als dem Merkmal mit der höchsten spezifizierenden Prägnanz zu schaffen macht. Dass dabei ein Widerspruch in Hinblick auf die Standebene evoziert wird, kann der Rezipient (nach Bedarf) beispielsweise mit einem noch unfertigen Ross vor seiner endgültigen Zusammensetzung geltend machen<sup>419</sup>. Durch die künstlerische Beschränkung auf eine bloße Andeutung des Sachverhalts bleibt genügend Spielraum für alle erdenklichen Arten kognitiv nachvollziehbarer Erklärungen. Durch die Wahl der Teilgestalt wird dem Konsumenten die Überdimensionalität dieser Gestalt geradezu visuell aufgedrängt, so dass bei der Rezeption des bildhaften Zeichens allein aufgrund der formalen Merkmale auch ohne Kenntnis des inhaltlichen Hintergrunds das erwünschte Ergebnis zustande kommt<sup>420</sup>.

Nur am Rande soll schließlich noch das letzte Vasenbild Erwähnung finden, da es auch aufgrund seiner späten zeitlichen Stellung um etwa 300 v. Chr. von den narrativen Ausschnitten der Vasen wegführt und zu den zeichenhaft schematisierten Personifikationen der Folgezeit überleitet<sup>421</sup>. Dies wiederum gestattet eine zumindest schlaglichtartige Beleuchtung der ganzen Bandbreite an unterschiedlichen Möglichkeiten in Hinblick auf die partielle gestaltliche Wiedergabe.

Die apulische Oinochoe (DADA 353) zeigt eine exzerptive Gigantomachie<sup>422</sup>, die am ornamental gekennzeichneten Bildrand durch eine Windgottheit ergänzt wird. Deren Wiedergabe beschränkt sich auf einen überdimensionierten Kopf mit deutlich geblähten Backen – eine Art der Präsentation, die allgemein auf Vasen nur selten Verwendung findet und nicht vor dem 4. Jh. in Verbindung mit ausgewählten Inhalten in Erscheinung tritt<sup>423</sup>. Diese neue Darstellungsweise besteht als klar definierte abstrahierte Abkürzung und ist nicht mehr zwingend an

419 Demnach müssten hier noch die Extremitäten separat angesetzt werden. Vergleichbar wäre die konstruktive Vorgehensweise (Zusammensetzen aus Einzelteilen) bei der Erbauung der Argo auf Gemmen, auch wenn diese erst in die römische Kaiserzeit fallen (vgl. dazu BLATTER 1984a, 600ff. Nr. 4).

420 Teilgestaltig dargestellt ist das trojanische Pferd ebenfalls auf einem Wandfresko aus der Casa del Menandro in Pompeji, wo sein Einzug in die Stadt gezeigt wird (s. Abb. 40.9). Gemäß dem Durchblickcharakter dieser Bilder rückt aber nun ein anderer Aspekt in den Vordergrund: Allzu bescheiden ist das Ausmaß des tierischen Leibes, ausgedehnt dagegen die Prozession, die es nach Troja bringt – ein Augenblick, auf den der Maler nicht zuletzt auch mithilfe des Anschnitts fokussiert. Ausführlicher zu dieser Darstellung in Kapitel D1.1. „Vergleich Pferde“ sowie auch D3. „Schlussbetrachtung“.

421 Solche Abkürzungen schlagen sich überzeugend erst außerhalb der Gattung der Vasen und v.a. in der römischen Kunst nieder (vgl. dazu SCHAUBURG 1962b, 62; s. auch NEUSER 1982, passim). Zu einigen Beispielen vgl. Kapitel B2.2.2. „Zusammenfassung Inhalt und Horizontale“.

422 Es handelt sich um eine raumfüllende Komposition aus Zeus mit Hermes als Wagenlenker, im Kampf gegen Typhon.

423 Bei dieser Art der Wiedergabe wird der Windgott nur noch auf den rein funktionalen Aspekt des Blasens reduziert und findet sich bspw. in Zusammenhang mit bestimmten Episoden aus der Odyssee (vgl. dazu einen Kabirenbecher mit einem ebensolchen Kopf des Boreas auf der Rahmenleiste in Oxford [G 249], s. z.B. BRAUN – HAEVERNICK 1981, Taf. 23,1) oder etwa mit Aphrodites Meerfahrt. Dabei kann neben dem blasenden Kopf, gekennzeichnet durch die personentypischen Merkmale wie struppiges Haar und eventuell Bart, im Ausnahmefall auch die Büstenform auftreten. Wie bei anderen Personifikationen (s.u.) lässt sich auch an dieser Stelle eine Reduktion von einem voll handlungsfähigen Individuum auf eine abstrahierte Chiffre in sekundärer Beifügung beobachten, die nur noch zur Vermittlung bestimmter elementarer Faktoren (Wind) dient. Ausführlicher dazu NEUSER 1982, 148–154 bes. 151f.; vgl. des Weiteren TRENDALL – CAMBITOGLU 1982, 933. – Im Abseits davon wird der Typus des Windgottes in der Vasenkunst einheitlich als Flügelfigur gebildet. Auf diese Weise treten solche Gestalten (Kalais und Zetes) bereits in der Archaik in Zusammenhang mit der Errettung des blinden Phineus auf (zu diesem Thema vgl. auch Kapitel B2.1.1.2.2.1. „Hin-

festen Bedingtheiten geknüpft (Schnitt durch den Rahmen), wobei sich eine solche Bereitschaft für die Verwendung eines nur als Kopf angegebenen semantischen Codes für „Wind“ innerhalb eines narrativen Kontextes auch in Verbindung mit anderen Charakteren zeigt und Merkmal dieser Zeit ist<sup>424</sup>. Einem solchen motivischen Kürzel ist die gestaltliche Unvollständigkeit zwar inhärent und verlangt damit nicht nach einer Auflösung, dennoch kann auch sie prinzipiell zur Veranschaulichung bestimmter Inhalte beitragen, zumal in vorliegendem Fall der Kopf mit dem ornamentalen Rahmen verschmilzt. Vor dem Hintergrund der Windbewegung als relevantem Teilaspekt der verbildlichten Handlung, offenkundig vermittelt mithilfe des aus dem Mund entweichenden Luftstroms, kann es auf visueller Ebene zu einer Verstärkung der Vorwärtsbewegung kommen, welche dem ins Bild gereckten Kopf mit den aufgeblasenen Backen aus sich heraus immanent ist. Allerdings ist hier die Wirksamkeit weit von den älteren Beispielen entfernt, handelt es sich nur noch um reine ‚Formalität‘.

### Zusammenfassende Betrachtungen

Gestaltliche Unvollständigkeit zur effektiven Vermittlung körperlicher Größe oder ‚Monstrosität‘ bei geeigneten mythischen Wesen ist in der Vasenmalerei weder an feste narrative Inhalte noch an bestimmte Zeiten und Räume gebunden<sup>425</sup>. Unter Hinzuziehung der vorgelegten Exemplare zeichnet sich eine Spanne ab, welche von der ersten Hälfte des 6. Jhs. bis in den Frühhellenismus reicht und nicht nur auf Erzeugnissen der dominanten attischen Kunstlandschaft basiert, sondern punktuell auch Nachweise aus Korinth sowie Italien einbezieht. Einzelne Schwerpunkte ergeben sich aus der variablen Beliebtheit des jeweiligen Darstellungsgegenstands und aus besonderen Vorlieben einzelner Malergruppen<sup>426</sup>.

Eine Gegenüberstellung der ausschnitthaften Beispiele mit den ikonographisch sowie typologisch verwandten Bildern betont die Seltenheit der Anwendung dieses Mittels zur Hervorhebung und Unterstreichung bestimmter gestalteigener Merkmale. Obwohl die Möglichkeit der anteiligen Wiedergabe wie keine andere zur eindrucksvollen Vermittlung einer schieren Körpergröße geeignet ist, greifen die Vasenmaler in der Regel auf die vollgestaltige Ausführung zurück, wodurch sie häufig Abstriche in der Präsentation der Riesenhaftigkeit in Kauf nehmen müssen<sup>427</sup>; mehrheitlich steht dabei zudem die ausgedehnte Darstellungsfläche im Vor-

---

weis auf Seereise“) und werden noch in der Klassik auf entsprechende Weise wiedergegeben, obzwar sie hier i. d. R. als Protagonisten innerhalb von Liebesverfolgungen wirken (z. B. Boreas und Oreithyia, Zephyros und Hyakinthos). Vgl. dazu SCHEFOLD 1981, 318ff.; als weiteres z. B. auch KAEMPF-DIMITRIADOU 1986, 133ff.

424 So v. a. in Verbindung mit dem Flussgott Acheloos (s. Kapitel D1.3. „Vergleich Acheloos“), aber z. B. auch mit den Gestirngöttern (vgl. Kapitel B2.2.2 „Zusammenfassung Inhalt und Horizontale“) wie etwa auf Gnathiaware (s. SCHAUENBURG 1962b, passim). Zu den weitaus älteren Kopfbildern als protomenhafte Abkürzungen ohne funktionalen Hintergrund s. dagegen Kapitel D2.2. „Geburt unvollständige Gestalt“.

425 Außerhalb der mythologischen Kontexte können einige dieser Wesen wie beispielsweise das *ketos* auch in rein dekorativer Funktion auftreten, wobei sich hier aber ein emblematisch protomenhafter Charakter wie etwa bei den Münzbildern abzeichnet (vgl. dazu bspw. Kapitel D2.2. „Geburt unvollständige Gestalt“). Als überdimensionalen Kopf zeigt ihn etwa ein melisches Intaglio aus Serpentin in London (BM o. Nr., s. BOARDMAN 1997, 731 Nr. 7) aus der Zeit um 600 v. Chr.

426 In dieser Hinsicht tragen für sämtliche hinzugezogenen att. sf. Beispiele ausschließlich die späten Maler Verantwortung (Leagros-Gruppe: DADA 23, 42, [442], [446]; Athena-M.: DADA 484). Mehrfach präsent ist das Motiv des angeschnittenen Ungetüms des Weiteren im Rundbild der frühklassischen Schalenmaler (Makron: DADA 46, Duris: DADA 63, Kleophrades-M.: DADA 47, der jedoch nicht nur Schalen bemalt hat).

427 Treffend vermittelt dies z. B. eine mit DADA 46 ikonographisch annähernd übereinstimmende, wenn auch wesentlich ältere Darstellung des Hydrakampfes auf einer Berliner Bandschale (Staatl. Mus. F 1801, s. BROMMER 1979a, Taf. 10a). Eine andere Möglichkeit bei überdurchschnittlicher Größe des Ungetüms ist die Verkleinerung des Helden zum Ausgleich, vgl. z. B. die Außenseite der att. sf. Schale in Tarent mit der Errettung Hesiones durch

dergrund. Genutzt wird die Teilansichtigkeit demzufolge vor allem dann, wenn der Grad der räumlichen Beschränktheit des Bildträgers – wie in erster Linie in Zusammenhang mit den spotartigen Herausstellungen dieser Inhalte im Medaillon durch die frühklassischen Schalenmaler – außerordentlich hoch ist (s. z.B. Abb. 13.2)<sup>428</sup>. Auf diese Weise ergibt sich eine Möglichkeit zur Verbildlichung solcher Inhalte in direkter Unabhängigkeit von der Darstellungsfläche. Zuzüglich zu einer Fokussierung und dadurch bedingten Dramatisierung kann mit dieser Methode die unheimliche Gestalt vor allem der Mischwesen möglichst effektiv in Szene gesetzt werden, denn der Betrachter sieht sich allein mit einer vagen Andeutung konfrontiert, so dass alles weitere seiner Phantasie überlassen bleibt<sup>429</sup>. Weitaus häufiger wird allerdings auf diese Gelegenheit verzichtet, zeigt sich stattdessen eine offensichtliche Leidenschaft der Erzeuger für eine detailverliebte Ausschmückung eines solchen Unholds<sup>430</sup>. Demzufolge findet eine solche Verfahrensweise trotz ihrer Zweckmäßigkeit nur recht sporadischen Niederschlag, wobei in direktem Zusammenhang damit auch der zeitliche Schwerpunkt dieser Art von Bildthemen nicht außer Acht zu lassen ist.

Was die optische Wirksamkeit der Ausschnitthaftigkeit vor dem Hintergrund der motivischen Größe angeht, so ist auch hier – bedingt durch die gestalteigenen Merkmale – eine solide Grundlage für die klare Verstärkung figurenimmanter Bewegung gegeben, zumal diese narrativ als gegnerisches Aufeinanderprallen meist eine so wichtige Rolle spielt. Die Entscheidung für eine figürliche Unvollständigkeit mag zwar in ihrem Ursprung aus dem begrenzten Darstellungsraum in Konflikt mit den zu vermittelnden Inhalten resultierten, erlaubt aber gleichzeitig eine weitaus stärkere Einbindung des Rezipienten durch die bloße Andeutung eines bestimmten Sachverhalts als Nebeneffekt. Diese erforderliche Auffüllung der Lücken durch Mitwirkung von außen ermöglicht dem Konsumenten das Ansetzen eigener Maßstäbe, so dass die kognitive Verarbeitung der klar umrissenen Vorgaben zur maximalen Zufriedenstellung der individuellen Ansprüche führt. Dies kann auf unterschiedliche Weise in der Erfahrung einer immensen körperlichen Ausgedehtheit, aber auch eines Höchstmaßes an gestaltlicher Abscheulichkeit, ebenso wie eines überaus fruchtbaren spannungsgeladenen Handlungsmoments münden und erlaubt darüber hinaus noch weitere Ausschmückung, die gleichermaßen in direkter Abhängigkeit zu den Ansprüchen des jeweiligen Betrachters steht<sup>431</sup>. Ein solcher Effekt lässt sich kaum treffender beschreiben als es Maria Mariolea unter anderem in Zusammenhang mit dem rotfigurigen Acheloos (DADA 43, s. Abb. 42.1) getan

- 
- Herakles (s.o.). Auch wird hin und wieder die Verteilung der Protagonisten auf zwei Bildseiten praktiziert, wie es bspw. eine Halsamphora in München (Ant. Slg. 2327, s. ISLER 1970, 138 Nr. 87) mit Herakles und Acheloos zeigt.
- 428 Auf diese Weise bei den Tondi DADA 46, 63, 188 und auch in Ansätzen bei DADA 47: Dies veranschaulicht die ausschnittshafte Wiedergabe der Hydra (DADA 46) besonders gut, da sie ansonsten vollgestaltig abgebildet wird. Weitere kleine Bildfelder stellen Kannen (DADA 484, 23). – Als weiteres kommt hinzu, dass die Betonung auch bei Zwei-Figuren-Kompositionen auf dem menschlichen Protagonisten liegen kann, so dass sein ‚monströser‘ Gegner deutlich an den Rand gerückt wird (vgl. DADA 188, 62; symmetrische Anordnung hingegen bei DADA 484, 63, 507, 23). Dies ist erst recht bei Drei-Figuren-Szenen der Fall, wo der Held stets die Bildmitte einnimmt (DADA 44, 46, 43).
- 429 Bereits ausgesprochen wurde dies in Zusammenhang mit der Schale des Makron (DADA 46) von SCHEFOLD – JUNG 1988, 143: „[...] die Ungeheuer [sc. Drache und Krebs] sind nur zum Teil zu sehen. Die Klassik wird oft ein Geschehen dadurch wirkungsvoller machen, daß sie Teile seines Ursprungs verbirgt [...]“. Diese Möglichkeit ist allerdings schon weitaus früher gegeben. – Ebenso im Ungewissen bleibt der Fertigungszustand des trojanischen Pferdes (DADA 188).
- 430 Vgl. dazu v.a. auch die Wiedergabe des Kerberos auf der lakon. Erskine-Schale (DADA 6), wobei hier schon allein die Art der Komposition bezeugt, dass es der Höllenhund selbst in seiner ganzen Pracht ist, der bewusst in den Fokus gerückt wurde. Zu diesem Beispiel s. v.a. Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“.
- 431 Zu diesen semantischen Werten s. Kapitel B2.2.1 „Inhalt“.

hat<sup>432</sup>: „Ungeheuer, [...], halb unaussprechlich, halb einer anderen verborgenen Welt angehörend, aus der sie hervortauchen, werden ebenfalls vom Rahmen überdeckt“.

#### B2.1.1.2.2. Das ausschnitthafte Schiff in der keramischen Flächenkunst

Das Schiff ist von Anbeginn in Zusammenhang mit der Vasenmalerei nicht unbedeutend. Bereits in geometrischer Zeit gehört es zum relevanten Bildrepertoire<sup>433</sup>, wovon die zahlreichen Verbildlichungen von Seefahrten, Schiffskämpfen oder Unglücken auf dem Meer Zeugnis ablegen<sup>434</sup>. Auch die archaischen Maler schenken diesem Motiv dezidierte Aufmerksamkeit und nutzen es in erster Linie zur Verzierung von Gefäßen in sympotischem Kontext<sup>435</sup>. Neben diesem weit gefächerten Bestand an protagonistischen Booten mit primär dekorativer Funktion, können diese aber auch Teil ausgedehnter Erzählungen sein. Auf diese Weise treten sie überall dort auf, wo sie ein ausschlaggebendes Charakteristikum des zumeist mythologischen Hintergrundes abgeben. Während das unspezifische Schiff im Mittelpunkt des darstellerischen Interesses in der Regel ganzgestaltig ausgebildet ist, tritt in Verbindung mit übergeordneten narrativen Inhalten die Anwendung der Teilgestaltigkeit stark in den Vordergrund. Um den Weg einer möglichen Entwicklung dieses Motivs in der keramischen Flächenkunst nachzeichnen zu können, sollen im Anschluss die wesentlichen Merkmale der Ausschnitthaftigkeit anhand einer vielmehr beispielhaften Zusammenstellung näher beleuchtet werden. Dabei finden ebenfalls solche Darstellungen Berücksichtigung, auf welchen nicht – wie ansonsten üblich – der Rahmen Verantwortung für die gestaltliche Unvollständigkeit des Bildzeichens trägt. Des Weiteren erweist sich stellenweise auch eine Ergänzung der materiellen Basis um einige gattungsverwandte Beispiele als sinnvoll<sup>436</sup>.

##### B2.1.1.2.2.1. Das Schiff als Hinweis auf eine Seereise

In diese Kategorie fallen sämtliche teilgestaltigen Schiffsdarstellungen, welche in eine Erzählstruktur von zumeist höherer Komplexität eingebunden sind, die wiederum mitunter von individueller Eigenart ist (**Tab. 8**). Dass es sich dabei durchaus auch um einen sehr hohen inhaltlichen Stellenwert dieses Motivs handeln kann, beweisen Bilder, welche das Wasserfahrzeug zum zentralen Gegenstand machen<sup>437</sup>. Dies ist der Fall auf einer schwarzfigurigen Oinochoe der Key-side-Klasse (DADA 21) mit der Verbildlichung des an den Mast gefesselten Odysseus im Bannkreis der gesanglichen Verlockungen der Sirenen, trifft aber desgleichen auf ein entsprechendes Gefäß des Athena-Malers zu (DADA 508). Letzteres gibt – vor allem ausgewiesen durch die vor dem Bug schwebende Nike – ein auf nicht näher eingrenzbarer Weise siegreiches

432 MARIOLEA 1973, 42.

433 Schiffsdarstellungen haben als dekoratives Element seit der Bronzezeit Bestand. Als Beispiel wären die sog. Kykladenpfannen zu nennen, die – eingebettet in eine flächendeckende Wellenornamentik – ein stark stilisiertes Schiff zeigen. In etwas naturalistischerer Ausführung finden sich solche Gefährte auch auf mykenischen Vasen oder minoischen Siegelsteinen. Zu solchen frühen Darstellungen vgl. z.B. MORRISON – WILLIAMS 1968, 7ff.; MOLL 1929, 15f.; KÖSTER 1923, 56ff. (alle mit zahlreichen Beispielen). Vgl. dazu ebenfalls Kapitel D1.2. „Vergleich Schiffe“.

434 Eine Zusammenstellung verschiedener Beispiele geometrischer Zeit findet sich etwa bei MORRISON – WILLIAMS 1968, 12ff.; MOLL 1929, 16f. oder KÖSTER 1923, 84ff. Vgl. dazu auch Kapitel B1.1. „Grundlagen Vasenmalerei“.

435 Ausführlicher zum Schiffsmotiv im Allgemeinen in Kapitel D1.2. „Vergleich Schiffe“.

436 Als Prämisse gilt an dieser Stelle: narrative Darstellung auf gekrümmter Gefäßoberfläche, die Technik (Malerei/Ritzung/Relief) bleibt dabei ohne Relevanz.

437 Folgend auch als „protagonistische Schiffe“ bezeichnet.



Fahrzeug mit einem Teil seiner Besatzung wieder (Abb. 14.1)<sup>438</sup>. Eine ebenfalls nicht näher identifizierbare Szene zeigt eine mandelförmige Lekythos des böotischen Mystermalers aus dem frühen 4. Jh. (DADA 506), auf der die Hälfte eines barkenähnlichen Gefährts zu sehen ist, worin drei Gestalten mit ausladenden Hüften sitzen<sup>439</sup>. Ähnlich wurde die ausschnittshafte Szenerie auf einem noch späteren Teller etruskischer Provenienz konzipiert (DADA 518) – hier ist in flüchtigster Malweise aber ein Kriegsschiff mit dreigeteiltem Rammsporn abgebildet. Für diese singuläre Darstellung wurde nicht nur aufgrund der Weinranken im oberen Bereich eine Deutung als Überfahrt des Dionysos über das Tyrrhenische Meer vorgeschlagen<sup>440</sup>. Ohne sichere Ansprache muss schließlich auch das einzigartige rotfigurige Tondobild (DADA 45) bleiben, wobei sich die sehr übersichtlich strukturierte Handlung im unmittelbaren Einzugsbereich des mutmaßlichen eberköpfigen Bugs abspielt und nicht – wie bei den anderen erwähnten Beispielen – an Deck<sup>441</sup>. Entsprechendes lässt sich in Zusammenhang mit der schwarzfigurigen Darstellung wohl eines Plankengangs (DADA 499) beobachten, allerdings kann an dieser Stelle aufgrund der nur ausgesprochen randlichen Überschneidung



Abb. 14.1 Attisch schwarzfigurige Oinochoe mit der Darstellung eines Seesieges (?) (DADA 508)

- 438 Für diese Darstellung auf weißem Grund existieren verschiedene Interpretationsvorschläge: So könnte es sich um einen realitäts- bzw. eposbezogenen Seesieg, aber ebenso gut auch um ein mythologisches Ereignis handeln. Als Anlass wäre weiterhin ein siegreiches Schiffsrennen vorstellbar, das entweder im Rahmen bestimmter Spiele oder einer Leichenfeier für eine prominente Persönlichkeit erfolgt sein könnte (zu den Quellen hierfür s. MORRISON-WILLIAMS 1968, 305). Zu den Deutungsmöglichkeiten s. CVA Theben (1) 78f.; zuletzt HATZIVASSILIOU 2010, 18 Nr. 137.
- 439 Die Szene dieses nach Kabirenart schwarz bemalten kleinen Gefäßes wurde von FURTWÄNGLER 1893, 87 aufgrund der beiden großen Sterne über dem fahrenden Boot auf die Dioskuren als Patrone der Seefahrer bezogen. In direktem Zusammenhang mit dem marinen Umfeld steht auch die gegenüberliegende Seite, die eine Nereide (?) auf einem Seedrachon zeigt oder auf die Mysterien Bezug nimmt. Dieses Gefäß stellt innerhalb des Spektrums an Kabirenvasen eine eher ungewöhnliche Form dar, die zudem selten Figurendekor trägt; anhand der formalen Charakteristika wurde es ins erste Viertel des 4. Jhs. und damit verhältnismäßig ans Ende der Schaffenszeit dieses wohl recht eigenwilligen Malers datiert. Ausführlicher dazu SPARKES 1967, 124ff. bes. 126 (hier auch zur Interpretation); vgl. weiterhin, v.a. auch zur Datierung und zu den Merkmalen des Malers, BRAUN – HAEVERNICK 1981, 7ff. bes. 8; zum Formenrepertoire ebd. 33f. Allgemein zu Kabirengefäßen s. bspw. auch BOARDMAN 1998, 258.
- 440 Als weiteres Indiz dient die S-förmige Struktur oberhalb des Schiffsbugs, die in allgemeiner Übereinstimmung als Delphin gedeutet wird. Somit wäre hier die bereits in Gang gesetzte Bestrafung der Piraten dargestellt, wobei der Gott selbst in der überdurchschnittlich großen Gestalt an vorderster Stelle zu erkennen wäre. Den ersten Piraten hätte demnach das Schicksal seiner Verwandlung bereits ereilt, während die anderen noch auf den Vollzug warteten (auf diese Weise bspw. DEL CHIARO 1974, 66; zum Mythos vgl. Hom. h. VII). Ähnlich auch COARELLI 1977, der in dem Delphin jedoch die divine Metamorphose selbst erkennen möchte. Ein nur wenig nachvollziehbarer Vorschlag kommt von Seiten DE'SPAGNOLIS 2004, 58, die in dieser Szene über den Vorgang der Bestrafung hinaus Hinweise auf den Transport des dionysischen Schiffskarrens zu finden glaubt. Diesen erschließt sie anhand der runden schildartigen Strukturen an der Bordwand (ebd. 65f.). – Zu den Fundumständen dieses Caeretaner Genucilia-Tellers und allgemein zur Genucilia-Gruppe s. DEL CHIARO 1974, 64.
- 441 Aufgrund mangelnder Anhaltspunkte ist die Variationsbreite an Deutungsvorschlägen sehr groß: Neben der Interpretation der Szene als Schiffbruch (auf diese Weise u.a. D. von Bothmer) – auf dem vermeintlichen Bug befindet sich ein nackter Jüngling – wurde auch eine Ansprache als Auseinandersetzung eines Heros mit einem Seeungeheuer vorgeschlagen (so etwa J.D. Beazley, F. Brommer und J.M. Hemelrijk; zu den unterschiedlichen Interpretationen s. CVA Amsterdam, Allard Pierson Mus. [1] 26f.). Da in beiden Fällen die Teilgestaltigkeit aus dem gleichen Antrieb resultiert, ist für vorliegende Fragestellung eine Konkretisierung nicht von Belang. Daher erfolgt die keineswegs bindende Festlegung auf ein Schiffsunglück.



Abb. 14.2 Attisch rotfiguriger Kolonnenkrater mit dem Raub des goldenen Vlieses (DADA 22)

definitiv nicht mehr von einer wirklichen Teilgestalt gesprochen werden<sup>442</sup>.

Gegenüber solchen Einzelbeispielen dominieren allerdings Bilder, auf welchen das Schiff lediglich die Bedeutung eines informativen Zusatzes einnimmt. Eine derartige semantische sowie kompositionelle Beiordnung beginnt sich effektiv erst in Zusammenhang mit der fortgeschrittenen rotfigurigen Vasenmalerei Attikas und Unteritaliens zu entfalten, wobei das an dieser Stelle recht reiche Spektrum an Objekten vor allem späterer Zeit eine fruchtbare Basis auch für die Beurteilung

der thematischen Gemeinsamkeiten bietet. Angesichts dieser Umstände lassen sich deutliche Schwerpunkte herausarbeiten: Gleich zwei Kelchkratere des attischen Kadmos-Malers zeigen Szenen aus dem Leben des Theseus wie den Besuch bei seinem Vater Poseidon auf dem Meeresgrund (DADA 473) oder das Verlassen Ariadnes auf Naxos (DADA 491). Kombiniert mit der Epiphanie des Dionysos erscheint letztgenannte Episode des Weiteren auf einem frühapulischen Stamnos (DADA 350) sowie einem Kelchkrater derselben Provenienz (DADA 502). Weitere Gefäße bilden dagegen Erzählungen aus dem Sagenkreis der Argonauten ab: So ergänzt das ausschnittshafte Schiff der Minyer nicht nur den Raub des goldenen Vlieses auf einem attischen Stangenkrater (DADA 22, **Abb. 14.2**), sondern schmückt auf einem ebenfalls attischen Volutenkrater (DADA 371) die Bezwingung des Talos aus. Weiterhin wurde die teilgestaltige Argo der Befreiung des Phineus von den Harpyien (DADA 492) sowie der Erzählung um den boxfreudigen Bebrykerfürsten Amykos (DADA 501) beigelegt – beides Darstellung, die dem lykischen Amykos-Maler zugewiesen werden. Außerhalb dieser zwei Mythenkreise scheint das Schiff offenbar keine nennenswerte Rolle zu spielen. Daher lassen sich nur noch mehr oder weniger isolierte Einzelbeispiele anführen, zu welchen die beiden sehr ähnlichen und auffällig frühen Schulterfriese attischer Kalpiden mit der Landung der Danaiden (DADA 505, 520)<sup>443</sup> ebenso zu rechnen sind, wie auch der deutlich jüngere apulische Volutenkrater mit der Ankunft Helenas in Troja (DADA 349). Einen Gegensatz zu diesen mythologischen Kontexten stellt schließlich eine kampanische Hydria aus der zweiten Hälfte des 4. Jhs. dar (DADA 358), die als allgemeingültiges Bildthema den Abschied vor einer Seereise wiedergibt<sup>444</sup>. Dass

442 Die Szene auf dieser Kanne aus dem Umkreis der Leagros-Gruppe gibt möglicherweise den Sänger Arion wieder, der laut Herodot (I 23f.) auf seiner Reise durch Großgriechenland über Bord geworfen, dann aber von einem Delphin errettet wurde. Da sich hier die grundlegenden darstellerischen Absichten identisch zu denjenigen der deutlich ausschnittshaften Exemplare verhalten, soll dieses Vasenbild dennoch Eingang in die folgende Beurteilung des Phänomens finden. Zur Deutung s. WILLIAMS 1958, 128; anders WALTERS 1893, 247. – Außerordentlich knapp beschnitten ist ebenfalls das Schiff auf einer etrusk. sf. Hydria (DADA 500). Da hier die Ausschnittshaftigkeit jedoch in erster Linie über die abgeschossenen Fernwaffen transportiert wird, fand dieses Beispiel unter den Schlachtenbildern Berücksichtigung (Kapitel B2.1.1.1.2. „Schlachten“).

443 Diese Deutung hat sich im Falle von DADA 505 heute im Allgemeinen gegenüber der älteren Auffassung der Szene als Parsondas bei Sardanapalos bzw. Achill unter den Töchtern des Lykomedes durchgesetzt (zur Zusammenstellung der verschiedenen Interpretationen s. CVA München [5] 25). Allerdings kann sie, wie auch die etwa zeitgleiche Darstellung DADA 520, aufgrund ihrer Seltenheit und unspezifischen Ausprägung nicht zur Gänze als gesichert gelten (vgl. dazu auch KEULS 1986, 342).

444 Obzwar bei diesem Bild oftmals eine mythologische Auslegung versucht wurde, ist ein unbestimmter profaner

das teilgestaltige Wasserfahrzeug allerdings auch über Attika sowie Großgriechenland hinaus Verbreitung findet, bezeugen nicht nur eine verhältnismäßig frühe etruskische Amphora (DADA 379)<sup>445</sup>, die das Motiv in einen Kampf zwischen Trojanern und Griechen integriert, sondern desgleichen einige spätere Gefäßdarstellungen im Abseits der Vasenmalerei: Gleichermaßen auf den Kampf bei den Schiffen bezieht sich ein homerischer Becher aus Chalkis (DADAS 155), während die Ficoronische Ciste (DADAS 5, s. auch Abb. 14.4) mit der in Bronze gravierten Fesselung des Amykos erneut zum Argonautenepos zurückführt<sup>446</sup>.

### *Das Schiff in seinem thematischen Umfeld*

Diesem repräsentativen Querschnitt lässt sich entnehmen, dass sich das Motiv des teilgestaltigen Schiffes in narrativem Zusammenhang erst innerhalb der attisch schwarzfigurigen Vasenmalerei ab dem endenden 6. Jh. offenbart, was vorrangig der Interessensverlagerung innerhalb des künstlerischen Repertoires geschuldet sein wird<sup>447</sup>. Dabei kommt ihm stets die Position eines zentralen Darstellungsgegenstands zu, so dass die Seefahrt selbst im Mittelpunkt steht (DADA 21, 499, 508). Die Sujets sind so mannigfaltig wie die Anzahl der Beispiele, wobei an dieser Stelle vorrangig Inhalte in den Vordergrund treten, die ohne Parallele sind<sup>448</sup>. Allein das Sirenenabenteuer, welches jedoch generell Seltenheitswert besitzt, lässt in gewissem Maße eine Einschätzung der Ausschnitthaftigkeit in diesem thematischen Kontext zu. Unter den bekannten Darstellungen, die vornehmlich der frühen Zeit angehören<sup>449</sup>, gibt augenscheinlich einzig die vorliegende Oinochoe (DADA 21) das Schiff unvollständig wieder und setzt sich damit über die wohl ansonsten vorherrschenden Gepflogenheiten hinweg<sup>450</sup>. Dies wird sich in erster Linie durch die Nähe zur Leagros-Gruppe erklären lassen – ein Argument, welches auch für die Ausschnitthaftigkeit der anderen beiden Darstellungen von Brisanz ist<sup>451</sup>.

---

Hintergrund wahrscheinlich (dazu bereits VON DUHN 1885, 233).

- 445 SCHEFOLD – JUNG 1989, 207 vermuten dahinter einen griechischen Künstler unter polygnotischem Einfluss und datieren das Objekt um 460 v. Chr.
- 446 Laut Inschrift von Novios Plautios in Rom wohl um 330 v. Chr. gefertigt, vereint sie Elemente der hellenistisch griechischen Tradition mit solchen indigener Herkunft (z.B. Nacktheit der Nike oder Bulla des Hylas). Dazu SCHEFOLD – JUNG 1989, 28f.; DOHRN 1971, 15ff. bes. 43. – Zum Verhältnis dieser Ciste zu den Vasenbildern s.u.
- 447 Zuvor gehören Schiffe vor allen Dingen zu den dekorativen Elementen auf Vasen und sind äußerst selten narrativ eingebunden. Ausführlicher dazu in Kapitel D1.2. „Vergleich Schiffe“.
- 448 Dies gilt desgleichen für den mutmaßlichen Schiffbruch im noch spätarchaischen rf. Schalenmedaillon (DADA 45), ebenso wie für die beiden deutlich späteren außerattischen Beispiele des 4. Jhs. (DADA 506, 518).
- 449 Bekannt ist die Sage spätestens seit der Hocharchaik auf korinthischen Vasen, weitere Beispiele stammen von etwas späteren att. sf. Gefäßen. Bereits im zweiten Viertels des 5. Jhs. kommt dieses Thema innerhalb der rf. Gefäßmalerei nur noch vereinzelt vor und verschwindet danach offenbar zur Gänze; ein einziges unteritalisches Beispiel aus der zweiten Hälfte des 4. Jhs. steht vollkommen isoliert (s.u.). Zu diesem Bildthema vgl. TOUCHEFEU-MEYNIER 1992, 962ff.; SCHEFOLD 1993, 338; ders. 1978, 267f.; SCHEFOLD – JUNG 1989, 342f.; BROMMER 1973, 441f.; ders. 1983, 83ff.; MÜLLER 1913, 31ff.
- 450 Vgl. z.B. das vollgestaltige Schiff auf dem spätkorinth. Aryballos in Boston (MFA, s. MORRISON – WILLIAMS 1968, Pl. 12b [Arch. 39]), auf dem frühklassischen Stamnos des Sirenenmalers (London BM E 440, ebd. Pl. 21e [Arch. 94]) oder dem paestan. Glockenkrater des Python (Berlin Staatl. Mus. 4532, s. TRENDALL 1990, Abb. 376). – Neben diesen ganzgestaltigen Varianten sind noch einzelne originelle Möglichkeiten belegt, die eine vollständige Schiffsangabe zu vermeiden suchen, aber nicht unter Ausschnitthaftigkeit im eigentlichen Sinne fallen: Ein sf. Phormiskosfragment, dessen Deutung nicht gänzlich gesichert ist, lässt das Gefährt hinter einem eingezogenen Felsstreifen hervorkommen (Tübingen 1507a, s. CVA Tübingen [3] Taf. 82,6.7), während eine sf. Lekythos des Edinburgh-Malers die untere Bildbegrenzung mit dem Deck gleichsetzt und auf diese Weise einen sehr stark vergrößerten ‚Ausschnitt‘ evoziert, der aber keine offensichtliche gestaltliche Unvollständigkeit aufweist (Athen NM 1130, s. TOUCHEFEU-MEYNIER 1992, 962 Nr. 153 Abb.).
- 451 Ausführlicher dazu Kapitel B3.2.2. „Leagros-Gruppe“.

Während diese Bilder folglich als Einzelphänomen zu bewerten sind, fällt ab dem zweiten Viertel des 5. Jhs. die deutlich systematischere Hinzuziehung dieses Bildzeichens – nun jedoch ausschließlich als sekundäre Beifügung – auf. Dabei handelt es sich sowohl bei der Naxos-episode als auch dem Besuch bei Poseidon insgesamt um recht späte Erscheinungen, sind die frühesten Nachweise generell nicht vor dem ersten Viertel des 5. Jhs. greifbar. Während sich allerdings in ersterem Fall mehr oder minder feste Konventionen herausgebildet haben<sup>452</sup>, weist die kleine Anzahl an ‚Meeresgrundbildern‘ kein einheitliches Konzept auf<sup>453</sup>. Trotz der (schon allein aufgrund der identischen Malerhand) zu postulierenden Gemeinsamkeiten der beiden Kelchkratere aus Athen (DADA 473, 491), vor allem angesichts des hinzugefügten Schiffes, unterscheidet sich der jeweilige entwicklungsgeschichtliche Hintergrund: Die höchst ausführliche Art der Schilderung, welche bei der naxischen Erzählung ganz am Anfang einer nachhaltigen Ikonographie steht<sup>454</sup> und bis in die keramische Flächenkunst Unteritaliens tradiert wird<sup>455</sup>, schließt indessen in Zusammenhang mit der Unterwasserepisode die überschaubare Serie an ausschließlich attischen Bildern ab<sup>456</sup>. Es spricht vieles dafür, dass diesen Werken – auch in Hinblick auf die Präsenz des Schiffes – auf heute nicht mehr zuverlässig bestimmbare Weise der Geist entsprechender Tafelgemälde innewohnt. Pausanias überliefert der Nachwelt nicht nur vage Hinweise auf die Existenz eines von Mikon gemalten Bildes in Zusammenhang mit der Geschichte des Theseus auf dem Meeresgrund<sup>457</sup>, sondern beschreibt ebenfalls einen Teil der

452 Die Verbildlichung des i.d.R. von Athena (auch Hermes) fortgeschickten Theseus und der schlafenden (später auch sitzenden) Ariadne ist erstmals ab ca. 490 v. Chr. auf attischen Vasen belegt, wobei dieses mehr oder minder feste Schema anfänglich noch nicht durch Dionysos ergänzt wird. Parallel zu dieser eher verhaltenen Schilderung der Liebesbeziehung zwischen der Sterblichen und dem Weingott existieren aber auch Bilder mit dem Motiv des Frauenraubs (s.u.), auf welchen wiederum meist Theseus fehlt. Zu diesem Bildthema s.u. und BROMMER 1982, 87ff.; SCHEFOLD 1981, 265ff.; ders. 1973, 217f.; KAEMPF-DIMITRIADOU 1979, 30ff.; SIMON 1963, 12ff.; HAHLAND 1959, 44ff.

453 BROMMER 1982, 78ff. katalogisiert insgesamt sechs mögliche Nachweise dieser Episode auf Vasen, die sämtlich rf. sind, wobei aber nur ein Teil davon als der bei Bakchylides geschilderte Besuch auf dem Meeresgrund überzeugt, wie ihn auch DADA 473 wiedergibt. Poseidon ist nicht auf allen Darstellungen präsent, scheint aber generell eine Hinzufügung der Vasenmaler zu sein, da er in den Schriftquellen nicht erwähnt wird. Die früheren Belege fallen alle in die Zeit zwischen etwa 480 und 460 v. Chr., das späteste bekannte Beispiel ist der hiesige, zeitlich sowie ikonographisch vollkommen isoliert stehende Kelchkrater des Kadmos-Malers (DADA 473). Zu diesem Bildthema vgl. außerdem JACOBSTHAL 1911, 5ff. 20; FRONING 1971, 44ff.; BROMMER 1973, 244f.; NEILS 1994, 939f.; entfernt auch ROBERTSON 1992a, 240; ders. 1992, 248.

454 Die Verbindung des aufbrechenden Theseus mit dem herannahenden Dionysos ist zwar schon früher (um 480/70 v. Chr.) bekannt, berücksichtigt aber nicht das Motiv der schlafenden/sitzenden Ariadne, sondern gibt die Begegnung zwischen ihr und dem Gott wie bislang üblich im Frauenraubschema wieder (so auf einer Hydria in Berlin, Staatl. Mus. F 2179, s. KAEMPF-DIMITRIADOU 1979, 31 Taf. 22,1.2). Die Auffindung Ariadnes scheint das erste Mal um 440/30 v. Chr. auf einem Fragment aus Tübingen (5439, dazu ebd. 31; SCHEFOLD 1981, 266 Abb. 380) thematisiert zu werden, allerdings können hier keine Angaben zu einer etwaigen Anwesenheit des Theseus gemacht werden. Erstmals belegt ist diese Kombination tatsächlich auf dem obigen Krater des Kadmos-Malers (DADA 491) um 420 v. Chr., der hier außer den drei Protagonisten noch das Schiff mit zwei athenischen Jünglingen, Athena, Poseidon, Aphrodite und Eros wiedergibt. Dazu auch SCHEFOLD 1981, 267.

455 Zu den unteritalischen Beispielen s. z.B. RICHARDSON 1979, 190f.

456 Die Darstellung des Kadmos-Malers (DADA 473) zieht sich weit bis in beide Henkelzonen hinein und zeigt außer dem ausschnitthaften Schiff am linken Rand noch Triton mit dem Knaben Theseus vor der thronenden Amphitrite, den gelagerten Poseidon sowie vier Nereiden, ebenso wie den aufsteigenden Helios in seinem Gespann und Eros als Mundschenk. Im Gegensatz dazu beschränken sich die früheren Darstellungen auf weitaus weniger Personen (s.o.).

457 Paus. I 17,3 gibt nur grob die narrativen Zusammenhänge wieder. Die Diskussion um die Möglichkeiten einer Vorbildfunktion dieses Gemäldes und um den Grad der Beeinflussung nimmt in etwa den gleichen Verlauf wie die Problematik in Zusammenhang mit anderen Werken der großen Malerei und der Frage nach einer potentiellen direkten Einwirkung auf bestimmte Vasenbilder (vgl. dazu bspw. auch Kapitel B2.1.1.1.2. „Schlachten“; s. BOMMER 1982, 81f. bes. Anm. 9 [mit weiterführender Literatur]; als weiteres auch BARRON 1972, 40f.). Berechtigte Kritik an einer unmittelbaren Verbindung des vorliegenden Beispiels mit dem mikonischen Gemälde übte bereits JACOBSTHAL 1911, 8ff., der im Gegenzug aber ein späteres Vorbild als Quelle angibt. Basierend darauf desgleichen FRONING 1971, 44, 49, welche die Darstellung außerdem durch einen Dithyrambos beeinflusst sieht (vgl. ebenso die anderen Bildthemen,

bildhaften Ausschmückung des Tempels des Dionysos Eleuthereus in Athen mit knappen Worten als „die schlafende Ariadne und Theseus abfahrend [...], und Dionysos, der zu Ariadnes Raub kommt“<sup>458</sup>. Auch wenn die Konkretisierung einer Vorbildfunktion keinesfalls uneingeschränkt möglich ist<sup>459</sup>, kann eine gewisse konzeptionelle Übereinstimmung mit den Vasenbildern an letzterer Stelle nicht bestritten werden, so dass eine Anregung für das sich häufig wiederholende Motiv des zum Schiff aufbrechenden Theseus folglich mit größter Wahrscheinlichkeit außerhalb der Vasenmalerei zu suchen sein dürfte<sup>460</sup>.

Ähnliches zeichnet sich in Verbindung mit dem Argonautenepos ab, denn obzwar vereinzelte Erzählungen bereits zu den frühen mythologischen Themen auf Vasen gezählt werden können, wird lange Zeit kein Wert auf die Betonung der nautischen Komponente gelegt<sup>461</sup>. Der Mythos um den Raub des drachenbewachten Widderfells aus Kolchis erfährt erstmals in der frühesten Klassik Verbildlichung, erlangt seine volle Bedeutung aber erst in der unteritalischen Gefäßmalerei, wobei hier ebenfalls auf die Hinzufügung des Bootes verzichtet wird<sup>462</sup>. Gleichermaßen handelt es sich beim Sieg über Talos beziehungsweise Amykos um zwei späte

s.u.). Auch wenn sich die Darstellung auf dem Kelchkrater DADA 473 in vielen Elementen sicherlich von einem Werk der monumentalen Malerei unterschieden haben wird, ist eine gewisse Nachwirkung eines heute nicht mehr näher identifizierbaren Tafelgemäldes durchaus vorstellbar. Ähnlich äußert sich auch ROBERTSON 1992a, 240, der in diesem Vasenbild neben diversen Eigenheiten des späten 5. Jhs. charakteristische Elemente des Kadmos-Malers erkennt, den Kern der Komposition u.a. auch in Bezug auf das Schiffsheck aber als Anlehnung an ein frühklassisches Tafelbild beurteilt. Allgemein zu diesem Gemälde vgl. z.B. CASTRIOTA 1992, 33; BARRON 1972, 40.

458 Paus. I 20,3.

459 Ein wesentlicher Diskussionsgegenstand der Forschung war die Frage nach der anhand dieser Mitteilung rekonstruierbaren Anzahl der Einzelgemälde und nach der Wahrscheinlichkeit einer Kombination der beiden geschilderten Teilszenen in ein und demselben Bild. Basierend auf den mit dem Krater des Kadmos-Malers (DADA 491) ikonographisch verwandten Darstellungen ist man sich heute allerdings im Großen und Ganzen einig, eine Verbindung beider Handlungsstränge (Verlassen/Auffinden) in einer einzigen Komposition annehmen zu können (vgl. dazu NEUTSCH 1956, 222; BROMMER 1982, 90; KAEMPF-DIMITRIADOU 1979, 32; anders noch LIPPOLD 1951, 49ff.). Auch wenn der Versuch einer Identifizierung der genauen Quelle stets problematisch bleiben wird (zu literarischen Hinweisen auf ein weiteres Gemälde mit identischem Inhalt s. BROMMER 1982, 90), besteht hinsichtlich der engen Parallelität der betreffenden Vasenkompositionen und der Beschreibung des Pausanias zumeist ein Konsens (vgl. z.B. BROMMER 1982, 90f. [Einfluss auch indirekt möglich]; SCHEFOLD 1981, 267. 270; KAEMPF-DIMITRIADOU 1979, 31f.; TRENDALL – CAMBITOGLU 1978, 41; HAHLAND 1959, 42 Anm. 38; NEUTSCH 1956, 222; entfernt auch LIPPOLD 1951, 47ff.). Im Gegensatz dazu nimmt SIMON 1963, 14ff. ein Werk der Dichtkunst als entscheidenden Wirkungsfaktor an, da sie anhand der wortwörtlichen Beschreibung des Pausanias von einer expliziten Verfolgungsszene ausgeht. In Frage käme demnach das Drama „Theseus“ des Euripides (vgl. auch SCHEFOLD – JUNG 1988, 260) oder eine thematisch verwandte Tragödie des Sophokles (so KAEMPF-DIMITRIADOU 1979, 31 Anm. 233; 32, welche aber diese minimale deskriptive Abweichung nicht für maßgebend hält). Ausgehend von der Fragestellung der vorliegenden Arbeit soll diese Problematik aber nicht weiter vertieft bzw. diskutiert werden. Für das Motiv des Schiffes ist lediglich von Belang, dass ein wie auch immer gearteter Nachhall der Tafelmalerei anzunehmen ist und somit der relativ späte Eingang dieses Details in die bereits zuvor innerhalb der Vasenkunst bekannte Thematik besonders auch vor diesem Hintergrund betrachtet werden muss.

460 Zur weiteren Tradierung dieses Details in Verbindung mit dieser Episode s. Kapitel D1.2. „Vergleich Schiffe“.

461 Auf Vasen tritt die Argo erst verhältnismäßig spät in Erscheinung, wohingegen sich das früheste Bild außerhalb der keramischen Flächenkunst findet. Allerdings steht diese Metope vom sog. Monopteros der Sikyonier (DADAS 55) in jeglicher Hinsicht isoliert (vgl. dazu Kapitel C1.2.1. „Monopteros“). Allgemein zu den Argonauten s. BLATTER 1984, 598f.; VOJATZI 1982, 39ff.

462 Aus dem 5. Jh. existieren nur sehr wenige att. rf. Beispiele mit uneinheitlicher Ikonographie, wobei hierzu auch die ungewöhnliche Schale des Duris (DADA 63) gehört, die vollkommen von vorliegendem Beispiel abweicht (s. dazu Kapitel B2.1.1.2.1. „Monster“). Auf att. sf. Vasen ist dieses Thema offenbar nicht bekannt, lediglich auf zwei korinthischen Aryballoi aus dem späten 7. Jh. könnte mit einem Mann, der aus dem Maul einer Riesenschlange hervorkommt, der ausgespiene Iason gemeint sein. Die unteritalischen Darstellungen gehören vornehmlich dem 4. Jh. an und lassen einen Wandel bezüglich des Inhalts erkennen (s. auch Abb. 13.3): Dieses erneute Aufgreifen der Geschichte ist geprägt von der Vorliebe für die Figur Medeas, die nun stets im Zentrum des Interesses steht, was wohl durch das euripidische Drama „Medea“ (aufgeführt 431 v. Chr.) bedingt ist. Zu diesem Bildthema RICHTER 1935, 182; BROMMER 1973, 490f.; VOJATZI 1982, 87ff.; SCHEFOLD – JUNG 1989, 30ff.; NEILS 1990, 632f. 636f. – In Entsprechung dazu wurde in Bezug auf das vorliegende Beispiel DADA 22 über eine Abhängigkeit von einer Tetralogie des Aischylos spekuliert, zumal dazu vom selben Maler eine ikonographisch fast identische Darstellung (ohne Schiff) mit satyresken Zügen

Bildthemen, die offenbar nicht vor dem endenden 5. Jh. Niederschlag finden. Die Tötung des ehrenreichen Riesen zeigt sich ausschließlich in der attischen Produktion, wobei der vorliegende Volutenkrater (DADA 371) den frühesten Nachweis liefert<sup>463</sup>, wohingegen die Fesselung des Bebrykers als Bildthema lediglich in Unteritalien Aufmerksamkeit erlangt<sup>464</sup>. Die Geschichte um den blinden König Phineus wird im Gegensatz dazu zwar schon früh auf Gefäßen erzählt, erfährt aber ab dem zweiten Viertel des 5. Jhs. eine deutliche Schwerpunktverlagerung von der Errettung hin zu den Qualen der Beraubung durch die Harpyien<sup>465</sup>. Bei allen Episoden gehört das Schiff nicht zwingend zur gängigen Ikonographie, sondern wird nur im Ausnahmefall thematisiert<sup>466</sup>. Dabei erscheint es auch in Verbindung mit den recht frühen Mythen erst spät, so dass der Eingang dieses Motivs in die Bildkunst der Vasen nicht vor einem bestimmten Zeitpunkt postuliert werden kann. Zu offensichtlich ist zudem die Ähnlichkeit der meisten Darstellungen untereinander (DADA 492, 501, v.a. 371 und DADAS 5), um nicht einen gemeinsamen inspirativen Quell erwarten zu dürfen<sup>467</sup>. In diesem Sinne wurde die Forschung auch an dieser Stelle nicht müde, den Weg auf der Suche nach einer geeigneten Vorlage immer wieder neu zu beschreiten (s.u.). Allerdings kann dieser Aspekt aufgrund des Mangels an zuverlässigen Anhaltspunkten hier gleichermaßen nicht weiter spezifiziert werden. Denn



Abb. 14.3 Protomenhaftes Schiff auf dem attischen Taloskrater (DADA 371)

- existiert. Außerdem belegt ein erhaltenes Fragment aus der „Argo“ (Loeb fr. 8) den sprechenden Bug des Schiffes, hier wohl das einzige Mal auf einem Vasenbild nachzuweisen (als ‚sprechendes‘ Heck mit einem weiblichen Kopf als Abschluss). Auf diese Weise RICHTER 1935, 184; HAMMOND – MOON 1978, 377f.
- 463 Die Talosepisode ist in Attika in der zweiten Hälfte des 5. Jhs. nach fast identischem Schema in sehr beschränktem Ausmaß greifbar und findet augenscheinlich keinen Eingang in die Vasenmalerei Unteritaliens oder Siziliens. Dazu PAPADOPOULOS 1994, 835f.; SCHEFOLD – JUNG 1989, 33ff.; BROMMER 1973, 495.
- 464 In Attika kommt die Geschichte in dieser Form nicht vor, nur ein einziges Vasenbild widmet sich Amykos, zeigt ihn aber in absolut ungewöhnlichem Kontext als Teilnehmer an einem Boxkampf bei den Leichenspielen des Pelias. Die relativ geschlossene Gruppe mit der Darstellung der Überwältigung ist etruskisch-italischen Ursprungs und bezieht sich auf unterschiedliche Momente innerhalb der Erzählung (z.B. während/nach der Fesselung). Diese Bilder lassen sich in das späte 5. Jh. einordnen, wobei die Hydria des Amykos-Malers (DADA 501) das früheste Beispiel darstellt. Dazu SCHEFOLD – JUNG 1989, 27ff.; WEIS 1982, 24f.; BECKEL 1981, 741f.; BROMMER 1973, 490.
- 465 Die Befreiung des Phineus kommt auf Vasen als eine der ersten Argonautenepisoden bereits in der Spätarchaik auf, nur konzentriert sich hier die Aufmerksamkeit allein auf die Verfolgung der Harpyien durch die Boreaden. Auch wenn der Schauplatz dieser Episode auf einer frühen chalkid. Schalenaußenseite (Würzburg 164) eine nähere Charakterisierung durch die Angabe von Wasser erfährt, fehlt hier das Schiff. Allgemein zu den frühen Argonautenbildern und zu dieser Schale s. SCHEFOLD 1978, 175ff. Abb. 232; ders. 1993, 263ff.; STEINHART – SLATER 1997, 203ff.; KOSSATZ-DEISSMANN 1978, 121 mit Anm. 688; BROMMER 1973, 496f.; VOJATZI 1982, 51ff.; KAHIL 1994, 388ff. – Die Interessenverlagerung war möglicherweise durch die tragische Dichtung („Phineus“ des Aischylos, uraufgeführt 472 v. Chr.) bedingt, was dann zur Herausarbeitung dieser neuartigen Inhalte geführt hat. Dazu etwa KAHIL 1994, 390; SCHEFOLD – JUNG 1989, 26f.; BLATTER 1984, 598; KOSSATZ-DEISSMANN 1978, 121ff.
- 466 Vgl. v.a. Phineus und den Vliesraub, aber auch Amykos. Da die Talosepisode zeitlich sehr begrenzt und nur auf wenigen Bildern überliefert ist, sind hier konkrete Aussagen kaum möglich. Der vorliegenden Darstellung DADA 371 steht allerdings neben einem fast vollkommen identischen, aber fragmentierten Exemplar auch ein Bild ohne Schiffsmotiv gegenüber (s.o.).
- 467 Dabei sollte aber keinesfalls von einem ‚Kopiencharakter‘ der Vasenbilder ausgegangen werden (vgl. dazu auch Kapitel B2.1.1.1.2. „Schlachten“), ist der Versuch, solche Werke in unmittelbare Beziehung zu einem ‚Urbild‘ stellen zu wollen, äußerst kritisch zu bewerten. Aufgrund der zahlreichen Unsicherheitsfaktoren richtet sich die Anzahl der Vorschläge folglich nach der Zahl der unterschiedlichen bekannten keramischen Darstellungen (s. dazu auch unten).

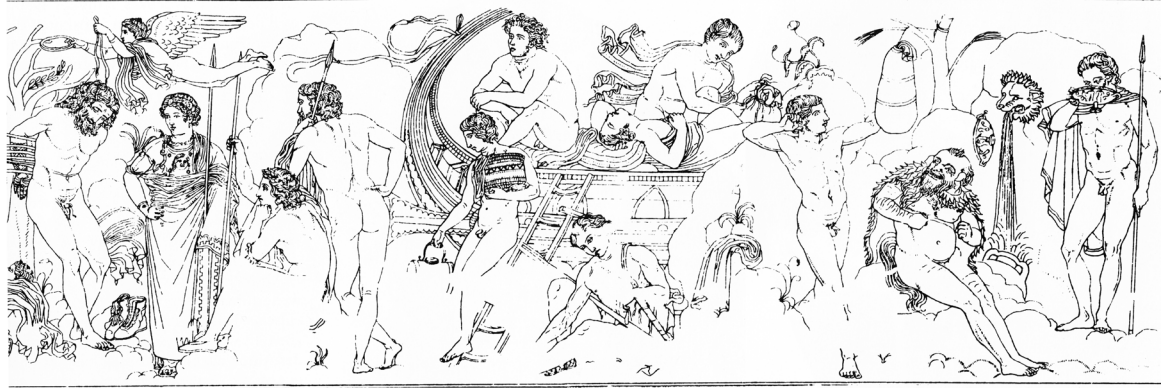


Abb. 14.4 Teil der Abrollung der Darstellung auf der Ficoronischen Ciste (DADAS 5)

obzwar Pausanias im athenischen Anakeion die Existenz eines Argonautengemäldes des Mikon bezeugt, gibt er keine genauere Beschreibung; ebensolches lässt sich bei der Erwähnung eines entsprechenden Bildes des Kydias durch Plinius beobachten<sup>468</sup>. Demgemäß kann allein eine nicht näher bestimmbare Einwirkung der Tafelmalerei angenommen werden, die nicht nur in thematischer, sondern sicherlich desgleichen in motivischer Hinsicht stichhaltig ist. Dies trifft vor allem auch auf die Wiedergabe des Schiffes zu, das nicht nur auf der attischen Talosvase (DADA 371), sondern ebenfalls der Amykoshydria (DADA 501) sowie dem Phineuskrazer (DADA 492) aus Lukanien einen hohen Grad an Verwandtschaft aufweist. Am offensichtlichsten ist diese Übereinstimmung jedoch zwischen dem attischen Volutenkrazer DADA 371 (Abb. 14.3) und der etwa zwei Generationen später in Rom hergestellten Ciste Ficoroni (DADAS 5)<sup>469</sup>. Vor allem dieses Bronzegefäß bot Anlass für häufig ausgedehnte Diskussionen in Hinblick auf die Rekonstruktion eines mutmaßlichen ‚Urbildes‘, was den Bogen zur oben dargelegten Problematik unweigerlich zurückschlägt<sup>470</sup>. Allerdings soll eine solche auch angesichts

468 Paus. I 18,1: „Hier hat [...] Mikon die Argonauten, die mit Iason nach Kolchis führen [gemalt], und das Hauptinteresse seines Gemäldes richtet sich auf Akastos und die Pferde des Akastos.“ – Plin. XXXV 130: „Zu derselben Zeit lebte auch Cydias, dessen Gemälde, die Argonauten, der Redner Hortensius für 14 400 000 Sesterzen kaufte [...].“

469 Die Wiedergabe des Schiffshecks mit horizontal gestelltem Ruder wirkt wie eine spiegelverkehrte Kopie des Fahrzeugs vom Taloskrater, eine gewisse Ähnlichkeit weisen außerdem die beiden an Bord sitzenden Gestalten ebenso wie die Figur auf der Schiffsleiter auf. Dabei wird der chrono- sowie chorologische Bruch durch die vielen hellenisierenden Elemente der Bronzegravur überbrückt, was unumstößlich in Richtung einer gemeinsamen Beeinflussung weist. Hervorzuheben ist an dieser Stelle schließlich auch die Einbindung dieses Motivs in zwei unterschiedliche Kontexte: Während die Ciste die Fesselung des Amykos abbildet, zeigt die att. Vase die Talosepisode.

470 Die bereits erwähnte schlechte Ausgangslage bot ein weites Feld für verschiedenartige spekulative Ansätze, was sich in der Spaltung in mehrere Lager widerspiegelt: Als Argument für ein gemeinsames Vorbild der Ciste mit dem Taloskrater (DADA 371) führt DOHRN 1971, 36 das fast identische Schiffsmotiv an, wobei er hier auf der These von BEHN 1907a, 66ff. aufbaut, aber im Gegensatz zu diesem den direkten Bezug zum Gemälde des Mikon im Sinne einer Vorlage negiert (erste Kritik an einer ‚Kopientreue‘ übte bereits FEIHL 1913, 9). Stattdessen zieht er die Möglichkeit einer inspirativen Beeinflussung der Vasenmaler durch dieses Werk in Erwägung. Aufgrund der antithetischen Positionierung der beiden Schiffe und ihres Zusammenhangs mit zwei unterschiedlichen Episoden schließt Behn darüber hinaus auf die gemeinsame Anbringung zweier Gemälde in strenger Gegenkomposition. WILLIAMS 1945, 350f. postuliert ausgehend von ihrer abweichenden Benennung der Figuren auf der Ciste und aufgrund einiger Entsprechungen zur vierten pythischen Ode Pindars (12 Argonauten) eine gemeinsame Tradition, umreißt sie aber nicht näher. Als weiteres nimmt HOWE 1957, 346f. einen vermeintlichen Fehler bezüglich der besonderen Heraushebung der Rosse des Akastos bei Pausanias als Ausgangspunkt und ersetzt die Namensgebung durch „Kastoros“. Auf diese Weise wird ihr ausreichende Grundlage für eine Rekonstruktion zweier sich ergänzender Gemälde im Heiligtum der Dioskuren geboten, wobei das eine dann den Rossebändiger Kastor ehrt, das des Mikon sich hingegen auf den Boxer Polydeukes bezieht. Durch diesen kausalen Schluss wird unter Hinzuziehung künstlerischer Eigenheiten eine Verbindung zur Darstellung auf der Ficoronischen Ciste geschaffen, auf welcher der boxende Dioskurenbruder zum positiven Ausgang des Abenteurers beiträgt. In diesem Zusammenhang hält sie eine indirekte Einflussnahme durch das mikonische

einer möglichen Schlüsselposition der Ciste nicht weiter vertieft werden, ist jedoch in Hinblick auf das motivische Detail des Schiffes nicht uninteressant. Für eine Rückprojizierung des gekrümmt umlaufenden Frieses auf eine panelartige plane Fläche wurden zahlreiche Vorschläge gemacht, welche auch die Frage nach der Zugehörigkeit bestimmter Abschnitte zum ‚Original‘ zum Inhalt hatten<sup>471</sup>. Demgemäß wird das Schiff seit jeher als ursprünglicher Bestandteil der Komposition angesehen und übereinstimmend als rahmender Abschluss an den rechten Rand gesetzt (**Abb. 14.4**). Dies besitzt schon allein aufgrund seines sekundären narrativen Stellenwerts Berechtigung und spiegelt sich gleichermaßen auf den Vasenbildern wider. Nimmt man an dieser Stelle noch die nicht unproblematische gestaltliche Ausdehnung hinzu, wäre auch hier eine unvollständige Wiedergabe durchaus vorstellbar.

Außer Frage steht dabei die Bedeutung des Schiffes, ergänzt es auf informativer Ebene die dargestellte Handlung. Denn in Zusammenhang mit den Minyern sind die einzelnen Episoden durch die Fahrt der göttlichen Argo verbunden, welche die Helden nicht nur von einem Schauplatz zum nächsten bringt, sondern im Epos auch den roten Faden bildet, der wiederum den Einzelszenen übergeordnet ist. Neben diesen Inhalten hat das Schiff zudem einen einprägsamen definitiven Wert, der dem Rezipienten auf Antrieb zur Identifikation der Akteure verhilft<sup>472</sup>. Etwas abweichend verhält sich die Situation in Verbindung mit Theseus: In beiden relevanten Kontexten besitzt das Schiff zwar einen bedeutsamen Bezug zum dargestellten Geschehen wie auch zur hintergründigen Reise des Helden nach Kreta, ist seiner Person aber nicht – im Gegensatz zu den Argonauten – grundsätzlich zugehörig. Dies gilt desgleichen für die Flucht des greisen Danaos und seiner Töchter in die Argolis (DADA 505, 520) – auch wenn es sich dabei gleich um zwei sehr ähnliche Verbildlichungen identischen Inhalts handelt,

---

Gemälde für möglich (ebd. 235, 348). Entgegengesetzter Meinung zeigt sich schließlich WEIS 1982, 24f. 29, welche sich bei ihrem Lösungsvorschlag (zu DADA 501) nahe am Befund orientiert. Da die Schriftquellen keine näheren Hinweise erbringen, verzichtet sie auf den Versuch einer Verknüpfung mit den einschlägigen Werken der Tafelmalerei, sondern erkennt den Ursprung für mögliche motivische Einflüsse in Etrurien (bezüglich des Schemas der Fesselung). Ausgehend von der dortigen Verbreitung solcher Bilder, ihrer Meinung nach wohl angeregt durch ein unbestimmtes einheimisches Monumentalgemälde, rekonstruiert sie einen Weg, der von Zentralitalien unter Einfluss des sizilischen Satyrspiels (Epicharmos) nach Süditalien und somit auch zur Ciste Ficoroni führt. Eine entscheidende Rolle des Satyrspiels (hier aber „Amykos“ des Sophokles) aufgrund der vielen entsprechenden Zusätze (DADA 501: Satyrn und Mänaden, DADAS 5: Papposilen) und der eher verharmlosten Variante der Überwindung des Amykos (vgl. dazu z.B. die Tötung bei Apoll. Rhod. II 95ff.) vermuten auch R. Blatter (1984, 598), G. Beckel (1981, 741f.), Th. Ph. Howe (1957, 348f.) sowie Ph. L. Williams (1945, 351f.) (zu weiteren Argumenten für eine Beeinflussung durch das Theater s. KOSSATZ-DEISSMANN 1978, 123ff.). Nicht zu vernachlässigen ist an dieser Stelle die offensichtlich parallele Verwendung einzelner übereinstimmender Details in unterschiedlichen thematischen Kontexten (s.o.). Am besten lässt sich diese Erscheinung mit einer These von HOWE 1957, 342, 347f. in Einklang bringen, welche die richtigen Schlüsse zieht und eine ganzheitliche Bindung der Vasenmaler an ein einziges Vorbild nicht für wahrscheinlich hält. Damit schafft sie ausreichend operativen Raum, um – ausgehend von einer Grundstruktur – ein Zusammentreffen unterschiedlichster Einflüsse unter zusätzlicher Berücksichtigung einzelner malerischer Vorlieben plausibel zu machen. Von einem generellen Repertoire geht auch WEIS 1982, 24 Anm. 26 aus.

471 Übereinstimmung herrscht hinsichtlich der Trennung der umlaufenden Darstellung genau an der ‚Abbruchkante‘ des teilgestaltigen Schiffes, da hier nicht nur inhaltlich, sondern auch kompositorisch eine Zäsur erkennbar ist (s. SCHEFOLD –JUNG 1989, 28; DOHRN 1971, 18f. 28; BEHN 1907a, 24). Die Anbindung an die rechts anschließende Szene wurde mithilfe eines Felsmassivs geschaffen, das zugleich als exekutiver Faktor für das Schiff dient. Was die Frage nach der ursprünglichen Zugehörigkeit der Szene aus Boxer, Papposilen sowie Trinkendem angeht, lassen sich allerdings Divergenzen erkennen: Während BEHN 1907a, 42 und darauf aufbauend DOHRN 1971, 29 den Fries in aller Vollständigkeit belassen und auf diese Weise ein Geschehen an der Quelle als rahmendes Element der zentralen Handlung (Fesselung des Amykos) dem Motiv der an Land liegenden Argo auf der rechten Seite gegenüberstellen, möchte WILLIAMS 1945, 351 dieses Detail als nachträgliche Einfügung sehen, wobei hier dann in kontinuierender Erzählweise die Vorbereitung zum Kampf dargestellt wäre. Zu weiteren Vorschlägen s. DOHRN 1971, 29.

472 Nicht von ungefähr erweist sich eine Verbindung vieler Szenen mit dem Sagenkreis der Argonauten als schwierig, sobald die Argo fehlt (dazu auch BLATTER 1984, 598f.).



stehen sie vollkommen isoliert, liegt das Augenmerk ansonsten auf dem Frevel der Danaiden und ihrer Bestrafung in der Unterwelt<sup>473</sup>. Ebenfalls singulär in daneben die Ankunft Helenas in Troja (DADA 349) und auch die wohl profane Abschiedsszene (DADA 358) ist bislang ohne Vergleich<sup>474</sup>.

Folglich übernimmt das Schiff bei sämtlichen Erzählungen – abgesehen von den Beispielen mit protagonistischem Stellenwert – als Hinweis auf eine Fahrt über das Meer und damit einen weit entfernten Handlungsort die Rolle einer zusätzlichen Komponente, die im Kern über die zentrale Aktion hinausgeht und prinzipiell verzichtbar ist. Aber auch wenn diese konkretisierende Maßnahme für den eigentlichen Handlungsstrang ohne grundlegende Bedeutung ist, garantiert sie eine Vereinfachung der Identifikation. Zusätzlich verweist sie auf Ereignisse oder Bedingtheiten über das wiedergegebene Geschehen hinaus und verhilft dem Rezipienten derart zu einer inhaltlichen Abrundung des verbildlichten knappen Einblicks in die ausgedehnte Mythenerzählung.

### *Das Schiffsmotiv in seinen unterschiedlichen Facetten der Ausschnitthaftigkeit*

Eine Gegenüberstellung der einzelnen Schiffsdarstellungen auf formaltheoretischer Ebene lässt Abweichungen in Hinblick auf die Durchführung des Anschnitts erkennen (s. Tab. 8). Wie zu erwarten, finden sich die durch einen umlaufenden Rahmen ausgelösten Schnitte vorrangig in Verbindung mit den älteren ‚protagonistischen‘ Darstellungen, wobei hier bis auf die Ausnahme des Plankengangs (DADA 499) mindestens die Hälfte des Bildzeichens fehlt. Allerdings wird auf adäquate Weise auch das sprechende Heck der Argo auf dem attisch rotfigurigen Kolonettenkrater (DADA 22, s. Abb. 14.2) mittels Einfassung abgetrennt, ebenso wie im Schulterbild der etwa zeitgleichen Kalpis das Gefährt des Danaos seine Teilgestaltigkeit mithilfe der verzierten Borte erhält (DADA 520). Trotz der zunehmenden Abkehr von der gerahmten Darstellungsfläche in der Folgezeit<sup>475</sup>, lässt sich diese konsequente Verfahrensweise auch noch unter den späten Vertretern beobachten, wie die kampanische Hydria aus der zweiten Hälfte des 4. Jhs. (DADA 358), aber ebenso die böotische Kabirenlekythos (DADA 506) sowie der etruskische Genuciliateller (DADA 518) deutlich machen, wobei in den letzteren beiden Fällen das Schiff erneut den zentralen Gegenstand stellt.

473 BROMMER 1973, 523 nennt insgesamt nur zwei att. rf. Beispiele in Zusammenhang mit Danaos, wobei aber keinerlei thematische Einheitlichkeit vorliegt. Beide hier erwähnten Darstellungen der Ankunft in der Argolis werden als einzige Vertreter der attischen Vasenmalerei hingegen bei KEULS 1986, 341ff. berücksichtigt. Die Anregung für diese Bilder ist hier vermutlich erneut in der griechischen Tragödie zu suchen („Die Schutzflehenden“ des Aischylos, aufgeführt 463 v. Chr.). Dazu SCHEFOLD – JUNG 1988, 26ff.; KOSSATZ-DEISSMANN 1978, 55. J.M. Padgett erwähnt zudem ebenfalls in diesem Zusammenhang die mögliche Vorbildfunktion eines polygotischen Gemäldes (s. dazu CVA Berlin [9] 36); allgemein zur Haltbarkeit dieser These s.o.

474 Der Abschied wird offenbar nur im Ausnahmefall in Form einer bevorstehenden Seereise konkretisiert, ebenso wie die Entladung des Schiffes in Troja bislang ohne Parallele blieb und auch die Ankunft Helenas im Allgemeinen in der Vasenmalerei nur außerordentlich selten Aufmerksamkeit erringen konnte. Neben obigem Beispiel aus dem mittleren 4. Jh. liegt noch eine über 100 Jahre ältere Darstellung der ausdrücklichen Ankunft in Troja auf einer att. sf. Pyxis vor, die aber nicht das Schiff einbezieht. Berücksichtigung erfährt dieses Motiv erst in der römischen Kunst mit der Thematisierung der Einschiffung in Sparta. Dazu SCHEFOLD – JUNG 1989, 125f.; KAHIL 1988, 533ff.; vgl. des Weiteren Kapitel D1.2. „Vergleich Schiffe“. – Auch wenn Szenen aus der Ilias mit unterschiedlichen Schwerpunkten durch sämtliche Zeiten hindurch auf Gefäßen abgebildet werden, scheint das Motiv des Schiffes in diesem Zusammenhang erst spät mit Aufkommen der Iliaszyklen v.a. außerhalb der Vasenmalerei eine Rolle zu spielen, wovon bspw. die Szene auf der hellenistischen Reliefkeramik (DADAS 155) einen Eindruck vermittelt. Die umlaufende Darstellung auf einer etrusk. Amphora aus dem mittleren 5. Jh. (DADA 379) bleibt hingegen offenbar eine Ausnahme. Zum Kampf um die Schiffe als Bildthema vgl. SCHEFOLD – JUNG 1989, 203ff.

475 Ausführlicher dazu bspw. in Kapitel B1.2. „Dekorationsprinzipien“.

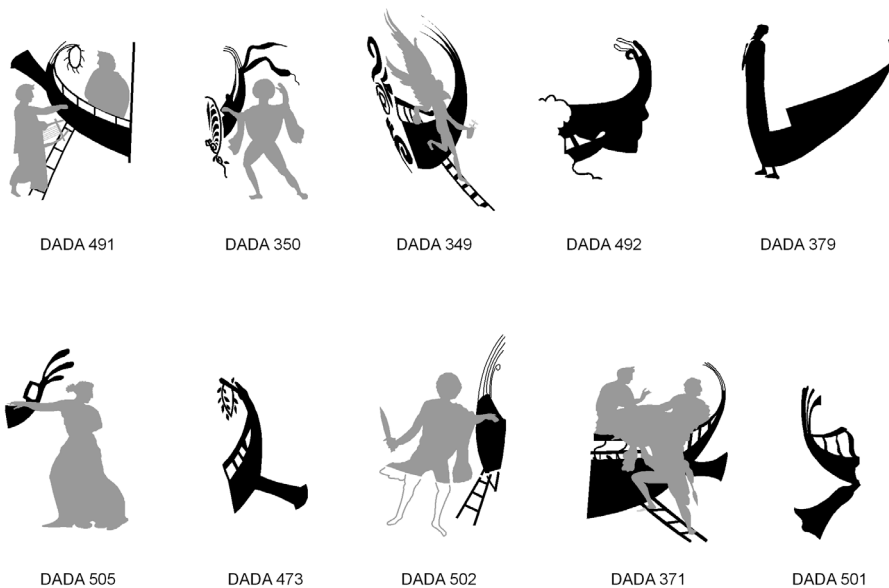


Abb. 14.5  
Zusammenschau der  
unterschiedlichen  
Schiffe in Beiordnung

Daneben existieren verschiedenartige Kompromisslösungen, welchen regelhaft die ‚Verlegenheit‘ einer äußerlich unbegründeten Teilgestalt zugrunde liegt und die ausschließlich in Zusammenhang mit dem beigeordneten Schiff auftreten. Fällt der Rahmen weg, kann stattdessen ein eigens eingefügter Zusatz als exekutiver Faktor dienen, der entweder rein künstlicher Natur ist oder aber sich kohärent in den Darstellungszusammenhang einfügt (Abb. 14.5 oben): Auf diese Weise wird der Schnitt durch eine dünne vertikale Linie herbeigeführt, die an der oberen Ornamentborte ansetzt und gerade nach unten zieht, bis sie hinter dem aufgesetzten Henkel verschwindet (DADA 491)<sup>476</sup>. Eine weitere Möglichkeit bietet die nahtlose Übertragung der Funktion der ehemals geschlossenen linearen Bildeinfassung auf das nun durchlässige Henkelornament (DADA 350, 349). Neben diesen abstrakten Auslösern ist die Anwendung eines Landschaftselements belegt, das als felsartige Struktur die Schiffsgestalt beschneidet (DADA 492, DADAS 5) und sich in ähnlicher Form schon weitaus früher auf attisch schwarzfigurigen Vasenbildern greifen lässt<sup>477</sup>. So geeignet diese Methode erscheint – stellen solche Geländestrukturen zu dieser Zeit ein gängiges Phänomen dar und werden häufig dazu genutzt, Figuren (topographisch bedingt) zu verdecken<sup>478</sup> –, findet sie offensichtlich kaum Verwendung bei der Durchführung des Anschnitts am Schiff. In diese Kategorie der gegen-

476 Auf diese Weise trennt die separate Linie auch die beiden Bildseiten und damit eigenständigen Kompositionen, teilt das Gefäß aber durch ihre deutliche Verschiebung aus der Henkelmittelachse nicht in zwei gleich große Hälften. Konsequenterweise hat der Maler für den linken Abschluss der Szene eine ähnliche Lösung angewandt. Statt einer abstrakten Linie befindet sich hier jedoch im Anschluss an die sitzende Aphrodite eine baumartige Struktur. Im Gegensatz zum Abschluss der rechten Bildseite hat diese Einfügung somit einen gegenständlichen Charakter und steht zudem nicht im Dienste einer Ausschnitthaftigkeit. Alles in allem ist davon auszugehen, dass die ausschlaggebende Triebfeder für die eher unkonventionelle Lösung der ansonsten offene Kontur des Schiffes war.

477 Allerdings geht hier der Fels nicht aus der allgemeinen topographischen Strukturierung des Raumes hervor. Vgl. dazu bspw. eine Amphora in London (BM B 240, s. MORRISON – WILLIAMS 1968, Pl. 18c [Arch. 82]), auf welcher sich die voll gerüstete Psyche des Achill auf der Überfahrt zur Insel der Seligen befindet. Eine ebensolche Lösung zeigen auch die Fragmente des Phormiskos in Tübingen (s.o.) und eine Lekythos des Beldam-Malers in Athen (NM 487, s. DE’SPAGNOLIS 2004, 56f. Tav. 36 Fig. 50; HIRSCHFELD 1874, 52ff. Taf. 5; HATZIVASSILIOU 2010, 166 Nr. 837), die möglicherweise das dionysische Piratenabenteuer in tyrrhenischem Gewässer wiedergibt. In Verbindung mit dem lukan. Phineuskrater (DADA 492) dagegen wird das gesamte Bild von entsprechenden Felsgebilden durchzogen. – Laut vorliegender Definition fallen solche Schnitte nicht unter die eigentlichen Ausschnitte, wurden aber an dieser Stelle aus vergleichsrelevanten Gründen berücksichtigt (zu den Aufnahmekriterien s. Kapitel A2.3.2.).

478 Dazu Kapitel B1.1. „Grundlagen Vasenmalerei“ sowie auch D2.3. „Raumbegriff“.

ständlichen ‚Überlappungen‘ reiht sich schlussendlich auch das einzige etruskische Beispiel (DADA 379) ein, wobei hier der bärtige Mantelträger am Rande der Gegenseite als exekutives Element herangezogen wird.

In extremem Gegensatz dazu stehen diejenigen Beispiele, auf welchen die Gestalt kausal unbegründet vollkommen unvermittelt abbricht, wird hier in aller Vollständigkeit auf eine erläuternde Zusatzkomponente verzichtet (= ‚Protome‘<sup>479</sup>) (**Abb. 14.5** unten). Diese einfachste, wenn auch abstrakteste Form der gestaltlichen Unvollständigkeit findet sich bei der Mehrheit der Beispiele (DADA 505, 473, 502, 371, 501 sowie DADAS 155) und zeichnet sich durch absolute Unabhängigkeit von einem übergeordneten Parameter aus, die Unvollständigkeit ist dem Motiv damit immanent<sup>480</sup>. Auffällig ist, dass das früheste dieser Beispiele (DADA 505) zugleich auch das radikalste ist, scheint das vollkommen losgelöste rudimentäre Heck gleich einem heraldischen Emblem vielmehr frei im Bild zu schweben. Und dies, obwohl diese Komposition zeitlich den beiden konsequent mittels Rahmen abgeschnittenen Schiffen sehr nahe steht, bei welchen es sich um die bislang ältesten Nachweise für diese Teilgestalt in Beiordnung handelt (DADA 22, 520). Weiterhin zeichnet sich an dieser Stelle nicht nur eine Übereinstimmung in Hinblick auf den Darstellungsinhalt, sondern auch in Bezug auf das künstlerische Umfeld (s.u.) sowie die Gefäßform ab, wird hier beide Male dasselbe ungewöhnliche Sujet der Danaoslandung auf einer Kalpidenschulter präsentiert. Nach gegenwärtigem Kenntnisstand muss dieser Darstellung des Malers der Pariser Kentauiromachie (DADA 505) vor dem Hintergrund des teilfigurigen Schiffes eine Schlüsselposition zugesprochen werden<sup>481</sup>, leitet sie die Reihe an ähnlich losgelösten Motiven ein (DADA 473, 491, 501, 371, 350, 502). Während diese aber mehrheitlich von den neuen Darstellungskonventionen der freien Verteilung der Figuren im Raum profitieren<sup>482</sup>, sind die agierenden Gestalten auf der Hydrienschulter noch fest an die einheitliche Bodenlinie gebunden, was den Kontrast definitiv zu verstärken vermag.

Einen weiteren wichtigen Punkt stellt die Einbindung des ausschnitthaften Schiffes in die Gesamtkonzeption aus syntaktischer Sicht dar, ist sie – unabhängig vom oben definierten Charakter des Anschnitts – durchaus variabel: Zum einen kann das Schiff in einem konkreten Bezug zum zentralen Ablauf stehen, was sich auf den entsprechenden Vasenbildern sämtlich auf aktivische Weise vollzieht (s. Abb. 14.5 sowie Tab. 8). Zu differenzieren ist bei dieser direkten Bezogenheit durch die Zwischenschaltung eines Handelnden zwischen dem Motiv der Figur auf der Schiffsleiter<sup>483</sup> (DADA 491, 349, 371 sowie DADAS 5) und der Möglichkeit der haptischen Zuwendung (DADA 22, 520, 505, 350, 502)<sup>484</sup>. Diese beiden Varianten können in ein und derselben Person vereint sein (DADA 371, 491) sowie zudem in Kombination mit einer passivischen Konfrontationsmethode in Erscheinung treten. Letztere zeichnet sich durch die Einfügung unbeteiligter Insassen aus, die keine zwischen dem Schiff und seiner Umgebung vermittelnde Handlung ausüben, aber durch ihre rein blickrichtungs-basierte Anteilnahme eine

479 Zu den unterschiedlichen Termini s. Kapitel A2.3.1. „Begrifflichkeiten“.

480 Als übergeordnete Parameter sind alle oben aufgeführten Faktoren (also auch die oft nur sehr dezenten Geländewellen) aufzufassen, die sich dominant auf den objekt-eigenen figuralen Umriss auswirken, indem sie ihn auf unterschiedliche Weise beeinflussen und damit verändern.

481 Ausführlicher dazu auch in Kapitel D1.2. „Vergleich Schiffe“.

482 Zu dieser allgemeinen Entwicklung s. auch Kapitel B1.1. „Grundlagen Vasen“.

483 Ausführlich zu diesem festen Schema in Kapitel D1.2. „Vergleich Schiffe“.

484 d.h. mindestens ein Ausstrecken des Arms in Richtung Schiff oder, obgleich weitaus seltener (s. DADA 520), in Gegenrichtung.

sichtliche Verbindung zum Geschehen schaffen (DADA 491, 371 und DADAS 5)<sup>485</sup>. Belegt ist aber desgleichen die vollkommen isolierte Hinzufügung ohne jegliche handlungsgestützte Einbeziehung, was das Schiff verstärkt aus der eigentlichen Handlung ausschließt und das chiffrhafte Äußere noch stärker herausstellt. Diese Eigenheit scheint unter den keramischen Beispielen weit verbreitet zu sein (DADA 473, 501, 492, 358, 379 sowie DADAS 155), unterliegt aber keinerlei thematischen oder formalen Konventionen.

Die sekundäre Wertigkeit des Schiffes in Bezug auf die verbildlichte Handlung bedingt also dessen Verrückung aus dem zentralen Fokus und legitimiert eine Anbringung im Randbereich der Komposition und damit auch der Bildfläche. Dies lässt sich bei allen Exemplaren übereinstimmend nachweisen und ist sogar auf den weitläufigen Friesen nachvollziehbar<sup>486</sup>. Ausgehend vom (anhand der Henkelachse) festgelegten Primärblickfeld<sup>487</sup>, das mit Sicherheit auch für den Vasenmaler bei der Erstellung des Bildkonzepts einen wichtigen Faktor darstellt, unterliegt die Wahrnehmbarkeit des Schiffes allerdings deutlichen Schwankungen: Obzwar sich dieses beigeordnete Motiv bei allen Beispielen an ähnlicher Stelle befindet, ist es nicht immer gleich gut einsehbar. Zu unterscheiden ist in diesem Falle zwischen denjenigen Kompositionen, welche die Ausschnitthaftigkeit des Schiffes deutlich sichtbar werden lassen, da sich der verfügbare Darstellungsraum nicht weit genug über die Krümmung hinaus erstreckt (rezipientenzentrische Bildanlage), sowie denjenigen Exemplaren, auf welchen das Schiff auf den ersten Blick gerade noch erahnt werden kann, dessen Konturenabbruch aber visuell nicht mehr greifbar ist (pseudozeichenzentrische Bildanlage)<sup>488</sup>. Das erste Kriterium erfüllen die meisten explizit gerahmten Bildfelder auch ornamentalen Charakters – hier verschwindet die Gestalt sichtbar hinter der darstellungsexternen Begrenzung (DADA 22, 358, 350, 349), wodurch die Anteiligkeit eine nachvollziehbare Begründung erhält. Allerdings kann auch in Zusammenhang mit der festen Bildeinfassung der gestaltliche Abbruch vorerst außerhalb des visuellen Feldes zu liegen kommen, wird bei den kleinen Oinochen das fest definierte Darstellungsfeld häu-

485 Bezüglich der Ciste Ficoroni (DADAS 5) auch durch DOHRN 1971,18 hervorgehoben: „An die Gruppe der beiden zuschauenden Argonauten rechts schließt sich das Bild mit der Argo am Gestade unmittelbar an, dadurch daß der herabsteigende Argonaut auf der Leiter, der Steuermann oben an Bord und der unten am Gestade sitzende Ruderer sich dem Geschehen im Zentrum der Darstellung zu wenden.“ – Eine passive Konfrontationsmethode ohne Kombination mit der aktivistischen kommt auf den Vasenbildern augenscheinlich nicht vor und findet sich lediglich in Zusammenhang mit den akeramischen Gattungen (s. dazu Kapitel C1.2.3. „Schiffe in Bauplastik“).

486 Auf dem Phineuskrazer (DADA 492) sowie bei der etruskischen Kampfszene (DADA 379) wurde das Schiff unterhalb der Handhabe angebracht, der Schulterfries der Amykoshydria (DADA 501) wird hingegen durch die ausgedehnte Henkelpalmette derart unterbrochen, dass sich auch hier das ausschnitthafte Fahrzeug in der Nähe des rechten Horizontalhenkels befindet und außerdem die Darstellung zu dieser Seite hin abschließt (ähnlich auch bei DADA 520). Ähnlich verhält es sich bei der att. Danaoskalpis (DADA 505), nur dass hier das Fehlen eines raumbeanspruchenden Ornaments das Schiff stärker in Richtung des Vertikalhenkels wandern lässt. Bei der Ficoronischen Ciste (DADAS 5) lassen sich solche Beobachtungen nur indirekt anstellen: DOHRN 1971, 28 postuliert anhand der auffällig starken Überschneidungen im Bereich der stehenden Athena und des neben ihr Sitzenden (v.a. schwierige optische Differenzierung der beiden parallelen Lanzen) ein Zusammenrücken der Figuren in Abweichung zum ‚Urbild‘, was „zweifelloso [...] geschehen [ist], um den Kern der Darstellung, Athena, Nike, die Fesselung des Amykos durch Polydeukes, Jason mit Herakles und das Heck der Argo auf der Ciste mit einem Blick überschaubar zu machen“. In der Tat lässt sich diese Szene trotz der Gefäßkrümmung visuell auf einen Blick erfassen, außerdem erhält eine solche Ausrichtung Bestätigung durch die somit symmetrische Position der drei Stützfüße. Dies erlaubt die Definition einer Hauptansichtsseite, auf welcher das Schiff zutreffend in den Randbereich der Fesselung des Bebyrkers rückt. Die zunehmende Zäsur der umlaufenden Darstellung am Schiffsrumpf und die darauf basierende Figurenabfolge des zumindest zu Teilen rekonstruierbaren ‚Urbildes‘ lassen Entsprechungen erkennen (s.o.). Keine konkreten Marker für eine bestimmte Ausrichtung besitzt hingegen der homerische Becher (DADAS 155) mit seiner vollkommen freien Rundumansichtigkeit (zu dieser Problematik s. auch Kapitel D1.2. „Vergleich Schiffe“).

487 Zu diesem frontalen Blickwinkel vgl. Kapitel A2.3.1. „Begrifflichkeiten“.

488 Zur jeweiligen Bildanlage s. Kapitel A2.1.3. „Funktion Bild“ mit Abb. 3.1.

fig weit um den Gefäßkörper herumgeführt. Am wahrscheinlichsten scheint dies bei der Verbildlichung des Sirenenabenteuers zu sein (DADA 21), fehlt hier die zusätzliche dekorierte Rahmenborte, die bei den anderen beiden Pendants (DADA 508, 499) doch unverkennbar den Bildrand betont (s. Abb. 14.1)<sup>489</sup>: Unterstützt durch den unscheinbaren Farbwechsel als Abschluss, geht die an den Mastbaum gebundene Figur des Odysseus ganz am Rande der Komposition – und damit auch der Schiffskörper – in der umbrechenden Gefäßwandung auf (Abb. 14.6)<sup>490</sup>. Erst recht gilt dies aber für die Darstellungen ohne explizites Begrenzungselement, wo das Schiff mitunter so weit unterhalb der Handhabe platziert wurde, dass es aufgrund der Gefäßkrümmung gar vollständig im Verborgenen bleibt (DADA 473, 491, 371)<sup>491</sup>, und gleichermaßen für Vasentypen mit nur einer (ausgedehnten) Darstellungsfläche (so die Kalpiden DADA 505, 520 und 501). Der wiedergegebene Ausschnitt ist über das charakteristisch aufgebogene Aphlaston hinaus oft nur marginal<sup>492</sup>, eine Erweiterung ist aber zum Zwecke der Aufnahme weiterer ergänzender Komponenten wie dem Hinterdeck oder einer unterschiedlichen Anzahl an Insassen möglich<sup>493</sup>.

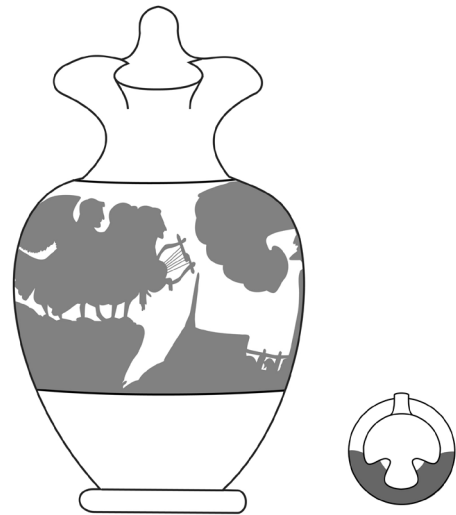


Abb. 14.6 Die Gesamtszene DADA 21 als Sichtausschnitt

Demzufolge ist das Schiff, dessen Unvollständigkeit dem Betrachter offensiv preisgegeben wird, stets fest in einen (die Gesamtdarstellung umgebenden) Rahmen gefügt. Fehlt ein solcher, ist eine Verlagerung des Motivs in den stark gekrümmten Randbereich ein üblicher Folgezug, was sich aber in erster Linie aus der auf diese Weise gewonnenen Weitung des Darstellungsraums (nicht zuletzt auch in Abhängigkeit zur meist abweichenden Gefäßform) ergibt. Dass hier besonders die ‚offene‘ Gestalt derart häufig Verwendung findet, resultiert allerdings nicht allein aus der Abkehr vom geschlossenen Bildfeld, sondern ist auch in Zusammenhang mit den Wahrnehmungsbedingungen zu bewerten – eine Auseinandersetzung des Erzeugers mit diesen visuellen Effekten sollte hier jedenfalls als gesichert gelten: Eine weit in den Bereich der

- 489 Setzt man die Ausdehnung der Bildfläche ins Verhältnis zum Gefäßkörper zeigt sich deutlich, dass die relativ breite gepunktete Bordüre einen Teil der Darstellungsfläche in Anspruch nimmt und damit weiter ins Blickfeld des Betrachters hineinrückt. Fällt sie dagegen weg, gewinnt die Komposition mehr Raum und wandert ihrerseits stärker aus dem Sichtbereich heraus.
- 490 In Zusammenhang mit den Rundbildern (DADA 45, 518) erscheint der Schnitt dagegen aufgrund der abweichenden morphologischen Eigenschaften stets unmittelbar.
- 491 In Zusammenhang mit der Talosvase bemerkte dies bereits REAL 1973, 84 („Es bleibt allerdings die Diskrepanz, daß die thematisch zugehörige Szene mit der Argo auf der einen Seite verschwindet.“). Hierzu ist auch der att. Kelchkrater (DADA 491) mit der separaten Linie zu zählen, welche mehr dem Abschluss des unvollständigen Schiffes, als der Trennung der beiden Bildseiten dient. Bei den meisten Exemplaren schiebt sich aber mindestens der äußerste Teil des Hecks gerade noch ins Blickfeld hinein (DADA 502, 492, 379 und DADAS 5).
- 492 So bei DADA 22, 473, 350, 502, 501 sowie 358, die mit Abstand knappste Form eines Ausschnitts erbringt DADA 505. In einigen Fällen wird auch noch das hochgezogene Steuerruder abgebildet (außer DADA 505, 350, 502, 492, 349, 379 und DADAS 155), nicht hochgezogen ist es hingegen bei DADA 520 (s. dazu CVA Berlin [9] 36: „von des Malers Unvertrautheit mit der Schifffahrt zeugen die bei der Landung nicht horizontal aufgenommenen Ruder“).
- 493 So bei DADA 520, 491, 371, 349 und DADAS 5. Das verhältnismäßig langgezogene desintegrierte Schiffsheck auf dem Phineuskrater (DADA 492) und der etrusk. Amphora (DADA 379) ist ebenso wie die chiffenhaften Bootshinterterteile auf dem Homerischen Becher (DADAS 155) als Ausnahme zu bewerten.

Krümmung gerückte Teilgestalt kann (geht man von einer idealisierten Rezeptionssituation aus) auf den ersten Blick nicht als solche erkannt werden, das somit automatisch nicht explizit als unvollständig erfasste Objekt (und damit auch der abrupte und äußerlich unbegründete Abbruch) verschwindet in diesem Fall – wie bei jedem anderen perzeptiven Ausschnitt auch – lediglich aus dem Blickfeld des Betrachters. Erst weitere Prüfung und vertiefende Konfrontation offenbaren die wahre Natur<sup>494</sup>.

### *Das teilgestaltige Schiff als Bedeutungsträger*

Dass für die unvollständige Wiedergabe des Schiffes das konfliktive Verhältnis zwischen verfügbarer Darstellungsfläche und überdurchschnittlich großer gestaltlicher Ausgedehtheit der ausschlaggebende Triebstachel ist, liegt auf der Hand. Aber auch wenn der Bild-Raum-Konflikt den primären Parameter darstellt, schließt dies eine Erweiterung der semantischen Bedeutung auf übergeordneter rezipientenabhängiger Ebene nicht aus. Eine solche ergibt sich aus den kognitiven Prozessen während der visuellen Aufnahme, die wiederum von den verbildlichten narrativen Inhalten gelenkt werden. Daher sind die spezifischen Charakteristika des jeweiligen Ausschnitts von tragender Bedeutung: Die ausnahmslose Wahl der *prymne* für die Wiedergabe sämtlicher angelandeter Schiffe im Gegensatz zur Verbildlichung der *prora* bei allen fahrenden Booten (s. Tab. 8)<sup>495</sup> zeugt von einer unerschütterlichen Konsequenz und fußt auf den Erfahrungen des Alltags. Weil das geruderte Boot nur rückwärts an Land setzen kann und sich die Schiffler darüber hinaus achtern befindet<sup>496</sup>, lässt sich dieser erforderliche Vorgang schon allein am durch den Ausschnitt betonten Hinterteil des Schiffes ablesen. Ebenso vermittelt die vordere Hälfte des Bootes in Zusammenhang mit seiner Verortung auf dem Wasser den Eindruck eines ‚Ins-Bild-Hinein-Fahrens‘ und harmoniert auf diese Weise mit den Darstellungsabsichten. Diese Details bilden folglich die Grundlage für den Effekt der richtungsabhängigen Bewegungsverstärkung, welchem allerdings in der Mehrheit der Fälle eine zeitliche Ungebundenheit anhaftet. Lediglich in Zusammenhang mit den fahrenden Booten ist diese Wirkung eine unmittelbare, wohingegen die an Land liegenden handlungsbegleitenden Pendants einen in die Zukunft beziehungsweise Vergangenheit verweisenden Aspekt in sich bergen. Dieser Faktor der Retrospektive oder seltener auch Vorschau wird auf indirekte Art über die Vermittlung einer bereits abgeschlossenen oder bevorstehenden Bewegung getragen und resultiert allein aus den wiedergegebenen übergeordneten Bildinhalten. Durch die unvollständige Sichtbarkeit der Gestalt wird dabei lediglich eine Verstärkung bereits bestehender Informationen auf Perzeptionsebene herbeigeführt. Auch wenn diese übergeordneten semantischen Werte rein optional und keineswegs für eine korrekte ‚Lesung‘ der Szene ausschlaggebend sind,

494 Die nicht unwesentliche Rolle der Gefäßkrümmung bei der Visualisierung des teilgestaltigen Schiffes wurde in Bezug auf die Ciste Ficoroni (DADAS 5) bereits von HOWE 1957, 350 erkannt: „The boat, which terminates so abruptly in the rectangular scheme, when seen in the round seems naturally to disappear around the curve.“

495 Das fahrende protagonistische Schiff ist vorrangig auf die frühen Beispiele beschränkt (DADA 21, 499, 508, 45), nicht unproblematisch ist allerdings die Ansprache des Bootschnitts auf der späten bööt. Lekythos (DADA 506): So erinnert das aufgebogene Ende des Fahrzeugs deutlich an ein Heck (mit demnach fehlendem Heckruder), wodurch die Bewegung aus dem gerahmten Feld hinausführen würde. Klassifiziert man den sichtbaren Teil des Gefährts hingegen (wie FURTWÄNGLER 1893, 87) als Bug (den rückwärtsgewandten Insassen fehlten dann die Ruder), entspräche dies den oben definierten Konventionen. – Für die Darstellung auf der Oinochoe DADA 499 wurde auch eine Deutung als Anlegevorgang in Erwägung gezogen, was allerdings v.a. aufgrund der Fahrtrichtung und der geblähten Segel nicht haltbar ist (vgl. dazu WILLIAMS 1958, 128).

496 So auch WILLIAMS 1958, 128; ROBERT 1893, 38; VON DUHN 1885, 231.

so sind sie doch in einem natürlichen wahrnehmungsbedingten und daher auf physikalischer Ebene automatisierten Prozess verankert<sup>497</sup>. Die über diese Schiffe vermittelte Grundaussage ist als allgemeiner Hinweis auf eine Fahrt über das Meer vollkommen deckungsgleich, lediglich die ‚Blickrichtung‘ (Zukunft/Vergangenheit) ist variabel und erhält ihre Konkretisierung unter anderem über verschiedene Detailangaben<sup>498</sup>.

Zur Verstärkung einer solchen Auffassung trägt aber nicht nur der gewählte Ausschnitt, sondern auch die Art seiner kreativen Umsetzung bei. Je höher der Grad an Integration in den Handlungszusammenhang ist, desto besser funktioniert auf visueller Ebene die Vermittlung möglicher handlungsbezogener Aussagen, was wiederum den zeichenhaften Charakter dieses kompositorischen Zusatzes abzuschwächen vermag<sup>499</sup>. Um nochmals zu den Möglichkeiten der aktivischen Einbeziehung des teilgestaltigen Schiffes in den Gesamtkontext zurückzukehren, implizieren die beiden nachgewiesenen Aktionen in ihrer Verschiedenartigkeit tendenziell auch unterschiedliche Hintergründe, die ihrerseits an den jeweiligen narrativen Kerninhalt gebunden sind. Auf diese Weise lässt sich die gestisch-taktile Hinwendung zum Schiff in der Regel als Zeichen des baldigen Aufbruchs erkennen, was vor allem in Verbindung mit Theseus von entscheidender Wichtigkeit ist, der von einer göttlichen Macht zum Verlassen Ariadnes bewegt wird (DADA 491, 350, 502)<sup>500</sup>. Da das Herabsteigen von der Leiter hingegen auch an den Vorgang des Entladens gekoppelt werden kann (DADA 349 sowie DADAS 5)<sup>501</sup>, entsteht in diesem Zusammenhang wiederum verstärkt eine Betonung des Aspekts der Ankunft. Daran zeigt sich, dass sämtliche Faktoren gleichgerichtet sind, wodurch eine Verstärkung der am Motiv festzumachenden Grundaussage erreicht werden kann. Dieses Potential wirkt sich demzufolge unterschiedlich auf die künstlerische Umsetzung der jeweiligen Inhalte aus. Eine vergleichbare Konkretisierung bleibt aber aus, fehlen – wie bei den isolierten Hinzufügung (DADA 473, 501, 492, 358, 379 sowie DADAS 155) – die entsprechenden Marker. Die Auslegung ist dann wesentlich stärker auf den inhaltlichen Hintergrund und somit auf das Vorwissen des Betrachters angewiesen.

### *Zusammenfassende Betrachtungen*

Um die ausschnitthaften Schiffsdarstellungen abschließend nochmals allgemein zu beleuchten, ist der Versuch, den Grund für das ab einem bestimmten Zeitpunkt verstärkte Aufkommen dieses Motivs auf Vasen in einer Inspiration durch die Tafelmalerei zu suchen, durchaus legitim. Ohne

497 Ausführlicher zu diesem Effekt in Kapitel A2.1.2. „Wahrnehmung“.

498 Außer durch die Wiedergabe des Hecks wird der Zustand des an Land liegenden Schiffes in vielen Fällen zusätzlich noch durch das deutlich hochgezogene Steuerruder nahegebracht (DADA 473, 491, 371, 358 sowie DADAS 5), ein weiteres Kriterium ist die Schiffsleiter (z.B. DADA 22 oder 520). Außerdem erscheint auf einigen wenigen Bildern noch die Andeutung von Wasser/Meer (DADA 371: Fisch unterhalb des Kiels; DADA 349: Wellen mit Tiefenwirkung; DADA 520: Wellenbögen; DADA 358: schematisierte Wellenangabe, Wellenornament an Mündung, Hals sowie unterhalb Bildfeld) zur verstärkten Kontrastierung des angrenzenden Festlands. Daneben spielt der Inhalt der Erzählung eine übergeordnete Rolle.

499 Vgl. dazu auch Kapitel D1.2. „Vergleich Schiffe“.

500 Dies trifft auf sämtliche vorliegende Beispiele dieser Erzählung zu. Ansonsten ist dieses Mittel noch als dominantes Element in Zusammenhang mit dem frühen Argonautenbild DADA 22 zu finden, wobei hier ebenfalls auf die kurz bevorstehende Einschiffung hingewiesen wird, welche unter Berücksichtigung des spannungsgeladenen Moments der Flucht bzw. gelungenen Erbeutung des Vlieses von nicht unbeachtlicher Relevanz für den narrativen Gesamtkontext ist.

501 In der Grundtendenz ähnlich auch bei DADA 520 und ebenso – ohne das Leitermotiv – in Zusammenhang mit DADA 505, wo das Entladen und damit die zuvor erfolgte Ankunft allein über die gestische Zuwendung zum Schiff getragen wird.

die konkreten Details dieses Prozesses näher umreißen zu können, ist die ikonographische Verwandtschaft der zeitlich relevanten Beispiele zu groß. Allerdings darf dabei nicht außer Acht bleiben, dass dieses Kriterium nicht zwingend auch Verantwortung für die gestaltliche Unvollständigkeit tragen muss, lässt sich eine solche in Bezug auf das Schiff bereits auf den schwarzfigurigen Vasen des endenden 6. Jhs. fassen. Die Bindung an bestimmte Themen und die allmähliche Verlagerung des Produktionszentrums in den Westen führen in Zusammenhang mit dem beigefügten Bildzeichen über die attische Vasenmalerei hinaus in die Werkstätten Unteritaliens, wo die anteilige Schiffsgestalt nicht minder präsent ist<sup>502</sup>. Im Grunde genommen lässt sich eine recht konstante Entwicklung erkennen, die kurz vor Mitte des 5. Jhs. in Athen einsetzt und mit den unteritalischen Darstellungen etwa des mittleren 4. Jhs. ihr Ende findet, während sich bereits in ihrer Anfangszeit der Wandel vom Rahmenschnitt zur protomenhaften Gestalt vollzieht<sup>503</sup>. Ein ikonographisch vollkommen anderes Konzept verfolgen hingegen die zwei späten Beispiele aus Bötien (DADA 506) sowie Etrurien (DADA 518), durch welche die Verbildlichung des ausschnitthaften Fahrzeugs auch andernorts belegt ist und die zugleich aufgrund der protagonistischen Stellung sowie des exekutiven Rahmens den frühesten attischen Bildern an die Seite gestellt werden können<sup>504</sup>.

Ein weiterer wichtiger Faktor, der nicht unberücksichtigt bleiben darf, ist die in nicht wenigen Fällen ersichtliche Bindung dieses besonderen Erscheinungsbildes an bestimmte Malerkreise. Dies gilt vor allen Dingen für die Kannen (DADA 21, 508, 499), stehen diese in Zusammenhang mit eben denjenigen spätschwarzfigurigen Malern, die für zahlreiche weitere Anschnitte Verantwortung tragen. Weiterhin sind die drei frühesten Nachweise für das beigefügte Fahrzeug (DADA 22, 520, 505) im Umfeld der rotfigurigen Manieristen anzusiedeln und damit einem zweiten Malerkreis, der sich ebenfalls häufig der Teilgestalt bedient<sup>505</sup>. Und mit jeweils zwei Beispielen sind im zusammengestellten Repertoire der attische Kadmos-Maler (DADA 473, 491) sowie der etwa zeitgleich arbeitende Amykos-Maler aus Lukanien (DADA 492, 501) vertreten<sup>506</sup>. Nicht ohne Bedeutung wird an dieser Stelle schließlich auch die deutlich reduzierte thematische Vielfalt gewesen sein, wurden bestimmte Inhalte in annähernd übereinstimmender ikonographischer Ausgestaltung mehrfach wiederholt<sup>507</sup>. Auf diese Weise

502 Drei Exemplare – zwei davon themenverwandt – kommen aus Apulien (DADA 350 und 502: Theseus und Ariadne, DADA 349: Ankunft Helenas); zwei sind lukianischer Herkunft, stammen aus der Hand desselben Malers und geben zwei verschiedene Argonautenepisoden wieder (DADA 492: Phineus, DADA 501: Amykos). Ein einzelnes Gefäß aus Kampanien weicht in seinem Bildthema vollkommen davon ab und widmet sich vermutlich einem profanen Abschied, zeigt außerdem den Anschnitt mittels festem Rahmen (DADA 358). Aus Sizilien sind Verf. keine Beispiele geläufig. Zum allgemeinen Stellenwert dieser Kunstlandschaften in Hinblick auf die ausschnitthaftige Wiedergabe s. Kapitel B3.1. „chronologisch-chorologische Verteilung“.

503 Ausführlicher dazu und zur Folgezeit in Kapitel D1.2. „Vergleich Schiffe“.

504 Ungewöhnlich ist an dieser Stelle auch ein Gnathia-Becher der Xenon-Gruppe (Berlin Staatl. Mus. 4500), der das aufgemalte isolierte Heck der Argo wohl im Sinne eines Sternbilds wiedergibt (zu diesem Beispiel s. Kapitel D1.2. „Vergleich Schiffe“; zu dieser Gattung vgl. Kapitel B3.1. „chronologisch-chorologische Verteilung“).

505 Vgl. dazu Kapitel B3.2.2. „Leagros-Gruppe“ sowie B3.2.3. „Manieristen“.

506 Damit tragen diese Maler die Verantwortung schon für mehr als die Hälfte der Beispiele (in einem Verhältnis von 10:6 ohne regionale Trennung), wobei auch ein Austausch unter den anderen Künstlerpersönlichkeiten sehr wahrscheinlich ist. Als Urheber des Kelchkraters DADA 502 wird entweder die Sisyphos-Gruppe (NEUTSCH 1956, 222) oder aber der Maler der Dionysosgeburt (TRENDALL – CAMBITOGLU 1978, 39 no. 25) vorgeschlagen. Beide Künstler stehen in Verbindung mit dem Ariadne-Maler, der als Urheber des Bildes auf dem Stamnos DADA 350 gilt. Nicht von ungefähr könnte daher auch die thematische Übereinstimmung kommen (Theseus und Ariadne). Zu diesen Malerkreisen s. TRENDALL 1990, 32ff. 310.

507 Dies gilt besonders für die Naxosepisode, die in angeschnittener Form einmal in Athen (DADA 491) und zweimal in Apulien (DADA 350, 502) belegt ist.



schmilzt die ohnehin verhältnismäßig übersichtliche materielle Grundlage unweigerlich zusammen, so dass das ausschnitthafte Schiff innerhalb der Vasenmalerei letztendlich vielmehr als Ausnahmeerscheinung gewertet werden muss. Allerdings spielt dabei das generell stark eingeschränkte Interesse an diesem Motiv – bedingt durch das nur sehr kleine Spektrum an geeigneten narrativen Inhalten – eine entscheidende Rolle. Dies führt dazu, dass Schiffe in Verbindung mit der bildhaften Erzählung auf Vasen zwar nicht besonders häufig thematisiert werden, ab einem bestimmten Zeitpunkt aber ausschließlich in Teilgestalt auftreten. Demgemäß entspricht die in der Forschung geäußerte Beobachtung, dass sich seit Polygnots Iliupersis am Rand von vielen Vasenbildern ein Schiff befinde<sup>508</sup>, durchaus dem realen Sachverhalt. Vollkommen treffend auf den Punkt bringt es in diesem Zusammenhang Friedrich Behn, als er 1907 in seiner Dissertation zur Ficoronischen Ciste anmerkt<sup>509</sup>: „Bilder malerischer Kompositionen zeigen nie ein Schiff in voller Länge, stets wird ein Teil vom Bildrand abgeschnitten [...], oder er wird von Felsen verdeckt.“

#### B2.1.1.2.2.2. Charon auf weißgrundigen Lekythen

Die Gruppe der sepulkral verwendeten, attisch weißgrundigen Lekythen weist innerhalb ihres relativ geschlossenen Themenrepertoires eine Vielzahl von Belegen für die Wiedergabe Charons auf<sup>510</sup>. Die einzelnen Bilder konzentrieren sich auf die zweite Hälfte des 5. Jhs., weichen ikonographisch nur geringfügig voneinander ab und stehen gänzlich in Abhängigkeit von dieser Gattung<sup>511</sup>. Allen liegt der Gedanke des mythologischen Fährmanns zugrunde, der die Verstorbenen an der Schwelle zum Totenreich empfängt, um sie über den Acheron zu bringen.

In groben Zügen lässt sich dieses Bildschema folgendermaßen skizzieren (**Abb. 15.1**): Der oft hinsichtlich Statur und Physiognomie als derb, ungeschliffen sowie ältlich charakterisierte Charon<sup>512</sup> befindet sich – in den Händen eine Stake<sup>513</sup> – in seinem Kahn am sumpfigen Ufer des Flusses, das zusätzlich durch Schilf oder die Angabe von Wasser verdeutlicht sein kann. Dort erwartet ihn ein Verstorbener beliebigen Geschlechts und Alters<sup>514</sup>, zumeist allein, seltener auch in Begleitung des Hermes Psychopompos, einer Dienerin oder eines Kindes<sup>515</sup>. Dargestellt ist

508 SCHEFOLD – JUNG 1989, 28.

509 BEHN 1907a, 38.

510 Zur Bedeutung dieser Szenen vgl. v.a. HOFFMANN 1985/86, passim; als weiteres auch SOURVINOÛ-INWOOD 1986, 220; DÍEZ DE VELASCO 1991, 239ff.; PEIFER 1989, 115ff. bes. 155. – Zu wg. Lekythen im Grabkontext s. Kapitel B1.3.2. „Kontext Grab“.

511 In abweichendem Kontext und mit anderer Ikonographie wird der Fährmann in seinem Boot zwar noch auf zwei älteren att. sf. Gefäßen thematisiert (s.u.), att. rf. Beispiele hingegen sind ebenso wie unteritalische Exemplare trotz der ausgeprägten Vorliebe für Unterweltszenen nicht bekannt. Im Anschluss an die att. wg. Lekythen erfolgt eine große Zäsur bis zur einzigen bekannten Darstellung auf Keramik hellenistischer Zeitstellung (dazu s.u.). Vgl. SCHAUENBURG 1958, 54; BROMMER 1969, 170; GARLAND 1985, 51; SOURVINOÛ-INWOOD 1986, 218.

512 Ausführlich zur Ikonographie des Charon vgl. BROMMER 1969, 169; SOURVINOÛ-INWOOD 1986, 221f.; entfernt auch PEIFER 1989, 116. Zur Person des Charon vgl. HOFFMANN 1985/86, 179ff.

513 Auf einigen Bildern ist das Schiff zusätzlich noch mit Rudern versehen, nur selten aber fehlt die Stake ganz (s. dazu SOURVINOÛ-INWOOD 1986, 222).

514 Nur wenige Darstellungen zeigen einen männlichen Verstorbenen, in den meisten Fällen handelt es sich um Frauen; darüber hinaus sind juvenile oder infantile Personen bezeugt, wenn auch weitaus seltener. Vgl. dazu SOURVINOÛ-INWOOD 1986, 219; BROMMER 1969, 169; zur Wiedergabe der Verstorbenen als *eidola* oder *psychai* s. PEIFER 1989, 121ff. bes. 149.

515 Die Masse der Darstellungen konzentriert sich auf einzelne Verstorbene, weiblichen Personen kann eine Dienerin folgen, während die wenigen Kinder oftmals in Begleitung einer Frau sind. Hermes tritt auf den älteren Bildern in seiner Funktion als Mittler zwischen den Welten auf und führt oftmals die Toten am Arm, um sie der Obhut des Fährmanns zu übergeben. Die Geleiteten können Gegenstände in den Händen halten, wie sie für den Grabkontext

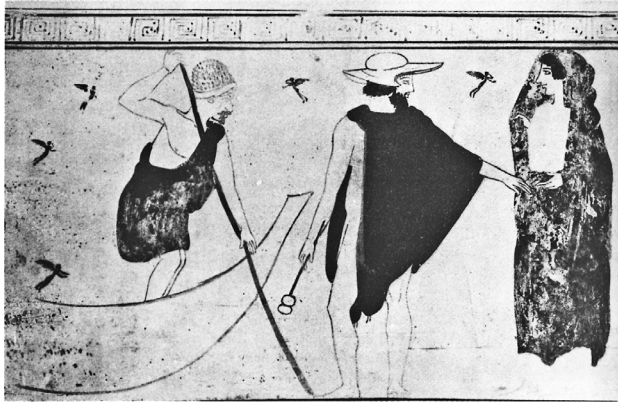


Abb. 15.1  
Abrollung einer Charons-  
szene des Sabouroff-Malers  
(Nr. 5 nach Sourvinou-  
Inwood 1986, Athen NM  
1926)

der Augenblick, in dem sich der Schatten anschickt, den Hadesnachen zu besteigen, um die Welt der Lebenden endgültig zu verlassen, wobei ihm der Fährmann manchmal auffordernd oder gar ermutigend seine Hand entgegenreicht<sup>516</sup>. Nicht immer beschränkt sich der Vasenmaler auf die abgelegenen Ufer des Acheron als ‚Schauplatz‘, in einigen Fällen erscheint der Tote am eigenen Grab und stellt somit eine direkte Verbindung zwischen Dies- und Jenseits her<sup>517</sup>. Dieser Sachverhalt resultiert aus der rein gedanklichen Zusammenziehung zweier getrennter Örtlichkeiten und vereint in einem einzigen Bild das vorliegende Schema mit dem häufigen Besuch am Grab<sup>518</sup>.

Ebenso wie die Ikonographie der Szene selbst, ist auch die Wiedergabe des Nachens festen Konventionen unterworfen, wobei dieser so gut wie immer unvollständig erscheint. Obwohl sich die Forschung bereits ausgiebig mit dem Thema dieser Überführung der Toten in die Unterwelt beschäftigt hat – die Szenen wurden klassifiziert, nach Bildschemata unterteilt und hinreichend interpretiert<sup>519</sup> –, blieb dieses Phänomen doch im Großen und Ganzen unbeachtet<sup>520</sup>.

typisch sind (z.B. Salbgefäße/Kisten/Körbe bei Frauen, Spielzeug bei Kindern). Zum Motiv s. BROMMER 1969, 170; KURTZ – BOARDMAN 1985, 129; SOURVINO-U-INWOOD 1986, 219f. (hier auch zur Bedeutung des Hermes).

516 Nur im Ausnahmefall sitzt ein Passagier bereits im Gefährt, wobei dennoch die Aufnahme weiterer erfolgt. Dazu SOURVINO-U-INWOOD 1986, 219 (Nr. 12 und 26).

517 Diese Darstellungen zeigen stets das Grab in der Mitte, das auf der einen Seite von Charon, auf der anderen Seite von einer oder mehreren Figuren flankiert wird, wobei hier eine davon auch zu Füßen der Stele sitzen kann. Oftmals haben diese Personen Opfergaben in der Hand, was zu einer Problematik hinsichtlich ihrer Ansprache geführt hat. Ob es sich dabei um die Verstorbenen selbst oder aber um Grabbesucher handelt, soll an dieser Stelle undiskutiert bleiben. Dieses seltenere Schema setzt deutlich später ein als die Szenen ohne diesen Zusatz (etwa ab dem letzten Viertel des 5. Jhs.: v.a. Quadrat- /Schilf- /Triglyphen-Maler), läuft aber mit diesen gemeinsam am Ende des 5. Jhs. aus. Zu diesen Darstellungen s. SOURVINO-U-INWOOD 1986, 219f.; DíEZ DE VELASCO 1991, 239f.

518 Einige der späteren Bilder stellen als Abkürzung die ansonsten die Grabstele schmückende Tänie im Schilfröhricht dar, wobei diese oftmals auch abstrakt an der oberen Bildbegrenzung angebracht sein kann (ausschließlich Gruppe R). Zur Interpretation dieser kombinierten Szenen vgl. DíEZ DE VELASCO 1991, 239ff. bes. 241; SOURVINO-U-INWOOD 1986, 220; HOFFMANN 1985/86, 180; PEIFER 1989, 153. – Als absoluter Einzelfall muss eine Lekythos gewertet werden, welche den Fährmann am Grab noch durch Thanatos und Hypnos ergänzt, die einen Leichnam tragen (s. SOURVINO-U-INWOOD 1986, 215 Nr. 31).

519 Allgemeine Behandlung bei BROMMER 1969. – SOURVINO-U-INWOOD 1986, 219f. unterteilt die kanonischen Darstellungen ebenso wie bereits VON DUHN 1885, 6 in zwei ikonographische Grundtypen, wobei sie diejenigen Bilder, auf welchen Charon einer bzw. mehreren Personen gegenübertritt von solchen trennt, auf welchen das Schema noch durch eine Grabstele erweitert wird. Eine malergebundene Klassifizierung trifft dagegen DíEZ DE VELASCO 1991, der seine Untersuchungen der Gruppe R widmet. GARLAND 1985, 56 unterscheidet hingegen den ernsten vom freundlichen Fährmann, der zahlenmäßig überwiegt (ähnlich bereits RIEZLER 1914, 12 [vom fremdartigen kläglichen Gesicht zu schönen Zügen]; als weiteres auch HOFFMANN 1985/86, 179f. [von wild und aggressiv zu beschönigend und Komfort bringend]).

520 Die Forschung beschränkte sich i.d.R. auf die pure Kenntnisnahme dieses Merkmals, so etwa BROMMER 1969, 169:

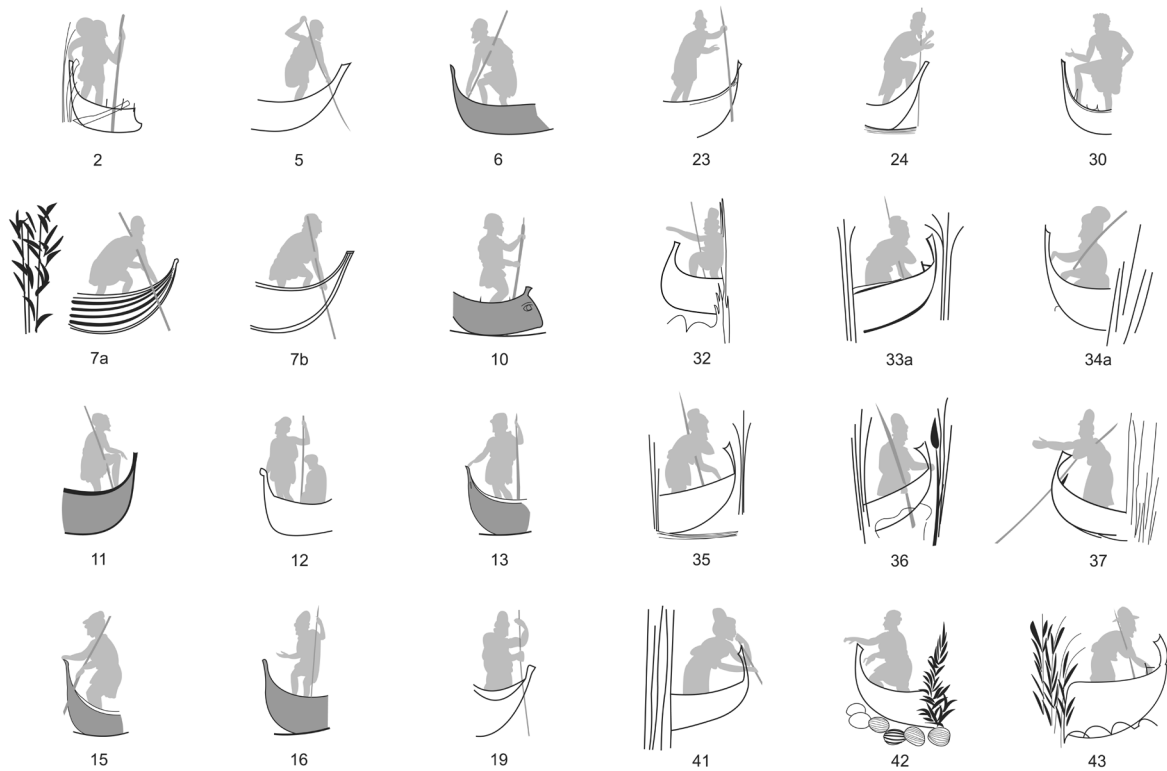


Abb. 15.2 Systematische Übersicht der Charonsdarstellungen auf weißgrundigen Lekythen: Nr. 2 bis 19 = ältere Darstellungen, Nr. 23 bis 43 = jüngere Darstellungen (Nummerierung nach Sourvinou-Inwood 1986, nicht maßstäblich oder entzerrt)

Lediglich Christiane Sourvinou-Inwood brachte auf Basis ihrer lexikalischen Zusammenstellung die wesentlichen kanonischen Merkmale auf den Punkt, indem sie die Teilgestalt des Bootes als eines der wichtigsten Kriterien definierte<sup>521</sup>. Aus einem entwicklungstechnischen Blickwinkel auf die Gesamtkomposition heraus konnte sie zudem die mögliche Ablösung der vollgestaltigen Fahrzeuge durch die anteilige Fassung zumindest indirekt nachvollziehbar machen. Auch wenn der zeitliche Spielraum bis zur Herausbildung des festen stereotypen Kompositionsschemas sehr klein ist, zeigen die wohl frühesten Darstellungen das Boot in aller Vollständigkeit, während in der Folgezeit ausschließlich die Teilgestalt Verwendung findet<sup>522</sup>.

Vor diesem Hintergrund sollen die Charonsbilder neu beleuchtet werden, indem nun die Schiffsdarstellung in den Mittelpunkt des Interesses rückt. Aufgrund der äußerst geringen ikono-

„Charon steht [...] immer in seinem Boot und dieses ist nur zu einem Teil wiedergegeben“. Ebenso die Beschreibungen bei VON DUHN 1885, passim.

521 SOURVINO-U-INWOOD 1986, 222: „[...] the lekythoi establish a canonical way of representing Ch[aron]’s boat: only the stern half is shown [...]“. Ein zweites Kriterium ist die menschliche Gestalt des Verstorbenen, die vormalig noch von Wesenszügen eines Eidolons geprägt war (ebd. 219).

522 SOURVINO-U-INWOOD 1986, 212. 219 nennt insgesamt vier ältere Darstellungen, wobei zwei davon sf. sind und vollkommen im Darstellungsinhalt abweichen (ebd. Nr. 1 und 1a). Das kanonische Schema beginnt sich bereits bei den beiden Lekythen des Tymbos-Malers anzudeuten (Nr. 2 und 3) – hier sind die Schiffe aber noch vollgestaltig und der Verstorbene wird als lebensgroßes Eidolon wiedergegeben – und setzt sich wohl mit der Lekythos Nr. 4 erstmals durch, die das ausschnittshafte Boot und den Verstorbenen in Menschengestalt wiedergibt. Auch wenn zwischen diesen beiden Möglichkeiten bestenfalls wenige Jahre liegen (die Autorin datiert die älteren Lekythen in das späte zweite Viertel des 5. Jhs. und gibt für Nr. 4 die ungefähre Mitte des Jahrhunderts an), wäre ein solcher Prozess durchaus vorstellbar, da sich ab diesem Zeitpunkt sowohl Ausschnitthaftigkeit als auch menschliche Gestalt unverändert durch die gesamte Serie der nachfolgenden Lekythen ziehen. Als absolute Ausnahme postuliert Sourvinou-Inwood einzig für Nr. 10 die Ganzgestalt, was allerdings nicht haltbar ist (dazu s.u.).

graphischen Variationsbreite innerhalb eines sehr ausgedehnten Spektrums an Beispielen genügt an dieser Stelle ein rein schematisierter und zusammenfassender Ablauf<sup>523</sup>.

### *Der Kahn und seine Teilgestalt*

Auf formaler Ebene lassen sich zwischen den einzelnen Bootsdarstellungen kaum nennenswerte Unterschiede ausmachen, in der Mehrheit der Fälle wird dieses Detail in der üblich flüchtigen Zeichenweise der weißgrundigen Lekythenmaler ausgeführt (**Abb. 15.2** mit **Tab. 12**). In der Regel wurde der Kontur des Fahrzeugs mit nur wenigen dünnen Pinselstrichen angelegt<sup>524</sup>, selten hat sich noch ein füllender Farbauftrag erhalten<sup>525</sup>. Um das moorastige Gestade anzuzeigen, wurde auf einigen Bildern auf unterschiedlich abstrahierte Weise Wasser angegeben<sup>526</sup>, während der Kahn bei einzelnen Beispielen auch direkt auf der unteren Bildbegrenzung aufliegen kann<sup>527</sup>. Auf Basis der wenigen ganzgestaltigen Nachen scheint sich für die verbildlichte Partie eine Klassifizierung als Heck zu ergeben<sup>528</sup>, in welchem der Fährmann in der Regel stehend dem Ufer und somit seinen Passagieren zugewandt ist<sup>529</sup>.

Erhebliche Differenzen sind hingegen bei der Art des Ausschnitts zu beobachten: Denjenigen Booten, deren Umriss unvermittelt endet und sich somit offen zeigt<sup>530</sup>, steht eine große Anzahl an Exemplaren gegenüber, bei welchen der Schnitt durch ein Zusatzelement ausgeführt wird. Dabei handelt es sich stets um in Bündeln stehende Schilfrohre, die bei den Angehörigen der Gruppe R das wesentliche namensgebende Charakteristikum ausmachen<sup>531</sup>. Auf diese Weise scheint das Gefährt etwa zur Hälfte im Röhricht zu stecken und kann darüber hinaus auch zum Ufer hin von diesem vegetabilen Zusatz eingefasst sein<sup>532</sup>. Damit wird offenbar, dass die Inkonsequenz des offen belassenen Konturs nicht bei allen Malern Akzeptanz erfährt, so dass sie sich die naturräumliche Kennzeichnung als technisches Hilfsmittel zunutze machen.

In diesem Zusammenhang ergibt sich die Frage nach einem chronologischen Verhältnis dieser beiden Verfahrensweisen von allein. Dabei zeigt sich schnell, dass letztere Methode be-

523 Auf eine eigene Katalogisierung der Beispiele wurde daher verzichtet. Zur Vereinfachung wird hier nach Bedarf auf die Objektnummern von SOURVINOU-INWOOD 1986 zurückgegriffen, die insgesamt 44 Exemplare nach chronologischen Gesichtspunkten zusammengestellt hat; darunter befinden sich allerdings auch Fragmente ohne hinreichende Aussage (z.B. Nr. 20). Eine sehr ausführliche Sammlung dieser Lekythen gibt mit 66 Beispielen auch BROMMER 1969b, 167ff.; als weiteres MOLL 1929, Taf. B VIb.

524 Als einfache dünne Linie z.B. auf Nr. 5, 12, 24, 34a oder 37; als doppelte Linie etwa auf Nr. 7a und b sowie zum Teil bei Nr. 15, 23 oder 30.

525 Gut sichtbar ist dieser z.B. noch bei Nr. 6 (gelb), 16 (graublau) oder 15 (hellbraun); streifig angelegt bei Nr. 7a. Dabei handelt es sich verstärkt um die älteren Darstellungen, während die jüngeren vorrangig in Umriss-technik ausgeführt wurden.

526 So i.d.R. bei den jüngeren Bildern wie bspw. Nr. 24, 32, 36 und 43.

527 Dies ist etwa der Fall bei Nr. 13, 15 und 16 und scheint sich auf die frühen Lekythen zu beschränken.

528 Im Gegensatz zur charakteristischen Bugnase der ganzgestaltigen Beispiele (vgl. Nr. 2 und auch 10) ist bei den ausschnitthaften Exemplaren der aufgebogene Kiel zu sehen, der eher Merkmal griechischer Handelsschiffe und damit für einen einfachen gestakten Kahn ungewöhnlich ist (vgl. dazu LANDSTRÖM 1961, 34 Abb. 71). Zu dieser rigorosen typologischen Trennung und ihren möglichen Hintergründen s.u.

529 Zur Ausnahme des sitzenden Charon s.u.

530 Zumeist enden die obere sowie untere Begrenzungslinie in etwa auf derselben Höhe (vgl. z.B. Nr. 5, 7a, 11 und 30), bei einigen Exemplaren wurden diese beiden Linien jedoch in ungleicher Länge ausgeführt (s. etwa Nr. 6 und 23). Singulär ist Nr. 10 und wird von SOURVINOU-INWOOD 1986, 213 als „his boat which is shown complete“ beschrieben. Allerdings brechen die bereits zum aufgebogenen Heck nach oben ziehenden Linien kurz vor ihrer Zusammenführung ebenfalls ab. – Zur Definition des offenen Konturs, v.a. im Gegensatz zu ‚offen‘, s. Kapitel A2.3.1. „Begrifflichkeiten“.

531 Vgl. dazu Nr. 33a bis 41. Ausführlicher zu dieser Gruppe v.a. DíEZ DE VELASCO 1991, 235ff.

stimmte Künstlerkreise auszeichnet, deren Tätigkeit vorrangig erst in das letzte Viertel des 5. Jhs. fällt, obgleich sie unter den älteren Malern nicht völlig unbekannt ist<sup>533</sup>. Bereits auf den ersten Bildern nach festem Schema, die etwa um die Jahrhundertmitte einsetzen, finden sich seltene Belege für die Andeutung von Schilf<sup>534</sup>. Eine derartige Sumpfflora verwendet im Einzelfall beispielsweise der Sabouroff-Maler, dem sich wohl mehrere dieser frühen Charonsbilder zuordnen lassen und der maßgeblich an der Prägung der kanonischen Form beteiligt gewesen sein soll<sup>535</sup>. Dass unter dessen Werken in erster Linie der offene Schnitt dominiert, vermag wohl auch den uneffektiv großen Abstand zwischen der unvermittelt abbrechenden Gestalt des Nachens und dem Röhrich zu erklären. Ohne jegliches Zusatzelement kommt dagegen der etwa zeitgleiche Thanatos-Maler aus<sup>536</sup>, ebenso wie zahlreiche weitere Künstler vergleichbarer Zeitstellung<sup>537</sup>. Und auch die Werke des etwas späteren Quadrat-Malers zeigen die Szene ohne detaillierte landschaftliche Ausgestaltung<sup>538</sup>. Zu unvergleichlicher Popularität verhelfen dem Rohr als relevantem Zusatz in Zusammenhang mit der Örtlichkeit des Unterweltsflusses in der Tat erst der Schilf-Maler und sein Kreis<sup>539</sup>. Von dieser größten Gruppe unter den späten Malern hat sich eine kaum überschaubare Menge an Beispielen nach identischem Schema erhalten, wobei dieses Detail stets in stark schematisierter Form ausgeführt wird<sup>540</sup>. Im Gegensatz dazu versieht der ebenfalls zu den letzten Vertretern der Gesamtserie gehörende Triglyphen-Maler im ausklingenden 5. Jh. seine detailreich ausgeschmückten Darstellungen mit Wasserpflanzen in außerordentlich üppiger und naturalistischer Manier<sup>541</sup>. Bis auf diese Differenzen in Hinblick auf die vegetabile Ausgestaltung zeigen die Bootsdarstellungen selbst über ihre gesamte Laufzeit hinweg keinerlei tiefgreifende entwicklungstechnische Veränderung<sup>542</sup>.

- 
- 532 Ein solches Schilfbüschel zwischen Nachen und verstorbener Person integrieren ausschließlich die Maler der Gruppe R (s. z.B. Nr. 33a oder 36). Vgl. dazu auch DÍEZ DE VELASCO 1991, 238.
- 533 Allgemein zu den Künstlerkreisen s. GARLAND 1985, 56; FELTEN 1971, *passim*.
- 534 Neben den wohl ältesten Darstellungen mit vollgestaltigem Boot (Nr. 2 und 3), erscheint dieses Element ebenfalls auf der Lekythos Nr. 4 (in der Art des Malers von London E 342), die von Sourvinou-Inwood als frühester Vertreter des voll ausgebildeten kanonischen Schemas angesehen wird (s.o.).
- 535 Hierzu sind Nr. 5 bis 7b zu zählen, das zusätzliche Element zeigt aber lediglich Nr. 7a. – DÍEZ DE VELASCO 1991, 235 hingegen sieht diesen Maler als direkten Nachfolger/Schüler der Gruppe R, der dann das Schilfelement aus dieser Werkstatttradition übernommen hätte. Generell ist eine feinchronologische Abfolge der einzelnen Bilder aufgrund der großen Stereotypie und des an sich recht begrenzten Zeitraums von ca. 50 Jahren nicht zuverlässig durchführbar, für vorliegende Untersuchung aber auch nicht von Belang, so dass hier die Einteilung von SOURVINO-U-INWOOD 1986 undiskutiert als Grundlage herangezogen werden kann.
- 536 Von diesem Maler ist daneben das einzige Boot mit annähernd vollständigem Umriss überliefert (Nr. 10).
- 537 Beispielsweise der Maler von München 2335 (z.B. Nr. 13 und 15) oder der Vogel-Maler (Nr. 16).
- 538 Vgl. Nr. 24 bis 27.
- 539 Parallel dazu kommt dieses vegetabile Element mitunter aber auch außerhalb dieser Gruppe vor (vgl. Nr. 32). Zur Gruppe R s.o.
- 540 Die Angabe erfolgt lediglich in Form von mehreren unterschiedlich langen, gebündelten Vertikalstrichen.
- 541 Die beiden Beispiele Nr. 42 und 43 integrieren eine reich geschmückte Grabstele und stellen Charon zwei Personen gegenüber. – Ohne Hinzuziehung des originalen Fundobjekts schwer zu überprüfen ist der möglicherweise singuläre Pinselduktus auf Nr. 43: Die Umzeichnung bei VON DUHN 1885, Taf. 2 zeigt eine in einem einzigen Schwung gekonnt ausgeführte Linie, welche den oberen Rand des Bootes angibt, um dann abrupt im rechten Winkel nach unten umzubringen und den Umriss auf diese Weise zu schließen, wobei dieser ‚Abschluss‘ als Schilfrohr ausgearbeitet ist. An seinem tiefsten Punkt setzt sich dieser Pinselstrich weiter fort und geht in die durch mehrere aneinandergesetzte konkave Bögen angedeutete Wasseroberfläche über. Eine abweichende Pinselführung an dieser Stelle zeigt dagegen die Umzeichnung in CVA Berlin (8) 50 Abb. 7: Hier endet die obere Begrenzung des Bootes knapp vor den Schilfbüscheln. Die dort auf Taf. 34 abgedruckten Ansichten ermöglichen aufgrund der stellenweise nur sehr vage erkennbaren Farbspuren keine zuverlässige Einschätzung dieses Details.
- 542 Ein tendenzieller Wandel besteht allein in Hinblick auf die Wiedergabe des Bootskörpers als farbgefüllte Fläche oder bloßer Umriss (s.o.). Dagegen unterliegt die Richtung, aus der Charon mit seinem Boot im Bild erscheint, einer rein

Aufgrund dieser auffälligen motivischen Übereinstimmung sämtlicher Darstellungen bis hin zum Faktor der Ausschnitthaftigkeit wurde – wie in Hinblick auf das Motiv des Schiffes im Allgemeinen auch – in der Forschung nach einem geeigneten Vorbild innerhalb der monumentalen Malerei gesucht. Pausanias überliefert mit seiner Beschreibung der bildhaften Ausstattung der Lesche der Knidier in Delphi das einzige literarisch gesicherte Pendant, wobei hier der Fährmann Bestandteil der ausgedehnten Komposition der polygotischen Nekyia des Odysseus ist<sup>543</sup>. Die Hinweise reichen aus, um auf diesem Bild den bootfahrenden Charon in seiner gewohnten Umgebung rekonstruieren zu können, allerdings macht der Autor keinerlei Angaben zu einer möglichen Ausschnitthaftigkeit. Ebendiese Unsicherheit wurde in der Forschung zum Argumentationsschwerpunkt, als man versuchte, die Lekythenbilder in Abhängigkeit von diesem Werk zu betrachten<sup>544</sup>. Prinzipiell existieren dabei zwei konträre Lager: Die eine Seite postuliert auf Basis des geläufigen Schemas der Vasendarstellungen einen unvollständigen Kontur des Nachens<sup>545</sup>, wohingegen die Gegenpartei aufgrund der literarisch nachvollziehbaren ikonographischen Diskrepanzen eine solche Möglichkeit vehement ablehnt<sup>546</sup>.

Wie in vergleichbaren Fällen, steht auch hier die unsichere Ausgangslage einer zuverlässigen Beweisführung im Wege, so dass an dieser Stelle ein lediglich spekulativer Einblick geboten ist. Generell sollte in solchen Kontexten niemals von einer Vorbildfunktion im Sinne einer künstlerischen Vorlage ausgegangen, sondern vielmehr eine heute nicht mehr näher zu bezeichnende Beeinflussung erwogen werden. Auf diese Weise ist eine Anregung durch das vorgegebene Sujet der Überführung der Schatten durch Charon von Seiten der Tafelmalerei durchaus vorstellbar,

---

individuellen Vorliebe, wobei beide Varianten etwa gleich oft vertreten sind. Dazu auch SOURVINOU-INWOOD 1986, 220f.; BROMMER 1969, 169f.; VON DUHN 1885, 20.

543 Paus. X 28,1: „Wasser scheint einen Fluß darzustellen, den Acheron natürlich, und Rohr wächst darin [...]. Und ein Schiff befindet sich auf dem Fluß und der Fährmann an den Rudern. [...] Bei den Insassen des Schiffs ist nicht ganz deutlich, zu welchen sie gehören. Tellis scheint im Ephebenalter zu stehen und Kleoboia noch Jungfrau zu sein; sie hält eine Kiste auf den Knien [...]“. – Lange Zeit führende Rekonstruktion durch ROBERT 1892, revidiert durch STANSBURY-O'DONNELL 1990, bes. 216 (Verteilung über drei Raumseiten).

544 Allgemein dazu vgl. z.B. KURTZ – BOARDMAN 1985, 129.

545 Auf diese Weise etwa BEHN 1907a, 38; BENNDORF – NIEMANN 1889, 239. Zu weiteren Vertretern dieser These s. SOURVINOU-INWOOD 1986, 218.

546 Dies basiert in erster Linie darauf, dass der Fährmann auf den Lekythen i.d.R. steht und sich auf seine Stake stützt, während ihn Pausanias als an den Rudern und somit zwangsläufig im Boot sitzend beschreibt. Allerdings kommt ein tief in seinem Kahn sitzender Charon im Ausnahmefall auch auf Vasen vor (vgl. Nr. 34a und b). Als weiterer Einwand gegen einen Motivausschnitt wurde die Anzahl der Insassen angeführt. Dass hier im Gegensatz zum sonst einsamen Charon drei sitzende Figuren angenommen werden müssen, erfordert selbstverständlich einen weitläufigeren Darstellungsraum und stellt einen weiteren entscheidenden Faktor für die Befürwortung der vollständigen Wiedergabe des Nachens dar. Auf diese Weise v.a. ROBERT 1892, 46. 58; ebenfalls SOURVINOU-INWOOD 1986, 218f. (hier zu weiterer Literatur) und 222f. – Letztere zieht zur weiteren Lösung der vorliegenden Problematik auf Grundlage von M. Robertson ein anderes vorbildhaftes Gemälde als das delphische in Erwägung, auf welchem Schiff und Fährmann adäquat zu den Lekythen wiedergegeben gewesen sein könnten (ausschnitthaft/stehend). Trotz fehlender Hinweise denkt sie dabei an eines der polygotischen Bilder im athenischen Theseion. Als Alternative bietet sie allerdings auch den umgekehrten Weg an, indem sie eine Einwirkung der Vasen auf ein späteres Werk der Monumentalmalerei für möglich hält (ähnlich HOFFMANN 1985/86, 179). Als Argument dient ihr hierfür neben römischen Beispielen, wo der Nachen v.a. auf Sarkophagen in einem Felsentor als Hadeseingang erscheint (ebd. 216. 223ff. Nr. 47 bis 55), ein singuläres polychromes Vasenbild auf einer hellenistischen Amphora aus Olbia (ebd. 216. 221 Nr. 45). Dass es die Charonszene trotz der zeitlichen Diskrepanz in identischer Manier wie die Lekythen abbildet, nur dass hier der Schnitt konsequent mittels Rahmen vollzogen wird, führt sie wiederum auf eine Anregung durch das spätere Tafelbild zurück (vgl. dazu auch DADAS 37 in Kapitel C2.2.5. „Einzeldarstellungen Schiffe“). Die beiden ‚melischen‘ Reliefs mit identischer Darstellung, die bei VON DUHN 1885, 6ff. genannt werden, können hier nicht vorbehaltlos in Erwägung gezogen werden, da sie bereits seit langem als Fälschung gehandelt werden. Dazu ROBERT 1892, 58; BROMMER 1969, 171; SOURVINOU-INWOOD 1986, 218 (Nr. 63a und b).

547 Vgl. dazu auch Kapitel B2.1.1.2.2.1. „Hinweis auf Seereise“ sowie D1.2. „Vergleich Schiffe“; als weiteres s. Kapitel B2.1.1.1.2. „Schlachten“.

so wie sie sich auch andernorts ideengebend auf die Vasenkunst ausgewirkt haben wird<sup>547</sup>. In diesem Zusammenhang kann zu unbestimmtem Grad auch eine Inspiration hinsichtlich gewisser ikonographischer Muster angenommen werden, wobei solche aber keinesfalls unumstößlichen Normen unterliegen und somit eine bedarfsabhängige Modifikation erlauben. Was den Wiederherstellungsversuch des Unterweltnachens auf dem delphischen Gemälde angeht, ist zumindest seine Position am Rand der Gesamtszene<sup>548</sup> ebenso als gesichert anzusehen wie auch die Schilflandschaft als natürliche Umgebung. Inwiefern sich diese Umstände aber auf eine potentielle Ausschnitthaftigkeit ausgewirkt haben könnten, soll erst an abschließender Stelle thematisiert werden.

### *Der Hintergrund der gestaltlichen Unvollständigkeit*

Um zur Teilgestalt der Boote auf den Lekythen zurückzukehren, ist auch hier eine Beurteilung des ausschlaggebenden Hintergrunds unumgänglich und birgt relevante neue Aspekte in sich, die bislang nicht von Bedeutung waren. Während der entscheidende Faktor für die unvollständige Wiedergabe im Allgemeinen der eingeschränkt verfügbare Darstellungsraum im Verhältnis zur Ausdehnung der kompositionsrelevanten Bildzeichen ist, muss die Situation an dieser Stelle deutlich revidiert werden. Denn obwohl es sich in diesem Fall um sehr kleine Bildträger handelt<sup>549</sup>, steht in Bezug auf den (im Gegensatz zu den seetüchtigen Schiffen) recht kompakten Nachen in Zusammenspiel mit der zu beiden Seiten offenen Darstellungsfläche grundsätzlich in hinreichendem Maße Platz für dessen vollgestaltige Wiedergabe zur Verfügung. Dass der Charonskahn hier trotzdem nur anteilig abgebildet wird, hat demnach andere Gründe, die insbesondere auch in unmittelbarer Abhängigkeit zum rezeptiven Vorgang gesehen werden müssen: Aufgrund der starken Krümmung der Salbfläschchen zeigt sich der wahrnehmungsbedingte Ausschnitt gegenüber dem faktischen als dominant und unterdrückt damit die eigentliche gestaltliche Unvollständigkeit zur Gänze. Da der abbrechende Kontur weit in den Bereich des Henkels rückt, wird er bei Betrachtung der relevanten Szenenteile nicht erfasst (**Abb. 15.3**)<sup>550</sup>. Eine allzu detaillierte Bildrezeption ist in Zusammenhang mit dem

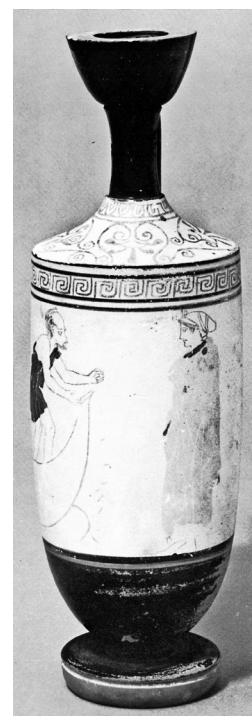


Abb. 15.3 Charonsszene auf einer Lekythos des Malers von Cambridge 28.2 als Sichtausschnitt (Slg. Kropatschek)

548 ROBERT 1892, 44f. hält eine Beschreibungsrichtung des Pausanias von links nach rechts für wahrscheinlich und siedelt den Kahn nach Gesichtspunkten der Symmetrie als Gegengewicht zum Schiff des Menelaos in der gegenüberliegenden Iliupersis demgemäß auf der linken Bildseite an. Ähnlich, wenn auch mit umgekehrter Beschreibungsrichtung und damit Verortung auf der rechten Seite, verfährt STANSBURY-O'DONNELL 1990, bes. 215. Da für vorliegende Fragestellung lediglich die Randposition ausschlaggebend ist, kann die konkrete Anordnung außer Acht bleiben.

549 Der Durchmesser beträgt bei den kleineren Exemplaren oftmals weniger als 10 cm (z.B. Nr. 30), während die größeren Ausführungen auf ca. 14 cm (z.B. Nr. 43) kommen.

550 Die Ausführung des Schiffsumrisses geht nicht allzu weit über die Gestalt des Fährmanns hinaus, oftmals bricht sie ebendort ab (vgl. z.B. Nr. 13, 15, 23 oder 30). Damit lässt der erste Blick bei reiner Frontalansicht in Abhängigkeit vom Henkel nicht nur den Kahn, sondern auch die Figur des Charon lediglich partiell erscheinen, entsprechend deutet sich – je nach Ausführlichkeit – auch die anschließende Szene aus einer oder mehreren wartenden Figuren lediglich an Ansätzen an. Auf diese Weise muss das Gefäß recht weit in Richtung des Henkels gedreht werden, bis der abbrechende Kontur ins Blickfeld rückt. Die Nichtsichtbarkeit der Teilgestalt bleibt also auch bei leichter Variation des frontalen Blickwinkels bestehen.

wohl einmaligen Verwendungszweck dieser massenproduzierten Gefäße am Grab außerdem weder anzunehmen noch notwendig, sind die stereotypen Bildchiffren gemeinhin bekannt<sup>551</sup>. Aus diesen Gründen wird bei dem unbeseelten Boot eine detaillierte Ausführung weit jenseits des Krümmungsbereichs wohl als unnötig erachtet worden sein, passt diese vereinfachende Maßnahme doch gut zur mitunter sehr flüchtigen Ausführung der Bilder<sup>552</sup>. Den Weg hierfür könnte die nun gängige Praxis geebnet haben, narrativ integrierte Schiffe grundsätzlich nicht vollständig abzubilden, wie es die etwa zeitgleichen großformatigen Mythenbilder erkennen lassen<sup>553</sup>.

Auch wenn die faktische Unvollständigkeit des Bildzeichens durch den Sichtausschnitt überlagert wird, so dass sich das perzeptive Ergebnis vorerst in nichts von demjenigen einer ganzgestaltigen Wiedergabe unterscheidet, können durch die nur anteilige Sichtbarkeit nichtsdestominder dieselben visuellen Effekte evoziert werden<sup>554</sup>. Denn einerseits fußen sie auf dem Darstellungsinhalt, andererseits ergeben sie sich aus dem automatisierten Prozess der optischen Wahrnehmung. Besonders in Zusammenspiel mit dem aktiv stakenden Charon, wie ihn vor allem die frühen Bilder zeigen<sup>555</sup>, kann das Boot als in langsamer Bewegung auf das Ufer zu (= ‚Ins-Bild/Blickfeld-Hinein‘) aufgefasst werden, wobei ein solches Vorwärtsstreben häufig noch durch die gleichgerichtete Bewegung des Fährmanns unterstrichen wird<sup>556</sup>. Auf den späteren Vasen nimmt er dagegen vielmehr die Haltung eines passiv Wartenden ein<sup>557</sup>, so dass sich dieser Effekt nun stärker in die Vergangenheit verlagert, in Verbindung mit dem eingefügten Schilf – so dieser denn sichtbar wird – aber anschaulich als ein Auftauchen aus dem Röhricht gelesen werden kann. Statt auf unmittelbare Weise wird die Bewegung – verstärkt durch das gegenständliche Element – nun auf indirektem Wege erfahrbar<sup>558</sup>. Das konkrete Ereignis der Ankunft spielt dabei eine wesentlich geringere Rolle als der generalisierte Aspekt der Überfahrt, verbunden mit einem Ortswechsel<sup>559</sup>. Das eintönige Wesen

- 551 Zu den Wahrnehmungsbedingungen in diesem Zusammenhang s. v.a. Kapitel B1.3.2. „Kontext Grab“.
- 552 Zur oft geringen Qualität v.a. der späten Beispiele und zur kostengünstigen Herstellung dieser Vasen vgl. z.B. DÍEZ DE VELASCO 1991, 240ff.
- 553 Ähnlich kann es auch auf den rf. Vasen auf Grundlage der Wahrnehmungsbedingungen zu einem Konturenabbruch kommen, der maltechnisch bedingt jedoch zur protomenhaften Wiedergabe statt zum offenen Umriss führt. Vgl. dazu das vorhergehende Kapitel B2.1.1.2.2.1. „Hinweis auf Seereise“ mit Tab. 8.
- 554 s. dazu v.a. Kapitel A2.1.3. „Funktion Bild“ sowie A2.1.2. „Wahrnehmung“.
- 555 Vgl. z.B. die Lekythen des Sabouroff-Malers Nr. 5 bis 7b und auch 10 des Thanatos-Malers.
- 556 Dazu zählt v.a. die Geste in Richtung des Verstorbenen, die oftmals zusammen mit seiner charakteristisch übergeneigten Haltung auftritt. Auf diese Weise kann ein kontinuierlicher Bewegungsprozess visuell nachvollzogen werden, der als „soeben angekommen, fordert er den Toten auf, in sein Boot zu steigen“ übersetzt werden könnte (vgl. z.B. Nr. 15, 23 oder 30).
- 557 Dabei scheint er sein ganzes Gewicht auf der am Boden aufgesetzten Stange abzustützen (vgl. z.B. Nr. 33a, 37 und 41) oder dieselbe locker an die Schulter zu lehnen (z.B. Nr. 11, 15, 34a oder 36) bzw. in der Hand zu halten (z.B. Nr. 12, 16 und 23). – Eine generelle Erscheinung als Wartender („passive mourner“) propagiert in Zusammenhang mit der zeichenhaften Aussage dieses Motivs z.B. HOFFMANN 1985/86, 180; s. als weiteres auch GARLAND 1985, 56. Ein verstärktes Agieren des Fährmanns auf den älteren Bildern entgegen einer ruhigen vielmehr passiven Haltung gegen Ende wurde bereits in der Forschung – wenn auch indirekt deskriptiv – dargelegt. Auf diese Weise VON DUHN 1885, 6ff. (hinsichtlich der beiden fragwürdigen ‚melischen‘ Reliefs Nr. 63a und b); HOFFMANN 1985/86, 179f. (im Kontext mit chronologisch aufeinanderfolgenden Vasenbildern).
- 558 Die in Zusammenhang mit beiden Varianten übereinstimmende visuelle Wirkung lässt sich bspw. gut an den Beschreibungen durch SOURVINOU-INWOOD 1986, 212 ablesen: „Ch[aron]’s boat [...] emerges from behind a clump of reeds“ (z.B. Nr. 4: mit Schilf) bzw. „Ch[aron] [...] is bending forward, poling the boat (only stern part shown), drawing in to the shore“ (z.B. Nr. 6: ohne Schilf).
- 559 Möchte man die Frage nach der Art der Fortbewegung lösen, erweist sich dies als problematisch, denn es besteht ein Widerspruch zwischen dem Bug der ganzgestaltigen Beispiele und dem anzunehmenden Heck der Ausschnitte, was auch in der Forschung zu einer kontroversen Einschätzung führte (z.B. SOURVINOU-INWOOD 1986, passim: Heck; z.B. VON DUHN 1885, passim; HOFFMANN 1985/86, 179: Bug; zur Problematik s.o.). Falls diese Abweichung nicht aus der Wiedergabe zweier unterschiedlicher Bootstypen resultiert (auf diese Weise SOURVINOU-INWOOD 1986, 222), was unwahrscheinlich sein dürfte, kann es sich lediglich um die Verbildlichung zweier verschiedenartiger ‚Vorgänge‘



des Charon und auch der zeichenhaft symbolische Charakter der Bilder tragen nicht minder dazu bei, dieses Motiv in seiner Gesamtheit als allgemeine Chiffre für die Seelenreise anzusehen, was sich aber vorrangig am Darstellungsinhalt, ungeachtet der konkreten Art der Wiedergabe, ablesen lässt<sup>560</sup>. Ebenso wie der Fährmann ikonographisch stets an seinen Nachen gebunden ist, ebenso ist für ihn auch die Bewegung als wesenseigenes Merkmal relevant, zeichnet er sich in seiner Funktion als Seelengeleiter gerade durch seine unentwegte ‚Wanderung‘ zwischen den Welten aus, bestimmt durch die Ankunft hier sowie den Aufbruch dort und umgekehrt.

### Zusammenfassende Betrachtungen

Dass der Nachen auf den zahlreichen Lekythenbildern weder auf eine bestimmte Wirkung hin, noch aus technischen Rahmenbedingungen heraus teilgestaltig angelegt wurde, lässt die Unvollständigkeit in einem anderen Licht erscheinen, wird sie vielmehr Produkt geeigneter Wahrnehmungsbedingungen in Zusammenspiel mit einer flüchtigen Form der Ausführung sein, vermutlich angeregt durch die nun konsequent praktizierte ausschnittshafte Wiedergabe vergleichbarer Bildzeichen in abweichenden Kontexten. An dieser Stelle



Abb. 15.4 Rekonstruktionsvorschlag zum Charonskahn der polygotischen Nekyia auf Grundlage von C. Robert

lohnt nochmals ein Blick zurück auf die Nekyia des Polygnot und die Diskussion um die Art der Wiedergabe dieses Motivs auf dem Gemälde. Schon allein aufgrund der erhöhten Zahl der Insassen und der ohnehin vergleichsweise eingeschränkten Größe des Gefährts<sup>561</sup> im Verhältnis zur sicherlich weitläufigen Darstellungsfläche ist eine anteilige Wiedergabe, wie sie zur Bewältigung des Bild-Raum-Konflikt Anwendung findet, auch in diesem Zusammenhang nicht anzunehmen. Der Möglichkeit allerdings, das Fahrzeug zu Teilen hinter dem von Pausanias beschriebenen Röhricht verschwinden zu lassen (Abb. 15.4), kommt durchaus Berechtigung zu, bedenkt man schon allein die daran geknüpften wahrnehmungsbasierten Effekte<sup>562</sup>. Denn durch die partielle Verdeckung kommt es vor dem Hintergrund der naturräumlichen Kennzeichnung des Schauplatzes nicht nur zu einer Belebung des Bildes, zusätzlich kann auf diese Weise die Bewegung des bereits besetzten Kahns anschaulich zur Geltung gebracht werden, der – von Charon gerudert – den Unterweltsfluss entlangleitet.

handeln. Der Grund dafür dürfte vermutlich sein, dass sich die Maler von bestimmten Vermittlungsabsichten leiten ließen und sich dafür bestimmter prägnanter Codes bedienten: Das mit einem aktiv stakenden Fährmann verbundene ‚ganze‘ Schiff betont mit seinem Bug in Fahrtrichtung den noch andauernden Prozess der Fortbewegung (vgl. bes. Nr. 10), während das rückwärtige Fahren vor dem Hintergrund des Anlandens auch an den passiv wartenden Fährmann geknüpft ist. Auf diese Weise werden die zu transportierenden Inhalte auf eingängige Art zur Darstellung gebracht, das im Detail abweichende Rezeptionsergebnis bleibt in Hinblick auf die Gesamtaussage der Darstellung ohne Wirkung. Zum hohen Stellenwert des Themas Ankunft/Aufbruch im Grabkontext s. MADERNA 2011, bes. 59ff.

560 Parallelen sind innerhalb der Tragödiendichtung erkennbar, wo Charon in seinem Kahn den nahenden Tod und somit den Übergang ins Jenseits versinnbildlicht. Vgl. z.B. Eur. Alk. 253ff.: „Ich seh das doppelberudert Boot. Der Entschlafnen Fährmann, die Hand gelegt ans Steuer, Charon, [...]“ (Alkestis). Zu den Parallelen in der Dichtung vgl. SOURVINOU-INWOOD 1986, 210f.; zu Charon als euphemistischem Zeichen für Tod s. auch HOFFMANN 1985/86, 180.

561 Sogar ausgesprochen geringe Ausmaße bescheinigen dem Fahrzeug einige Schriftquellen, so etwa Aristophanes in seinen Fröschen (139f.): „In einem winz’gen Kahne setzt dich über der alte Fährmann für zwei Obolen“ (Herakles).

562 In Ansätzen wurde diese Möglichkeit bereits von Robert in seiner Rekonstruktion von 1892 berücksichtigt, die hier

### B2.1.1.2.3. Der Schnitt am Motiv des ‚Monströsen‘ und des Schiffes in exemplarischer Gegenüberstellung

Auch wenn in Zusammenhang mit der Ausschnitthaftigkeit als vorrangigem Indikator für die gestalteigene Größe ganz klar die motivischen Kriterien die alleinige Verantwortung für die getroffene Unterteilung der Gruppen tragen, ist dieser Aspekt weiter zu differenzieren. Daher erweist sich an dieser Stelle eine Gegenüberstellung des ‚Unholds‘ (als vor diesem Hintergrund besonders geeigneter Lebendgestalt) mit dem Schiff (als unbeseeltem Bildzeichen) nicht nur aufgrund der abweichenden zeichenimmanenten Werte als sinnvoll<sup>563</sup>, zumal auf diese Weise der künstlerische Umgang mit zwei qualitativ vollkommen unterschiedlichen Bildzeichen paradigmatisch zur Anschauung gebracht werden kann.

Als Gemeinsamkeit tragen diese Gestalten den Faktor der Größe als das wesentliche Charakteristikum in sich und können durch den Verzicht auf ihre vollständige Ausführung im Bild diesem Merkmal erst überhaupt gerecht werden. Während die eine Figur jedoch in Bezug auf ihre Ausgestaltung als möglichst beeindruckendes protagonistisches Fabelwesen zur expliziten Betonung dieses Merkmals neigt, wird selbiges bei den Wasserfahrzeugen in ihrer Funktion als Mittel zum Zweck so gut es geht zurückgenommen<sup>564</sup>. Auch wenn das Schiff demzufolge stets seine natürliche Größe zum narrativen Umfeld unterschreitet, ist seine artspezifische Ausgedehntheit bei der darstellerischen Umsetzung nicht vollkommen negierbar. Dagegen glänzen die Fabelwesen wie vor allem das *ketos* (DADA 44, 507), die Hydra (DADA 46) oder der kolchische Drache (DADA 63, s. Abb. 13.2) geradezu durch eine überdurchschnittliche figurale ‚Erhabenheit‘. Diese bezieht sich aber nicht nur auf die räumliche Erstreckung, sondern dient vor allem zur Vermittlung weiterer relevanter Inhalte wie etwa der Topoi Abscheulichkeit sowie Bedrohlichkeit.

Was nun die jeweilige Ausschnitthaftigkeit angeht, ist es nicht immer der geschlossene Rahmen, welcher den unvollständigen Kontur herbeiführt. Diese Abweichung, die zwar grundlegend auf den jeweils vorherrschenden Darstellungskonventionen beruht<sup>565</sup>, lässt eine motivische Bindung erkennen, die sich wiederum vorrangig aus der chronologischen Verteilung der Bilder ergibt. Somit steht den durchgehend als konsequente Teilgestalt ausgebildeten Fabelwesen<sup>566</sup> die Figur des Schiffes gegenüber, die mitunter in protomenhafter Form vollkommen losgelöst im Raum erscheinen kann, sich dabei aber die Wahrnehmungsbedingungen zunutze macht<sup>567</sup>. Dem entsprechen die (technisch bedingt) offenen Schnitte der Charonslekythen, läuft der Umriss des Nachens jenseits des perzeptiven Bereichs oftmals einfach aus<sup>568</sup>. Zu differenzieren ist dabei allerdings die jeweils dahinterstehende Motivation: Während die rotfigurigen Schiffs- ‚Protomen‘ aufgrund des mangelnden Darstellungsraums ausdrücklich anteilig

---

aber v.a. zur tiefenräumlichen Wirkung eingesetzt wurde. Auf entsprechender Grundlage definierte SOURVINO-  
WOOD 1986, 219 diese Verfahrensweise als reine Kompromisslösung, als sie schlussfolgerte, dass „the boat emerging  
from a clump of reeds is an effective compositional design for cutting-off a picture involving the representation of  
water, especially in a composition like that of the wg. lekythoi where there is no spatial depth to the scene [...]“.

563 Eine Zwischenposition nimmt dabei das hölzerne Pferd von Troja (DADA 188) ein, das sich jedoch durch ikonogra-  
phische sowie thematische Singularität auszeichnet (s. dazu Kapitel B2.1.1.2.1. „Monster“).

564 Zum Sonderstatus der Charonslekythen s.u.

565 Dazu Kapitel B1.1. „Grundlagen Vasenmalerei“ sowie B1.2. „Dekorationsprinzipien“.

566 Unbeachtet sollen hier mögliche inhaltliche Werte der Ausschnitthaftigkeit auf übergeordneter Ebene bleiben.

567 Dazu ausführlich in Kapitel B2.1.1.2.2.1. „Hinweis auf Seereise“.

568 Dazu ausführlich Kapitel B2.1.1.2.2.2. „Charon“.

konzipiert wurden und sich somit intentionell nicht von den mittels Rahmen herbeigeführten Ausschnitten unterscheiden, muss die unvollständige Ausführung des Acheronkahns als vereinfachende Maßnahme bewertet werden, denn ein vergleichbarer Bild-Raum-Konflikt ist hier nicht gegeben. Außerhalb des Blickfelds kann (bei frontaler Betrachtung) sicherlich auch der Konturabbruch des ein oder anderen Ungetüms zu liegen kommen<sup>569</sup>, allerdings werden nicht wenige dieser Wesen gerade im zentralen Mittelfeld frühklassisch rotfiguriger Schalen präsentiert und sind damit in ihrer gestaltlichen Versehrtheit ohne Einschränkung sichtbar.

Während den Fabelwesen in der Regel ein zentraler Stellenwert innerhalb der bildhaften Erzählung zukommt, was wiederum die mittels Ausschnitt betonte Augenblicklichkeit der Handlung besser zur Geltung bringt<sup>570</sup>, zeigt sich ein protagonistischer Stellenwert beim Motiv des Schiffes lediglich auf den vereinzelt frühen Beispielen<sup>571</sup>, die allesamt von schwarzfigurigen Kannen stammen, sowie an einigen späten außerattischen beziehungsweise -unteritalischen Darstellungen singulären Charakters. Weitaus häufiger – und dies ausschließlich auf rotfigurigen Vasen zwischen dem endenden zweiten Viertel des 5. Jhs. und etwa der Mitte des folgenden – erscheint dieses Bildzeichen aber in narrativer Beifügung und ergänzt eine Handlung um zusätzliche Aspekte, verweist auf eine Seereise sowie eine spezifische Örtlichkeit und ordnet sich somit dem zentralen Geschehen unter. Demgemäß handelt es sich in Zusammenhang mit dem Schiff um eine recht geschlossene Gruppe mit oftmals sehr ähnlicher Ikonographie, ist hier auch das thematische Spektrum nicht allzu breit, so dass diese Auffälligkeit nicht zuletzt auf eine gewisse Beeinflussung von außen zurückgeführt werden muss<sup>572</sup>. In Verbindung mit dem teilgestaltigen Unhold liegen dagegen ausschließlich Einzelbeispiele vor. In Abhängigkeit zur allgemeinen Präsenz solcher Themen im narrativen Gesamtspektrum der Vasenbilder kommt den ‚Monsterartigen‘ damit ein Ausnahmestatus zu, hat die Beliebtheit des Kampfes zwischen Heros und Fabelwesen besonders in der Archaik eine große Anzahl an Gefäßbildern hervorgebracht, die sich aber mehrheitlich durch gestaltliche Vollständigkeit auszeichnen. Im Gegensatz dazu schlägt sich das anteilig wiedergegebene Schiff – gemessen am sehr seltenen Auftreten dieses Motivs innerhalb von Handlungsbildern – geradezu häufig im Erzählkontext nieder und vertritt darüber hinaus ab einer bestimmten Zeit die gängige Form der Wiedergabe. Als Bindeglied sind dabei die Darstellungen der spätschwarzfigurigen Kleingefäßmaler anzusehen<sup>573</sup>, finden sich in deren Repertoire neben vielen weiteren ausschnitthaften Kompositionen sowohl teilgestaltige protagonistische Schiffe als auch angeschnittene Unholde. Diese Bilder stellen in beiderlei Hinsicht zudem die frühesten greifbaren Nachweise dar, sieht man einmal

569 In Bereich des Möglichen liegt dies bei den Darstellungen DADA 484, 353, 442 und 446, allerdings ist dabei auch stets der Gebrauchswert der Gefäße und damit der Stellenwert der Bilder zu berücksichtigen (vgl. dazu bspw. Kapitel B1.3.1. „Kontext Symposion“ sowie B1.3.2. „Kontext Grab“). – An dieser Stelle muss nochmals angemerkt werden, dass eine Untersuchung dieses Aspekts im Detail aufgrund der teilweise schlechten Ausgangslage in Hinblick auf zuverlässiges Bildmaterial nicht zu leisten war.

570 Unberücksichtigt sollen hier die beigefügten Schlangen als Grabwächter bleiben, nehmen sie eine Sonderposition unter den ‚Monsterartigen‘ ein. Handlungsergänzend ist gleichermaßen der riesenhafte Kopf des Windgottes auf der spätapulischen Oinochoe DADA 353. Vgl. dazu Kapitel B2.1.1.2.1. „Monster“.

571 Irgendwo dazwischen findet sich das ungewöhnliche rf. Schalenmedaillon mit dem vermeintlichen Schiffbruch (DADA 45), bei welchem es sich ebenso gut um den Kampf zwischen Held und *ketos* handeln könnte. Zumindest bestehen hier in Hinblick auf den kompositorischen Aufbau sowie die Wahl des Bildträgers weitaus mehr Parallelen zur Gruppe der ‚Monsterartigen‘, steht diese Darstellung unter den Schiffsbildern vollkommen isoliert.

572 Ausführlicher dazu in Kapitel B2.1.1.2.2.1. „Hinweis auf Seereise“ sowie D1.2. „Vergleich Schiffe“.

573 Dezidiert zu dieser Malergruppe s. Kapitel B3.2.2. „Leagros-Gruppe“.

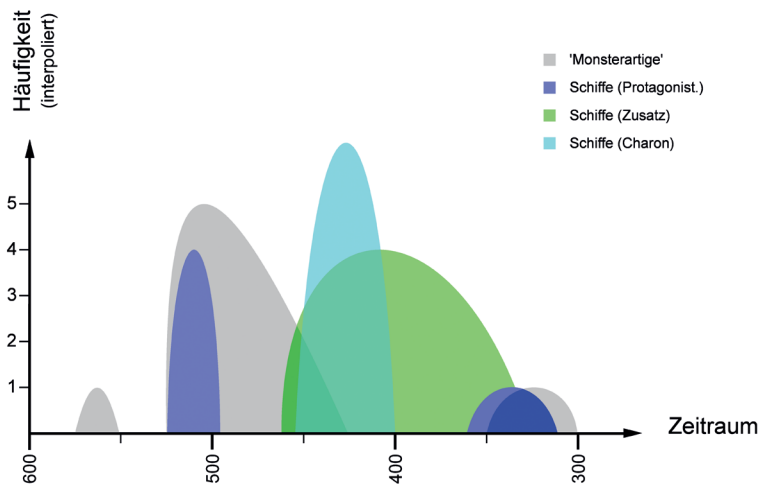


Abb. 16.1 Zeitliche Verteilung der monsterhaften Gestalten und der Schiffe

von der isolierten korinthischen Bildfeldamphora aus dem zweiten Viertel des 6. Jhs. ab, welche sich dem Kampf des Perseus gegen ein riesenhaftes ebernasiges *ketos* widmet (DADA 44, s. Abb. 13.1)<sup>574</sup>. Alles in allem spiegelt sich in dieser Situation die allgemeingültige chronologische Verteilung der verschiedenen Erzählinhalte wider (Tab. 9 sowie Abb. 16.1)<sup>575</sup>.

Was schlussendlich noch die mögliche semantische Belegung der Ausschnitthaftigkeit über den Größenfaktor hinaus angeht, liegt eine solche in Hinblick auf die aktuell bewegten Bildzeichen in beiderlei Fällen klar auf der Hand. In Abhängigkeit von den motivimmanenten Merkmalen und dem dargestellten Erzählinhalt wird durch die anteilige Sichtbarkeit die Bewegung ins Bild hinein auf kognitiver Ebene effektiv verstärkt und birgt in Verbindung mit den monströsen Angreifern darüber hinaus noch den spannungssteigernden Aspekt der Plötzlichkeit in sich. Aber auch wenn in Zusammenhang mit den beigefügten und damit ‚passiven‘, an sich handlungslosen Schiffen eine entsprechende Übersetzung in eine momentane Ereignisstruktur nicht möglich ist, kann diese Bewegung in übertragenem Sinne greifen und das erfolgte Anlanden beziehungsweise den bevorstehenden Aufbruch anzeigen<sup>576</sup>.

### B2.1.1.3. Zusammenfassende Betrachtungen zum Parameter der Größe

Der Parameter der Größe stellt innerhalb des Gesamtkorpus an ausschnitthaften Vasenbildern einen äußerst dominanten und zugleich auch recht vielfältigen Aspekt dar, was sich zum einen an der vergleichsweise hohen Anzahl von Beispielen, zum anderen am verhältnismäßig breiten Spektrum der verbildlichten Erzählinhalte ablesen lässt. Obzwar diese narrativen Schwerpunkte unterschiedlich gewichtet sind, verfügen sie sämtlich über ein entscheidendes gemeinsames Kennzeichen: Allen Darstellungen ist zu einem gewissen Grad der Wert der Größe intrinsisch, sei es in *szenischem* Gesamtbezug, sei es in Verbindung mit einer *motivischen* Einzelkompo-

574 Zum Ausnahmestatus dieser Darstellung im Allgemeinen s. Kapitel B3.1. „chronologisch-chorologische Verteilung“.

575 Daraus resultiert zugleich die regionale Verteilung der Beispiele, steht sie in Abhängigkeit zum jeweiligen Schwerpunkt der Vasenproduktion: So ist die Zunahme unteritalischer Exemplare innerhalb der Gruppe der Schiffsbilder allein der erst späten Präsenz der entsprechenden Themen geschuldet, wohingegen die Konzentration der ausschnitthaften Unholde in Attika auf das Ausklingen solcher Sujets noch am Anfang der Klassik zurückzuführen ist.

576 Dies gilt gleichermaßen für die Charonslekythen, wobei hier statt eines konkreten Ereignisses, getragen vom dem Bildzeichen in seiner spezifischen Erscheinung immanenten Bewegungsmoment, vielmehr ein generalisierter Aspekt im Vordergrund steht (s. Kapitel B2.1.1.2.2.2. „Charon“).

nente. Folglich kann diese Qualität nicht nur dem Bildthema als ausgedehntem narrativem Kontext innewohnen, sondern auch Merkmal eines einzelnen Bildzeichens und damit eines lediglich mehr oder weniger wichtigen Bestandteils einer Erzählung sein. Ausschlaggebende Gemeinsamkeit ist dabei der überdurchschnittliche<sup>577</sup> bildräumliche Anspruch – das heißt, die jeweilige Ausgedehnthet sowohl der gesamten Komposition als auch der einzelnen Gestalt in der zweidimensionalen Fläche. Diese Eigenheit, die wesenseigenes Charakteristikum aller im obigen Abschnitt zusammengestellten Bilder ist, tritt besonders in Zusammenhang mit der keramischen Flächenkunst in einen bedeutenden Konflikt mit dem verfügbaren Darstellungsraum als technischem Parameter (s. Abb. 5.2). So klein das gerahmte Bildfeld im Regelfall ist, so groß möchte nicht selten die verbildlichte Szenerie erscheinen<sup>578</sup> – ein Kompromiss ist an dieser Stelle unvermeidbar. Während andere Verfahrensweisen<sup>579</sup> jedoch die Darstellung zumindest äußerlich in ihrer Wirkkraft besonders auf den Aspekt der szenischen beziehungsweise motivischen Größe hin beschneiden, trägt die ausschnittthafte Wiedergabe nicht nur auf formaler, sondern auch auf übergeordneter semantischer Ebene zum gegenteiligen Ergebnis bei: Die gestaltliche Versehrtheit zeigt überdeutlich eine Unvollständigkeit an, während der Anschnitt eines oder gar beider Seitenbereiche dem Betrachter einen unmissverständlichen Hinweis auf eine Fortsetzung des Dargestellten über den sichtbaren Bereich hinaus gibt – das konkrete Wissen um die verbildlichte Handlung leistet dabei sein Übriges. Dies fällt vor allem bei den szenischen Ausschnitten ins Gewicht, die Bezug auf einen größeren Kontext nehmen und damit exzerptiven Charakter besitzen. Denn während an dieser Stelle die Kenntnis des narrativen Hintergrundes unabdingbar ist für eine entsprechend weitläufige Ergänzung der Darstellung über die angeschnittenen Figuren hinaus, genügt bei den rein motivischen Anschnitten allein die Unvollständigkeit des Konturs als Schlüsselreiz für die menschliche Wahrnehmung, um auf kognitiver Ebene eine Vervollständigung in die Wege zu leiten<sup>580</sup>. Nicht selten jedoch gestaltet sich eine Einschätzung des szenischen Ausmaßes schwierig, resultiert dies vor allem aus der problematischen Bewertung des vorliegenden Bildinhalts. Es handelt sich dabei mitnichten allein um ein Problem der heutigen Zeit, vielmehr muss in vielerlei Fällen eine dahinterstehende Intention von Erzeugerseite erwogen werden: Durch eine derartige Offenheit wird der Betrachter zum eigentlichen Akteur und nimmt Einfluss auf die detaillierte Ausmalung des Gezeigten, so wie es seiner Vorstellung entspricht und seine Erwartungen erfüllt. Gerade diese mangelnde Konkretisierung eröffnet das Potential für eine uneingeschränkte Bildwirkung und garantiert ein absolutes Bilderleben. Feste Vorgaben und somit Richtlinien, auf welche Weise diese ‚Andeutungen‘ vor dem geistigen Auge im Einzelnen auszufüllen sind, existieren nicht – das Ergebnis ist demzufolge stets subjektiv geprägt und daher in gewissem Maße variabel.

Je klarer jedoch der Inhalt ist, desto geradliniger wird auch der Weg der Bildrezeption verlaufen, desto einheitlicher trotz individueller Abhängigkeit das Endprodukt sein. Eine solche, unverkennbar eindeutige Richtung haftet den zahlreichen Gelageszenen an, die in ihrer durchdringenden Stereotypie – auch für den heutigen Betrachter – keinen Zweifel an

577 Dies ist stets im Verhältnis zum Bildträger zu sehen.

578 Besonders in Verbindung mit dem umfassenden Erzählanspruch archaischer Zeit. Ausführlich dazu Kapitel B1.1. „Grundlagen Vasenmalerei“.

579 Zu diesen anderen Möglichkeiten vgl. v.a. Kapitel B1.2. „Dekorationsprinzipien“.

580 Vorausgesetzt werden hier einerseits Bildkompetenz und andererseits die Kenntnis der dargestellten Gestalt auf

einem umfassenderen Gesamtkontext lassen<sup>581</sup>. Diese ausschließlich in rotfiguriger Technik produzierten ausschnitthaften Darstellungen decken einen verhältnismäßig langen Zeitraum von deutlich mehr als einem halben Jahrhundert ab und dienen ausschließlich symposions-typischem Geschirr als ‚Schmuck‘, soweit es die Kriterien für die Anwendbarkeit von Ausschnitthaftigkeit erfüllt; sie stehen also in unmittelbarer Verbindung mit dem sympotischen Umfeld. Die Beschneidung einzelner oder gar mehrerer Zecher durch den Rahmen vermittelt dem Betrachter ein untrügliches Zeichen für eine Fortsetzung der Szene über den gezeigten Ausschnitt hinaus. Außer, dass ihm damit das notwendige Werkzeug auf formaler Ebene an die Hand gegeben wird, erfolgt darüber hinaus auch eine Fokussierung auf den Einzelnen und somit (je nach Vorgabe) die eigene Person oder den umgebenden Personenkreis. Einerseits zeigt die versehrte Gestalt also die szenische Unvollständigkeit an und leitet den Blick nach außen in die ‚Totale‘, andererseits ermöglicht sie zugleich eine Heraushebung des ‚Nahbereichs‘ und führt die Aufmerksamkeit zurück ins Detail. Diese Szenen zeichnen sich durch einen statischen Charakter und stark eingeschränkten narrativen Gehalt aus und unterscheiden sich dadurch sowohl von den Schlachtenbildern<sup>582</sup> als auch prozessiven Zügen und hippischen Athloi<sup>583</sup>, bei welchen die bewegte Handlung dominiert. Durch diesen an und für sich marginalen Unterschied sind die notwendigen Voraussetzungen gegeben, aus der unvollständigen Wiedergabe auch noch in einer weiteren Hinsicht Profit zu ziehen. Denn durch das Aufteilen einer bewegten Figur auf einen Bereich, welcher für den Rezipienten visuell zugänglich ist und einen Teil, der außerhalb des per Rahmen definierten Sichtfelds liegt, strebt deren Kontur – je nach Richtung – ins Bild hinein oder drängt aus dem Feld heraus. Auf diese Weise wird der Moment des Auftauchens beziehungsweise Verschwindens effektiv herausgestellt, die figureneigene Bewegtheit damit auf Wahrnehmungsebene wirksam verstärkt. In Zusammenhang mit den prozessiven Durchläufen wird so das Kontinuierliche betont, der Bewegungsfluss in seiner anschaulichsten Form erfahrbar. Bei den aktionsgeladenen Szenen (wie dem feindlichen Aufeinanderprallen oder dem Pferde- und Wagenrennen) dagegen kommt es zu einer Steigerung der erzähltrelevanten Plötzlichkeit, wodurch wiederum die Spannung erhöht wird und das Geschehen mehr Lebendigkeit erhält.

Die durch die anteilige Wiedergabe bedingte Einsparung von Darstellungsraum trägt aber nicht nur in Verbindung mit weitläufigen narrativen Kontexten Früchte, sondern zeigt desgleichen in motivischer Hinsicht Wirkung: So kann nicht nur die gelagerte menschliche Gestalt verständlich gekürzt werden, auch die zahlreichen Figuren hippischer Natur wie Kentaurer oder Pferde, die vor allem bei Schlachten beziehungsweise Wettrennen eine entscheidende Rolle spielen, können platzsparend abgebildet werden, ohne dass ihre Wiedererkennbarkeit beeinträchtigt wäre<sup>584</sup>. Besondere Bedeutung erlangt dieser Aspekt jedoch vor allem bei denjenigen Bildzeichen, welchen der Faktor der Größe als signifikantes Merkmal immanent ist, so wie im Falle der mythischen Fabelwesen<sup>585</sup> und insbesondere der Schiffe<sup>586</sup>. Mithilfe des

---

ikonischer Ebene (s. dazu Kapitel A2.1.1. „Bildwissenschaft“ und A2.1.3. „Funktion Bild“).

581 Vgl. dazu Kapitel B2.1.1.1.1. „Symposion“.

582 Vgl. dazu Kapitel B2.1.1.1.2. „Schlachten“.

583 Dazu s. Kapitel B2.1.1.1.3. „Prozessionen“.

584 Zu den Motiven und der damit in Verbindung stehenden Anwendbarkeit von Teilfigürlichkeit besonders in Hinblick auf ihre bildräumliche Ausdehnung vgl. Kapitel B3.3. „Themen und Motive“.

585 Vgl. dazu Kapitel B2.1.1.2.1. „Monster“.

586 Dazu s. Kapitel B2.1.1.2.2. „Schiffe“ mit den entsprechenden Unterkapiteln.

Figurenausschnitts wird diese spezielle Eigenschaft nicht nur künstlerisch treffend umgesetzt und somit eingängig zur Anschauung gebracht, sondern kann darüber hinaus explizit betont werden. Analog zu den oben erwähnten spannungsgeladenen Szenen tritt in Zusammenhang mit dem Ungetüm in seiner Funktion als Gegenspieler eines Helden erneut der Aspekt der Plötzlichkeit in den Vordergrund. Fernerhin kann dies (nach eigenem Ermessen) zugleich als Hinweis auf das verschlagene Naturell dieser Kreaturen gelesen werden, wodurch ihr unerwartetes Auftauchen aus dem Hinterhalt demonstriert und der Moment der Überraschung betont wird, was wiederum die Gefährlichkeit der Situation wirkungsvoll unterstreicht. Dadurch, dass der Maler zumeist mehr im Verborgenen lässt als er offenlegt, ihr wahres Aussehen sowie ihre tatsächliche Riesenhaftigkeit verschleiert, kann sich der Betrachter die unheimliche Erscheinung dieser Unwesen ganz nach eigenem Gusto ausmalen.

Ohne jeglichen Belang ist dieser Aspekt indessen in Verbindung mit den Schiffen, bei welchen der Faktor der reinen Größenausdehnung deutlich im Zentrum steht. Allein durch ihre Ausschnitthaftigkeit kann eine ungefähre Größenkonstanz<sup>587</sup> erreicht werden, vor allem dann, wenn es sich bei ihnen um einen Zusatz handelt, der einer zentralen Handlung beigelegt wurde. Auch wenn viele dieser Bildzeichen statisch erscheinen, kann an ihnen eine gewisse Bewegtheit nachvollzogen werden, die ihre Existenzberechtigung einerseits aus ihrer wesenseigenen Funktion (als Beförderungsmittel) und andererseits aus der einbettenden Handlung bezieht. Ein an Land liegendes Schiff setzt den Prozess des Anlandens voraus, adäquat verhält es sich bei Fahrzeugen, bei welchen ein Aufbruch bevorsteht, der sich aus dem Gesamtkontext der Erzählung ergibt. Im Gegensatz zu den aktiv auf dem Wasser fahrenden Pendants kann daraus eine Bewegung in übertragenem Sinne abgelesen, selbige also in der Retrospektive oder Vorschau in einen (beigeordneten) Erzählstrang als Bestandteil der dargestellten Episode übersetzt werden<sup>588</sup>. Gerade diese additiven Schiffe zeichnen sich durch ein spätes Auftreten aus, zu einer Zeit, als die eigentlichen Bildausschnitte bereits im Großen und Ganzen von der ‚Bühne‘ der Vasenmalerei verschwunden sind. Zu beobachten ist an dieser Stelle desgleichen eine zunehmende Abstrahierungsbereitschaft, kann sich dieses Bildzeichen nun auch in freier Anordnung im Raum befinden und damit (rein äußerlich) einer Protome gleichen<sup>589</sup>. Im Gegenzug dazu ist besonders bei den älteren Schiffen, die zudem einen protagonistischen Stellenwert besitzen und aktiv fahrend dargestellt sind, stets eine Nachvollziehbarkeit ihrer Unvollständigkeit gegeben, denn sie werden herkömmlich durch den Rahmen zertrennt. Einen Sonderfall stellen die unzähligen Charonsnachen der weißgrundigen Lekythen dar, erscheint deren Kontur mehrheitlich inkomplett und nur selten geschlossen, da hier die feste Bildeinfassung fehlt<sup>590</sup>. Vorteilhaft bei der Bildrezeption wirkt sich nicht nur an dieser Stelle die Krümmung des Bildträgers aus, die (bei frontalem Winkel) den relevanten ‚Randbereich‘ den Blicken des Betrachters entzieht und so das Boot ohne weitere visuelle Konfrontation vollständig wirken lässt.

Die Grenzen zwischen den einzelnen Kategorien sind durchlässig und können nur dann mehr oder minder klar gezogen werden, wenn eine zweifelsfreie Einschätzung des Darstellungsin-

587 Dies gilt in Hinblick auf die größtmögliche abzubildende Ausführung, begünstigt durch die ausschnitthafte Wiedergabe, im Gegensatz zur Vollgestalt. Zur Problematik der Größenkonstanz in Zusammenhang mit diesem Motiv s. außerdem Kapitel D1.2. „Vergleich Schiffe“.

588 Ausführlich dazu in Kapitel B2.1.1.2.2.1. „Hinweis auf Seereise“.

589 Vgl. dazu u.a. Kapitel D1.2. „Vergleich Schiffe“.

590 Ausnahme sind Bilder bes. der Gruppe R (s. Kapitel B2.1.1.2.2.2. „Charon“).

halts gelingt. Durch den großen Anteil des Betrachters ist die Rezeption eines jeden Bildes jedoch niemals frei von Subjektivität, was wiederum entscheidenden Einfluss auf die Möglichkeiten einer Auslegung der Ausschnitthaftigkeit nimmt – ein Schritt, der jedoch keinesfalls zwingend ist. Denn die Unvollständigkeit einer Gestalt verlangt für ein Verständnis der Szenerie mitnichten nach einer semantischen Auflösung und damit Einbeziehung in die Lesung des Bildes. Sie bedarf keiner ausdrücklichen Erklärung, gehört sie den alltäglichen Wahrnehmungserfahrungen an<sup>591</sup>. Ob es auf einer höheren Bedeutungsebene zu einer Berücksichtigung der partiellen Sichtbarkeit kommt oder nicht, liegt demzufolge allein beim Konsumenten und seinen jeweiligen Ansprüchen und damit auch der Intensität der rezeptiven Konfrontation. Der Antrieb für eine Hinzuziehung der Teilgestalt beim Erzeuger dagegen lässt sich immer auf dieselbe Weise erklären: Oberste Priorität hat die Einsparung von Darstellungsfläche bei gleichzeitigem Zugewinn von Handlungsraum. So mag sich der Betrachter bei den Auszügen aus der thessalischen Kentaumachie sowie dem attischen Amazonenkrieg an berühmte Tafelgemälde erinnert fühlen, wobei hier eine gewisse Einflussnahme nicht von der Hand zu weisen ist<sup>592</sup>. Und auch bei den Symposien findet der Rezipient nicht nur eine Anleitung beispielsweise auf den Außenfriesen der Schalen in Form einer ausführlicheren Wiedergabe, sondern vor allem im eigenen realen Umfeld<sup>593</sup>.

Dass die jeweiligen Maler trotz der Eingeschränktheit der ihnen verfügbaren Darstellungsfläche großen Wert darauf legen, desgleichen ausgedehnte narrative Inhalte zu präsentieren und sich nicht nur auf angepasste Bildkonzepte beschränken, ist mitunter der menschlichen Kreativität des Erzeugers, aber auch Empfängers geschuldet. Allein durch das Anschneiden der Randbereiche gelingt es, die Fesseln ebenfalls formal zu durchbrechen und dieses ursprüngliche Manko vielmehr zum eigenen Vorteil zu nutzen. Die zum Darstellungsgegenstand prinzipiell in Widerspruch stehende Größe eines Bildträgers muss der Wirkkraft einer Komposition demzufolge keinesfalls im Wege stehen und kann stattdessen genau das Gegenteil bewirken, da die festgesetzten Grenzen nicht unumstößlich sind. Die Teilgestalt ist an dieser Stelle also ein äußerst wirksames Mittel zum Zweck, ohne dass ihre Unvollständigkeit aus sich heraus einen eigenen semantischen Wert besäße. Diesen bezieht sie erst aus dem Darstellungsinhalt, ist auf diesen angewiesen und bleibt auf sich allein gestellt ohne Aussage. Obwohl dieser inhaltliche Wert folglich nicht von der Teilgestalt getragen wird und allein der Darstellung intrinsisch ist, kann er mit ihrer Hilfe aber umso eingängiger und anschaulicher vermittelt werden – der Einzelzecher wird zum ganzen Trinkgelage, das Kampfpaar zur vollständigen Schlacht, das Wettrennen – indem plötzlich ein neuer Verfolger auftaucht – zum atemraubenden Nervenkitzel und das *ketos* zu einem riesenhaften unberechenbaren und damit äußerst gefährlichen Gegner. Genau so, wie auch das angeschnittene Schiff in imposanter Größe am Gestade liegt und von einer Reise über das Meer oder einem bevorstehenden Aufbruch erzählt.

Da der technisch bedingte Bild-Raum-Konflikt den grundlegenden Faktor für jede teilgestaltige Wiedergabe darstellt (außer sie ist inhaltlich motiviert<sup>594</sup>), finden sich neben den obigen

591 Ausführlicher dazu in Kapitel A2.1.2. „Wahrnehmung“. Umgekehrt ist auch eine Teilfigur keinesfalls erforderlich, um eine Abbildung als Exzerpt zu erkennen, wie die zahlreichen vollgestaltigen Bilder zeigen.

592 Zu einer ähnlichen Beeinflussung in Zusammenhang mit einigen der ausschnitthaften Schiffe s. u.a. Kapitel B2.1.1.2.2.1. „Hinweis auf Seereise“ sowie D1.2. „Vergleich Schiffe“.

593 Zu trennen sind davon die Zecher mythologischer Natur, kann deren unvollständige Wiedergabe nicht in gleichem Maße als Hinweis auf eine größere Ausdehnung verstanden werden (s. Kapitel B2.1.1.1.1. „Symposion“).

594 Zu diesen Beispielen s. Kapitel B2.2.1. „Inhalt“.



Beispielen selbstverständlich zahlreiche weitere Darstellungen, bei welchen dieses besondere Erscheinungsbild kein vergleichbares Potential für eine Einbeziehung in den rezeptiven Vorgang besitzt. Dies trifft in erster Linie auf einige der flüchtig ausgeführten kleinformatigen Kompositionen der spätestschwarzfigurigen Maler zu, die oftmals ein sekundäres Bildzeichen in ausschnittthafter Form einbeziehen. Werden dabei lediglich einzelne Bildchiffren in dekorativ-sinnbildlicher Manier aneinandergereiht, fehlt zumeist die narrative Hinterfütterung als entscheidende Basis. Sind diese Figuren zudem unbewegt, entfällt der Nutzen, der ansonsten an dieser Stelle aus der gestaltlichen Unvollständigkeit gezogen werden kann<sup>595</sup>. Dies gilt etwa für die Götterfiguren in Begleitung eines oder mehrerer attributiver Vierbeiner wie den zwischen zwei Böcken lagernden Dionysos (DADA 54)<sup>596</sup>: Mithilfe der Teilgestaltigkeit können im Bildfeld der kleinen Oinochoe gleich zwei Cerviden in Szene gesetzt werden, wobei ebenfalls auf ihre kapitale Größe insistiert wird<sup>597</sup>. Dennoch ist die Größe dem Ziegenbock als ureigene Wesensart nicht auf adäquate Weise immanent wie beispielsweise dem *ketos*, dessen Bedrohlichkeit damit eingängig zum Ausdruck kommt. Obiges Schema kann beliebig variiert werden: So erscheint der Weingott desgleichen stehend und gerahmt von den Vorderteilen zweier Gespanne (DADA 155) – im Gegensatz zu vielen ähnlichen Darstellungen wird hier durch die antithetische Anordnung der Pferde allerdings der Bewegungsfluss blockiert<sup>598</sup>. Annähernd zur Gänze füllt eine geflügelte Artemis das schlanke Bildfeld einer Olpe aus (DADA 57), während für die ihr heilige Hirschkuh<sup>599</sup> nicht genügend Platz vorhanden ist; indem deren Kontur aber jäh durch den Rahmen abgebrochen wird, kann sie trotzdem abgebildet werden. Und in Gesellschaft zweier Rinder, die ungefähr bis zur Leibesmitte rechts und links ins Bild hineinragen, befindet sich eine sitzende Frau gar auf beiden Seiten einer kleinen Pelike (DADA 53, **Abb. 17.1**). Der Anschnitt erlaubt hier ebenfalls die Wiedergabe recht großer Exemplare, wie sie in Vollgestalt niemals möglich wäre<sup>600</sup>. Adäquates lassen schlussendlich zwei mythologische Bilder entsprechender Urheberschaft erkennen, die einerseits die Bezwingung des kre-

- 
- 595 Zu vergleichbaren Darstellungen unter Berücksichtigung des Bewegungsaspekts s. Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“.
- 596 Zur attributiven Zuordnung des Ziegenbocks zu Dionysos v.a. in seiner Funktion als Opfertier (Opferung als Strafe für das Abfressen des Weinstocks) s. z.B. MORAW 1998, 168; GIEBEL 2003, 40; entfernt auch VILLANUEVA-PUIG 1983, 233; HAMDORF 1990e, 401; KRAUS 1954/55, 116 mit Anm. 56 (mit weiterführender Literatur); zum Bocksopfer im Rahmen der ländlichen Dionysien s. etwa BURKERT 1977, 254. 115; LEHNSTAEDT 1970, 100; SIMON 1983, 101f. – Aufzufassen ist diese Zusammenstellung als allgemeingültiges Sinnbild für die leiblichen Gelüste, kann der Ziegenbock mit jedem beliebigen Zecher kombiniert werden und stellt so die Verbindung zu Dionysos her (so z.B. auf einer rf. Schale in Kopenhagen [Ny Carlsberg Glypt. 2700, s. Beazley-Data Nr. 200529] oder im Schulterfries eines sf. Stamnos in Brüssel [Mus. Roy. R 251, ebd. 302901], dessen Rückseite das Ganze invertiert abbildet). Auf diese Weise etwa auch FEHR 1971, 75 („[...] offenbar das Ergebnis einer spielerisch-dekorativen Kombination“).
- 597 Auf vielen thematisch verwandten Bildern ist der vollständig wiedergegebene Bock im Verhältnis ungleich kleiner (vgl. z.B. DADA 155 oder eine sf. Olpe in München [Ant. Slg. 1744, s. HAMDORF 1990e, 401 Abb. 71.1]).
- 598 Ein gutes Beispiel für diese Diskrepanz erbringt bereits die Gegenseite (DADA 154), werden hier ausschnitthaftes Gespann (vermutlich mit Dionysos als Insassen), Apoll sowie Hermes in einheitlicher Richtung aneinandergereiht. Da der zwischen den Wagen stehende Weingott mit seinem Ziegenbock genau dem musizierenden Apoll in Begleitung eines Löwen auf der Gegenseite entspricht, könnte der Betrachter als Analogieschluss die beiden ‚geheimnisvollen‘ Wagen Hermes und Apoll zuordnen, den beiden typischen Begleitern des Weingottes (zu einem solchen Spiel mit dem Betrachter in Verbindung mit vergleichbaren Szenen sowie zur Gegenseite in Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“).
- 599 Zu Artemis als Göttin der Jagd und ihrer Beziehung zur Hirschkuh s. bspw. GIEBEL 2003, 24f.; BURKERT 1977, 114. 235; BOARDMAN 1994a, 240.
- 600 Vgl. dazu auch die inhaltlichen Schnitte bei DADA 51, 52 sowie 388 und 390 (s. Kapitel B2.2.1. „Inhalt“), ebenso wie eine heute verschollene Pelike (ehemals Palermo), verziert von der Hand desselben Malers wie DADA 53, bei GEBAUER 2002, 712 Abb. 84 (Pv 94). Während bei den obigen Beispielen die teilgestaltigen Opfertiere jedoch in einen architektonischen Kontext eingebunden sind (vorgelagerte Portikus oder mind. Gebälk [DADA 388]), was auf



Abb. 17.1 Sitzende zwischen zwei ausschnitthaften Rindern (DADA 53)

tischen Stieres durch Herakles um eine zweite anteilige Bovidengestalt bereichern (DADA 503) und andererseits dem unter einem (ebenfalls teilgestaltigen) Widder flüchtenden Odysseus (?) das Vorderteil eines weiteren Tieres gegenüberstellen (DADA 40)<sup>601</sup>. Die kompositionelle Offenheit ist bei all diesen Bildern sehr groß, belässt der Maler vieles im Ungewissen, weshalb der Einfluss des Betrachters (gemäß seinen eigenen Vorstellungen) von nicht unerheblichem Ausmaß ist und damit eine rezeptive Berücksichtigung der gestaltlichen Unvollständigkeit auch an dieser Stelle möglich wird: Dann kann die Frau auf dem Klapphocker als die im Kreise ihrer Herde sitzende Opferdienerin verstanden werden<sup>602</sup>, ebenso wie Widder und Rind – beide nehmen nicht aktiv am Geschehen teil und sind diesem als kompositionelles Gegengewicht beigefügt – als Hinweis auf weitere Artgenossen gelesen werden können, was wiederum die jeweilige Lebenswelt

porträtiert<sup>603</sup>. Der grasende Wollträger könnte darüber hinaus als chronologischer Marker aufzufassen sein, müssen (zumindest) einige Gefährten bereits die Freiheit erlangt haben, denn ihr unfreiwilliger Retter wendet sich – wohl kurz zuvor der Höhle entschlüpft – nun der Nahrungsaufnahme zu.

Nichtsdestominder spiegeln diese Bilder am deutlichsten von allen den rein technisch motivierten Nutzen und die darstellerische Zweckmäßigkeit des gestaltlichen Anschnitts wider. Ganz ohne Aussage bleibt die anteilige Wiedergabe aber auch dann nicht, wird durch sie automatisch die Zweitrangigkeit der betreffenden Bildzeichen betont<sup>604</sup>: Ihre Positionierung im

---

direkte Weise auf das Heiligtum selbst verweist (auf DADA 51, 52 und 390 zudem Altar, auf DADA 388 Luterion), dominiert hier allein der landschaftliche Aspekt (Ranken, in Kombination mit Architektur und Altar dagegen auf dem Beispiel aus Palermo). Daher besteht kein Anlass, den Schnitt an den beiden antithetischen Rindern ebenfalls inhaltlich-abstrakt auszulegen. Dennoch ist die sowohl typologische als auch ikonographische Beziehung von DADA 53 zu diesen Bildern nicht zu übersehen, im Grunde genommen handelt es sich dabei um ein Derivat, welches sich noch weiter vom ursprünglichen Inhalt entfernt hat (zum „System vielseitig verwendbarer Versatzstücke“ in Verbindung mit dem sakralen Umfeld als Folge der allgemeinen „Schematisierungstendenzen der späten schwarzfigurigen Vasenmalerei“ s. GEBAUER 2002, 195; zu ähnlichen Darstellungen vgl. auch Kapitel B2.2.1. „Inhalt“ sowie B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“). Trotzdem gilt auch hier zu bedenken, dass der einzelne Betrachter bei der Rezeption dieser Darstellung alle Freiheiten besitzt, jegliche Einschränkung gerade durch die Anwendung der Ausschnitthaftigkeit aufgehoben wurde.

601 Zu dieser Darstellung s. auch Kapitel B2.2.1. „Inhalt“.

602 Augenscheinlich wirkt sie beruhigend auf den ihr gegenüberstehenden Boviden ein. Ähnlich, wenn auch einschränkend, GEBAUER 2002, 132; als weiteres SHAPIRO 1997, 67. – Zum „Rind als Götterattribut“ sowie dem „Motiv der antithetischen Tiergruppe“ in diesem Zusammenhang s. GEBAUER 2002, 194ff. (hier auch zu weiteren „Rinderprotomen“ in vergleichbarem Kontext). Zum Rind bes. als Opfertier der Athena s. LEHNSTAEDT 1970, 88; zur Hekatombe als großangelegter Opferung im Besonderen s. z.B. NP 8 (2000) Sp. 1244 s.v. Opfer; SIMON 1983, 55; VAN STRATEN 1995, 178; Erwähnung findet ein solches Opfer bspw. bei Hom. Od. I 25 oder III 7ff.; II. I 315 („Und vollendete Hundertopfer von Stieren und Ziegen“).

603 Der Stier erscheint in Zusammenhang mit dieser Episode allerdings i.d.R. allein, handelt es sich um einen typischen Einzelgänger, der marodierend über das Land zog (zu diesen Bildern vgl. BROMMER 1979a, 30ff.; SCHEFOLD 1978, 103f.; BOARDMAN et al. 1990, 59ff.). – Ausführlicher zu DADA 40 und ihren möglichen Lesarten in Kapitel B2.2.1. „Inhalt“.

604 Dies gilt gleichermaßen für einen rf. Kolonettenkrater des Myson (DADA 448): Entgegen den Ausschnitten aus einem größeren Handlungsgefüge wie etwa der Kentauiromachie oder Amazonenschlacht bleibt der an den rechten Bildrand gepresste, zu großen Teilen abgeschnittene Hund, der sich einer Palästraszene aus drei Figuren zuwendet,

Randbereich, bedingt durch ihren Charakter als additive Hinzufügung, erfordert besondere Maßnahmen vor dem Hintergrund der stark eingeschränkten Darstellungsfläche in Zusammenspiel mit einer weitläufigeren bildräumlichen Beanspruchung. Inwiefern der Betrachter dieses besondere Erscheinungsbild als Impuls für eine semantische Belegung der Unvollständigkeit nutzt, bleibt allein ihm überlassen. Trotz allem gilt: Je höher der Stellenwert des chiffrenhaft Dekorativen und je geringer der narrative Gehalt, desto weniger Anhaltspunkte stehen für eine etwaige Auslegung der Teilgestaltigkeit bereit, da sie nicht in vergleichbarem Maße in den Dienst einer Erzählung gestellt, narrativ nicht entsprechend eingängig aufgelöst werden kann. Dies gilt erst recht für Hinzufügungen ohne jeglichen Ansatz von Bewegung, besitzen diese schon allein deshalb eine weitaus geringere Lebendigkeit und damit weitaus schlechtere Voraussetzungen.

### **B2.1.2. Der Parameter der Bewegung**

Ein weiterer Aspekt, der neben dem Faktor der szenen- beziehungsweise motivimmanenten Größe aus der ausschnittshaften Wiedergabe Profit ziehen kann, ist die richtungsgebundene Bewegung. Sie ist ebenfalls nicht auf dieses besondere Erscheinungsbild angewiesen, kann auf diesem Wege allerdings auf Wahrnehmungsebene wirksame Verstärkung erfahren<sup>605</sup>. Zudem handelt es sich dabei stets um einen zusätzlichen Effekt, steht er prinzipiell nicht in unmittelbarer Beziehung zum Bild-Raum-Konflikt, auch wenn er zumeist vor diesem Hintergrund zu beobachten ist (die Ausschnittshaftigkeit wird folglich durch andere Auslöser bedingt). Demgemäß wohnt er im Regelfall desgleichen sämtlichen bewegten Darstellungen inne, die bereits in

---

wohl vielmehr für sich allein und stellt eine Ausnahmeerscheinung unter den teilgestaltigen Erzeugnissen der Manieristen dar (vgl. bspw. auch das parasemontische Pferd der Thraker auf DADA 170, s. Kapitel B2.1.1.1.1. „Symposion“); dabei nimmt er wie auch die im Raum verteilten umfeldspezifischen Objekte (z.B. Strigilis, Aryballos) als sekundäre Hinzufügung Bezug auf die Athleten als Angehörige einer gehobenen sozialen Klasse. Vom kompositionellen Aufbau her sehr ähnlich gibt sich der ‚halbe‘ Canide auf einem entsprechenden Krater der Leagros-Gruppe (DADA 50), der nun eine Abschiedsszene säumt. Auch wenn hier gleichermaßen seine Funktion als ‚Lückenfüller‘ unter den Köpfen der Zugpferde offenkundig ist, könnte er dennoch – mit Blick auf die mitunter spielerischen Neigungen dieser Maler (vgl. dazu v.a. Kapitel B2.2.1. „Inhalt“ sowie zusammenfassend B3.2.2. „Leagros-Gruppe“) – eventuell als noch halb im Hause stehend aufgefasst werden und damit den *oikos* mit der zurückbleibenden Ehefrau sowie den restlichen Angehörigen (evtl. Mutter, Kinder, Personal) andeuten, die (bis auf den greisen Vater) in der abgebildeten Szene fehlen (zur attributiven Funktion des [Jagd]Hundes als Adelsprädikat, v.a. auch in Verbindung mit Abschiedsszenen, s. etwa SPIESS 1992, 111; WREDE 1916, 302ff.; als weiteres z.B. WEISS 1997b, 66; OSER 2004, 62ff.; MANNACK 2001, 43. 104; entfernt auch GIEBEL 2003, 122ff.; zu Frau und Hund als Verkörperung des *oikos* s. KNITTMAYER 1997, 75. Zum Zurückbleiben des Hundes vgl. Od. XVII 290ff.). Als Hinweis auf eine Fortsetzung der Szene (ungeachtet dessen, ob im Haus oder auf neutralem Terrain) könnte hier zudem der zurückgewandte Blick des Hundes aufgefasst werden. Gemäß der üblichen Ikonographie der sf. Bilder fehlt hier außerdem die stehende bzw. sitzende Figur vor den Pferden (zu dieser Gestalt s. WREDE 1916, 240. 240f. 267ff.). Zu diesem Bildthema vgl. etwa SPIESS 1992, 17ff. 40ff. 72ff.; WREDE 1916, 240ff.; KNITTMAYER 1997, 49ff.; MANNACK 2001, 43; BÉRARD – VERNANT 1985, 62; entfernt auch LISSARRAGUE 1995, 62ff. – Aus dem Rahmen fallen die lakonischen ‚Bullaugen‘, zählt hier allein der Fokus auf eine Szene, ungeachtet ihrer sonstigen Qualitäten (ausführlicher dazu in Kapitel B3.3.1. „Jagd-Maler“). Weder ein größerer Kontext (wie bei der vorbeidefilierenden Kriegerschar auf DADA 1) noch eine Verstärkung der figureneigenen Bewegung (wie z.B. bei den Eberjagden, s. Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“) lassen sich mit der unvollständigen Wiedergabe auf DADA 11 in Verbindung bringen, deren Deutung ungewiss ist: Im Bildzentrum attackiert ein übergroßer Angreifer zwei deutlich kleinere männliche Figuren, die sich flüchtend abwenden. Zwei weitere Personen liegend bereits tot am Boden; sie nehmen die linke untere Hälfte des Medaillons ein und werden vom runden Rahmen abgeschnitten. Zwar haben sie keinen protagonistischen Wert, dennoch ist ihr Anteil an der Handlung wesentlich. Zur Deutung, z.B. als Herakles und Hippokoon, und zur ausführlicheren Beschreibung s. etwa SCHEFOLD 1993, 252f.; PIPILI 1987, 10f. (hier auch zu anderen Möglichkeiten); STIBBE 2004, 62 mit Anm. 258.

605 Detailliert dazu in Kapitel A2.1.2. „Wahrnehmung“.

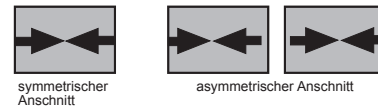
obigem Abschnitt Berücksichtigung fanden, auch kann er in Verbindung mit ausschnittintrinsic aufzulösenden Teilfiguren in Erscheinung treten (s. Abb. 5.2)<sup>606</sup>. Um eine Doppelung zu vermeiden, werden hier deshalb vor allem Beispiele angeführt, die in den beiden anderen Kategorien keine Relevanz besitzen und bei welchen diese Bewegtheit in Hinblick auf die verbildlichten Erzählinhalte eine bedeutende Rolle spielt. Dass dieser Faktor bereits den betreffenden Bildzeichen intrinsisch sein muss, liegt auf der Hand. Dennoch ist ein entsprechender Gegenwartsbezug nicht zwingend, kann diese Bewegung – je nach Gutdünken des jeweiligen Betrachters – desgleichen in der Zukunft oder Vergangenheit greifen (Kapitel B2.1.2.1.), ebenso wie sie in übertragenem Sinne als wesenseigenes Merkmal an eine Figur gebunden sein kann (Kapitel B2.1.2.2.)<sup>607</sup>.

### B2.1.2.1. Bewegung als expliziter Vorgang: Ausschnitte mit *Bewegungseffekt* in direktem und indirektem Sinne

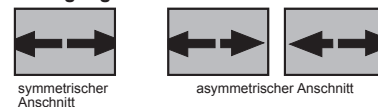
Eine bewegt wiedergegebene Figur impliziert aufgrund der entsprechenden Schlüsselreize zwangsläufig den Eindruck einer aktiven Handlung – dieser Effekt besteht allein aufgrund der relevanten gestaltimmanenten Merkmale und stützt sich zusätzlich auf den einbettenden Kontext. Kommt jedoch an dieser Stelle eine Teilgestaltigkeit des betreffenden Bildzeichens ins Spiel, erscheint es also unvollständig im klar definierten Bildfeld, wirkt sich dies auf Wahrnehmungsebene positiv auf die Rezeption aus: Durch die Definition zweier unterschiedlicher Handlungsräume – dem visuell zugänglichen und dem außerhalb des Sichtbaren liegenden Bereich, unmissverständlich getrennt durch das unverrückbare Element des Rahmens – wird dem Betrachter ein Wechsel zwischen diesen beiden Räumen faktisch vor Augen geführt. Übersetzt in den Faktor Zeit als unausweichliche Voraussetzung für einen Ortswechsel<sup>608</sup>, wird selbiger auf zweidimensionaler Ebene anschaulich als richtungsbezogener Bewegungsablauf erfahrbar. Eine solche kognitive Nachvollziehbarkeit des ‚Eben-noch-hier‘ – ‚Jetzt-schon-dort‘ kommt durch die ausschnittthafte Wiedergabe, bei der es sich schlussendlich um

#### GEGENLÄUFIGE BEWEGUNGSSCHEMATA

##### Bewegungskontraktion (Zusammenprall)

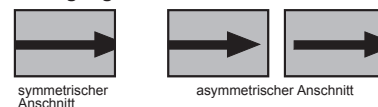


##### Bewegungsdistraction



#### GLEICHGERICHTETE BEWEGUNGSSCHEMATA (am Beispiel von links nach rechts)

##### Bewegungsdurchlauf



##### Bewegung ins Bild hinein



##### Bewegung aus Bild heraus



Abb. 18.1 Vereinfachte Darstellung der unterschiedlichen richtungsabhängigen Schemata des Parameters Bewegung

606 Zu diesen ausschnittintrinsic aufzulösenden Beispielen s. Kapitel B2.2. „Parameter Inhalt“.

607 Dazu auch Kapitel A2.2. „Kategorien“.

608 Dass Zeit der Bewegung untergeordnet ist (Zeit als Gezähltes von Bewegungen) postulierte bereits Aristoteles (s. dazu MADERNA 2003, 278 mit Anm. 10). Zum direkten Zusammenhang von Bewegung mit Raum und Zeit s. z.B. auch SCHNELLE-SCHNEYDER 2004, 56f. (Ortsveränderung in der Zeit); vgl. des Weiteren Kapitel A2.1.2. „Wahrnehmung“.

ein ‚Noch-nicht-‘ beziehungsweise ‚Nicht-mehr-Sichtbarsein‘ handelt, so deutlich zum Tragen, wie es mit keiner anderen innerhalb der Flächenkunst dieser Zeit verfügbaren Methode gelingt. Dabei schränkt sich dies mitnichten auf die sich augenblicklich vollziehende Bewegung ein, sondern kann gleichermaßen für die (soeben) bereits abgeschlossene beziehungsweise (gerade) noch nicht angetretene Aktion gelten, die sich damit in einen zeitlich vorangegangenen oder nachfolgenden Teil der abgebildeten Handlung übersetzen lässt<sup>609</sup>. Im Gegensatz zur aktuell bewegten Figur läuft dieser Prozess aber nicht automatisiert ab, sondern bedarf einer bewussten Steuerung durch den Betrachter. Damit ist diese Auslegung der Unvollständigkeit stark subjektiv geprägt und geschieht stets auf freiwilliger Basis. Als weiterer Unsicherheitsfaktor kommt eine oftmals gewiss bewusst vom Maler initiierte Offenheit hinzu, so dass die im Folgenden dargebotenen Lösungen lediglich als eine Möglichkeit von vielen gesehen werden müssen.

Die zur Veranschaulichung des oben geschilderten Sachverhalts – ungeachtet seines Zeitbezuges – herangezogenen Beispiele sind so vielfältig, dass eine Subsummierung unter einem bestimmten thematischen Gesichtspunkt nur im Groben gelingen kann. Am effektivsten erweist sich dabei (wie bereits bei den exzerptiven Ausschnitten) eine Berücksichtigung der im Bild vorliegenden Bewegungsrichtung. Ausgehend davon lassen sich unterschiedliche ‚Topoi‘ herausarbeiten, von welchen die Darstellung jeweils bestimmt wird.

#### *Der Durchzug in kleinem Maßstab und der Moment der Verfolgung*

Wie schon andernorts definiert, ist das wesentliche Charakteristikum eines Durchzugs die mehr oder minder fließende Fortbewegung aller dargestellten Figuren in ein und dieselbe Richtung, wobei ein umfassender szenischer Kontext nicht immer in gleichem Maße ersichtlich ist wie bei den Prozessionen und Athloi<sup>610</sup>. Obzwar sich demzufolge eine Fortsetzung des Gezeigten über die Grenzen hinaus in vielerlei Fällen nicht auf vergleichbare Weise anbietet, kann sie doch nicht vollständig ausgeschlossen werden, ist der Betrachter die letzte entscheidende Instanz<sup>611</sup>. Bei einem solchen ‚Durchmarsch‘ durch das Bildfeld als festgelegtem Sichtausschnitt muss die Komposition allerdings nicht zwangsläufig zu beiden Seiten angeschnitten sein. Durch eine asymmetrische Behandlung wird ein Ungleichgewicht erzeugt, aus dem sich auf Wahrnehmungsebene ein Drängen ins Bild hinein beziehungsweise ein Streben aus dem Bild hinaus ergibt, wohingegen bei einer doppelseitigen Durchtrennung die Betonung auf der Kontinuität zu liegen kommt (**Abb. 18.1**).

Geradezu um ein Paradebeispiel in letzterem Sinne handelt es sich bei der Wiedergabe der Entführung des Kerberos, wie sie der lakonische Jagd-Maler im Medaillon einer seiner Schalen zu präsentieren versteht (DADA 6). Die beidseitige gestaltliche Verschrtheit erschließt sich dem flüchtigen Blick des Betrachters jedoch kaum, dominiert der übergroße Hadeshund nachdrücklich das Bildrund und vermag durch seine detailverliebte Ausgestaltung alle Auf-

609 Dies konnte bes. auch in Zusammenhang mit einigen der ausschnitthaften Schiffe herausgestellt werden (vgl. Kapitel B2.1.1.2.2.1. „Hinweis auf Seereise“).

610 Vgl. dazu Kapitel B2.1.1.1.3. „Prozessionen“. – Auf ähnliche Weise charakterisierte auch KUNISCH 1986, 29f. solche Bilder und setzte sie damit von den gegenläufigen Bewegungen ab, wie sie weiter unten Thema sind: [...] die Rahmung macht die nach außen drängende Bewegung [eines Reiters] besonders sinnfällig. Treten andere Personen hinzu, so verstärken sie, wenn sie die vorhandene Richtungstendenz aufnehmen, die Bewegung zur Prozession: stehen sie der Reiterbewegung entgegen, wird diese zu einer auslaufenden Bewegung des Ankommens, [...]“.

611 Zum Sonderfall der ‚kleinen Exzerpte‘ s.u. (zur Definition vgl. Kapitel A2.3.1. „Begrifflichkeiten“).



Abb. 18.2 Der lakonische Raub des Kerberos (DADA 6)

merksamkeit in erster Linie auf sich zu ziehen (Abb. 18.2)<sup>612</sup>. Dass in den Randbereichen noch weitere Partizipanten des ungleichen Zuges auftreten, offenbart erst ein genaueres Hinsehen. Dann kann auch die straff gespannte Kette sowie die charakteristische Keule am rechten Bildrand die Anwesenheit des Herakles verraten, wohingegen der unauffällige Flügelschuh links vor einem der monströsen Köpfe den voranschreitenden Hermes kundtut. Die Beschneidung der beiden Figuren ist in ihrem Ausmaß ungeheuerlich und die Hinweise auf deren Identität sind derart marginal, dass hier allein die Kenntnis der Erzählung sowie der personenspezifischen Merkmale weiterhilft<sup>613</sup>. Dieser exzeptionellen Darstellung kann ein Vasenbild attischer Provenienz an die Seite gestellt

werden, das eine vergleichbare Situation allerdings mit deutlich geschmälerter Dramatik wiedergibt. So zeigt eine schwarzfigurige Oinochoe (DADA 487) einen Zug aus drei Figuren, der von links nach rechts ihr viereckiges Feld durchkreuzt. Während der Held Herakles mitsamt dem gebändigten kretischen Stier in voller Gestalt in etwa das Zentrum des Bildes einnimmt, beginnt es der zuvorderst gehende Götterbote adäquat zum lakonischen Pendant bereits wieder zu verlassen. Der Anschnitt fällt dabei lediglich dezent aus, reicht aber aus, um wahrnehmungstechnisch ein Streben der Figuren aus dem Bild hinaus zu erwirken.

Ähnliches wird bei einer Reihe vergleichbarer spätschwarzfiguriger Kompositionen vorrangig auf Kalpiden und Olpen kleinen Formats erfahrbar, die alle denselben Aufbau und eine thematische Verwandtschaft besitzen (Tab. 10): Eine Mänade (DADA 150 [s. Abb. 24.2], 152, 179) beziehungsweise ein Silen (DADA 151<sup>614</sup>) geht nach rechts einem Gespann voraus, von welchem nur mehr die hippischen Vorderteile zu sehen sind. Auch wenn sich auf diese Weise der Wagenkasten mitsamt seinem Insassen außerhalb des Bildfelds befindet, ist mit größter Wahrscheinlichkeit von Dionysos auszugehen, denn die Anwesenheit seiner munteren Trabanten gibt einen recht unmissverständlichen Hinweis. Dies wird auch bei dem partiell sichtbaren Götterzug DADA 154 der Fall sein, welcher dem geheimnisvollen Gespann Apoll und Hermes voranschickt und vor allem auch aufgrund der Gegenseite zum dionysischen Bildrepertoire gezählt werden darf<sup>615</sup>. Den Verdacht auf die Person des

612 Zur ausführlichen Beschreibung s. z.B. PAPADOPOULOS 1992, 98f.; SCHEFOLD 1978, 120f.; STIBBE 1972, 33. 136 Nr. 217; als weiteres auch MARIOLEA 1973, 35; HURWIT 1979, 165f.; allgemein zur Wiedergabe des Kerberos s. WOODFORD – SPIER 1992, 24. – Es handelt sich dabei um ein für die Heraufholung des Kerberos sehr ungewöhnliches Schema, das jeglichen Vergleichs entbehrt und auch unter den lakonischen Bildern keine Parallele findet (vgl. dazu PIPILI 1987, 5). Zur gängigen Ikonographie s. das Kapitel B2.2.1. „Inhalt“.

613 Demselben Thema widmet sich auch ein att. rf. Rundbild (DADA 37), das jedoch statt der menschengestaltigen Figuren den mehrköpfigen Höllenhund abgeschnitten wiedergibt. In umgekehrter Richtung und mit abweichender Reihenfolge wird hier ebenfalls ein Durchlauf gezeigt, dennoch bietet sich (adäquat zu den etwa zeitgleichen sf. Beispielen gleicher Provenienz) noch eine andere Lesart an. Ausführlicher dazu in Kapitel B2.2.1. „Inhalt“.

614 Auf einer verwandten Kalpis (DADA 434\*) wird der Wagen ebenfalls von einem Satyrn angeführt, auf welchen das bisherige Bewegungsschema jedoch nicht zutrifft, da er vor den Pferden in die Hocke geht. Auf diese Weise wird der Bewegungseffekt deutlich gemindert.

Dionysos vermag darüber hinaus eine vergleichbare Darstellung zu erhärten, indem sie eine verwandte Handlung mit größerer Ausführlichkeit zu ‚Papier‘ bringt (DADA 16). Zwar zeigt sich auch hier eine gestaltliche Unvollständigkeit am linken Bildrand, dennoch fällt diese so gering aus, dass sich der im Wagen stehende bärtige Gott dem Betrachter deutlich zu erkennen gibt. Ein adäquates Schema präsentiert schlussendlich ebenfalls die letzte Verbildlichung dieser Art auf einer Oinochoe (DADA 184\*), weicht aber inhaltlich leicht ab. Anstatt der Gespannpferde durchtrennt der Rahmen ein ithyphalliches Maultier am Hinterteil, das einen Reiter trägt und von einem Satyrn begleitet wird. Die sehr schlechte Erhaltung der Oberfläche macht ein Erkennen weiterer Details unmöglich, dennoch erscheint es nicht abwegig, in dieser Darstellung eine Anspielung auf die Rückführung des Hephaistos sehen zu wollen<sup>616</sup>. In einem solchen Fall könnte der geneigte Betrachter diesen Ausschnitt nicht nur um die fehlende Flanke des Reittiers, sondern darüber hinaus – gemäß unterschiedlicher vollständiger Vergleichsbeispiele – mindestens auch um Dionysos ergänzen<sup>617</sup>, was ihn jedenfalls zu einem ‚kleinen Exzerpt‘ machen würde.

Der konzeptionelle Grundgedanke einer anthropomorphen Figur, welche das Bildfeld durchquert und der ein teilgestaltig wiedergegebener Vierbeiner folgt, liegt auch noch weiteren Darstellungen zugrunde: Dies gilt für die hinter einem Silen mit Thyrsos und Skyphos ins Bildfeld hineinspringende Hirschkuh (DADA 56)<sup>618</sup> ebenso wie für den einen Ziegenbock lockenden Satyrn mit seiner Flöte (DADA 55)<sup>619</sup>, aber auch für zwei rotfigurig dekorierte Tondi im Abseits des dionysischen Kreises. Das eine bildet einen Jüngling zusammen mit ei-

615 Ausführlicher zu dieser Seite in Kapitel B2.1.1.3. „Zusammenfassung Größe“ (DADA 155). Diese Darstellung könnte nach eigenem Gutdünken auch als Ausschnitt aus einer wesentlich größeren Götterprozession aufgefasst werden, lässt man das spezifisch dionysische Umfeld außer Acht, in das sich die beiden anderen Gottheiten jedoch nahtlos einfügen. Zur beliebten Verbindung des Dionysos mit Apoll sowie Hermes vgl. z.B. SENFF – KAESER 1990, 366f.; KNELL 1965, 34f. 37ff.; HATZIVASSILIOU 2010, 15; BURKERT 1977, 339ff., wobei die beiden Götter bisweilen auch in Zusammenhang mit der „Hochzeitsfahrt“ des Dionysos in Erscheinung treten (vgl. dazu MORAW 1998, 80).

616 Zu einer solchen Interpretation s. auch Beazley-Archiv Nr. 303273; vgl. außerdem die rf. Darstellung DADA 167 in Kapitel B2.1.1.1.3. „Prozessionen“. – Zwar treten zum fußläufigen Dionysos ab dem späten 6. Jh. auch Bilder des reitenden Gottes inmitten seines Kreises hinzu, dennoch wird es sich hier wohl nicht um Dionysos handeln. Soweit die schlechte Erhaltung eine Beurteilung zulässt, scheint der Aufsitzende nicht über den in dieser Zeit kennzeichnenden Bart zu verfügen. Zur möglichen Angleichung der Thiasosbilder an die hephaistäische Rückführung s. HAMDORF 1990g, 378; zum auf einem Maultier reitenden Dionysos und anderen gegen Ende des 6. Jhs. beliebten Abkürzungen des Mythos, wozu auch die Variante ohne den Weingott gehört, s. CARPENTER 1986, 26f.; als weiteres SCHÖNE 1987, 24ff. 30f., die jedoch aufgrund der ikonographischen Assimilierung beider Protagonisten einen reitenden Dionysos ablehnt.

617 Die Darstellungen der Rückführung des Hephaistos beginnen innerhalb der Vasenkunst bereits in der Hocharchaik und werden bis weit in die klassische Zeit hinein produziert, wobei hier der Lahme nicht immer reiten muss. In der archaischen Epoche jedoch gehört der auf einem Equiden sitzende (verkrüppelte) Schmiedegott neben Dionysos zur Kerngruppe, die nach Belieben noch um zahlreiche thiasotische Anhänger erweitert werden kann. Dieses Thema, bei welchem es sich um eines der beliebtesten handelt, wird zumeist in aller Ausführlichkeit v.a. auf Friesen präsentiert, unter denen der Krater des Klitias nur eines dieser farbenprächtigen Beispiele ist und auch die wartenden olympischen Götter einbezieht. Dazu und zum Mythos vgl. bspw. SCHEFOLD 1993, 205ff.; ders. 1978, 30ff.; ders. 1981, 126ff.; CARPENTER 1986, 13ff.; HERMARY – JACQUEMIN 1988, 652ff.; MANNACK 2001, 75; als weiteres auch SCHÖNE-DENKINGER 2008, 43f.; ISLER-KERÉNYI 2008, 73 (hier auch zur häufigen Identifizierungsproblematik); HAMDORF 1990f, 360ff.; HATZIVASSILIOU 2010, 12.

618 Zur Verbindung der Hirschkuh mit dem dionysischen Kreis s. MORAW 1998, 174ff. – Gebälk und Kranz rechts oben verweisen wohl auf ein Heiligtum und sind gängige Zutat des Halbpalmetten-Malers, der auch für zahlreiche weitere Zusammenstellungen ähnlichen Inhalts verantwortlich ist (s.u.). Demnach könnte diese Darstellung auch (unter Berücksichtigung der Definition eines festen Ziels = Satyr in Heiligtum) weniger als Durchzug als vielmehr als plötzliches Erscheinen der Hirschkuh aufgefasst werden, zumal sie im Sprung begriffen ist und sich der Satyr überrascht nach ihr umblickt (zu solchen Bildern s.u.).

619 Setzt der Betrachter Bewegung voraus, hat es den Anschein, als liefe der Silen rückwärts vor dem Bock einher. Auf ein dionysisches Umfeld verweisen des Weiteren das am Boden liegende Füllhorn sowie der aufgehängte Weinschlauch.



Abb. 18.3 Eberjagd DADA 28 des lakonischen Jagd-Malers

nem Pferd – anhand der phänomenologischen Hinweise unklar, ob beritten oder ledig – ab (DADA 517)<sup>620</sup>, das andere zeigt einen unbekanntem Wandersmann in Begleitung einer riesenhaften Schildkröte (DADA 49): Eine sonderbare und singuläre Szene, deren Identität jedoch im Dunklen bleibt<sup>621</sup>.

Mit einem erhöhten Spannungsfaktor und damit auch einer Beschleunigung der linearen Bewegung gehen all diejenigen Szenen einher, die statt eines bloßen Durchlaufs eine Verfolgung unterschiedlichen Inhalts zur Schau stellen. Dies offenbart sich anschaulich auf zwei weiteren Tondi des Jagd-Malers, wovon das eine zwei Jäger bei einer sich von links nach rechts vollziehenden Schweinehatz zeigt (DADA 28).

Der Anschnitt erfolgt hier ebenfalls beidseitig, obzwar keinesfalls in vergleichbarem Maße wie bei der Kerberosszene: Der hintere Jüngling ist lediglich knapp am Unterschenkel beschnitten, von der Jagdbeute erscheint aber allein das Hinterteil im Bild, dessen deutlich blutende Wunden Ausdruck der ungebremsten Attacke der beiden Verfolger sind (**Abb. 18.3**). Es wurde viel spekuliert, inwieweit diese Darstellung einen Auszug aus der kalydonischen Eberjagd wiedergibt<sup>622</sup>, zumal sie unter den Jagdbildern identischer Herkunft und auch Urheberschaft einen

620 Am linken Bildrand befindet sich eine Fehlstelle; dass vor dem Jüngling aber ein weiteres Bildzeichen platziert war, ergeht eindeutig aus den noch sichtbaren, aber sehr geringen tongrundigen Resten, wobei eine konkrete Aussage nicht möglich ist. Im Gegensatz zur Stallszene desselben Malers (DADA 187, s. Kapitel B2.1.1.1.1. „Symposion“) geben auch die Außenseiten keinen Hinweis (Mantelfiguren). Etwas zu weit gegriffen erscheint die Möglichkeit, hier noch das Hinterteil eines weiteren Equiden zu verorten, erinnert die geschwungene Form mitsamt der feinen welligen Binnenlinien doch sehr stark an einen Pferdeschweif. So sehr sich dies anbieten würde (dann wäre im Tondo ein prozessiver Durchmarsch thematisiert wie etwa auf DADA 537, s. Kapitel B2.1.1.1.3. „Prozessionen“), so sehr kollidiert dies mit dem gängigen Konzept zur Füllung eines Rundbildes in Attika (s. dazu Kapitel B3.4. „Beurteilung Ausschnitthaftigkeit Vasenmalerei“). Die Umsetzung der Teilgestaltigkeit beim Pferd lässt zudem sowohl Unentschlossenheit als auch ‚Gleichgültigkeit‘ erkennen, liegt vom zweiten Bein, das sich eigentlich fast vollständig hinter dem Rahmen verbergen sollte, noch eine Vorzeichnung vor, welche in die Rundeinfassung eingreift. Das füllende Mäandermuster nimmt darauf stellenweise Rücksicht, stellenweise nicht.

621 Der Bärtige, ausgestattet mit Petasos, Chlamys und zwei Speeren, wurde mitunter als der von einer Schildkröte verfolgte Odysseus gedeutet (s. dazu Beazley-Archiv Nr. 7662). Möglicherweise könnte es sich aber auch um eine Anspielung auf die Bestrafung Skirons durch Theseus handeln, bei welcher das große menschenfressende Ungetüm dem Heros wie ein Hündchen folgt. Ungewöhnlich wäre hier allerdings die Bärtigkeit des Helden, die in archaischer Zeit aber gängig war. Zu diesem Mythos vgl. z.B. BROMMER 1982, 14ff.; zur Typologie des Theseus ebd. 144f. – Nach vergleichbarem Schema wurde auch eine dritte Darstellung komponiert, auf der eine geflügelte Frauenfigur hinter einem nur als Hinterflanke angegebenen Pferd durch das Bild zieht (DADA 104). Ausführlicher zu diesem Beispiel in Kapitel B2.1.2.2. „Bewegung als Code“.

622 Auf diese Weise z.B. CVA Paris (1) IIID,c 4; CVA München (6) 35; SCHEFOLD 1978, 180; WOODWARD 1932, 33; FAUSTOFERRI 1986, 130f.; PIPILI 1987, 23f.; zusammenfassend dazu STIBBE 2004, 64f. – Ein bereits im Rücken des Tiers steckender Speer könnte, möchte man ihn nicht zeitlich erklären, eventuell als Hinweis auf einen weiteren Jäger zu verstehen sein (vgl. dazu etwa MARIOLEA 1973, 35; PIPILI 1987, 22). Wird er nicht als allgemeingültiges ‚Jagdaccessoire‘ gewertet, wäre zwangsläufig davon auszugehen, dass der Angreifer aus derselben Richtung wie seine beiden sichtbaren Kameraden kam und der Speer zudem als Fernwaffe verwendet wurde. Somit könnte er aber keinen überzeugenden Anhaltspunkt für eine Anwesenheit weiterer Jäger vor dem Tier, entsprechend dem üblichen Schema für diese Jagd nicht nur in Attika (dazu s.u.), bieten. In der lakonischen Vasenkunst zumindest haben sich keine vergleichbaren Zeugnisse erhalten, sind Eber wohl ohnehin eher selten. Vgl. dazu die Zusammenstellung der Beispiele



einzigartigen Wert besitzt<sup>623</sup>. Konkrete Hinweise liegen allerdings nicht vor, demzufolge es sich hier ebenso gut um eine gewöhnliche Eberjagd, wenn auch nach ungewöhnlichem Schema, handeln könnte<sup>624</sup>. Eine konzeptionelle Beeinflussung von dieser Seite wäre allerdings durchaus vorstellbar.

Vom zweiten Medaillon (DADA 10) haben sich lediglich drei partiell zusammenhängende Fragmente des Mittelbereichs erhalten, die ein vages Zeugnis vom verbildlichten Inhalt ablegen. Eine weit ausschreitende, unbekleidete männliche Gestalt mit einem Blitzbündel (?) in der Hand folgt einer weiteren, deutlich kleineren Figur in Kurzchiton und mit Flügelschuhen nach rechts, die ihrerseits in raschem Lauf begriffen ist (Knielaufschema)<sup>625</sup>. Deren Ergänzung lässt zwar mit hoher Wahrscheinlichkeit einen sehr dezenten Anschnitt erwarten, weitaus wichtiger für vorliegende Untersuchung ist jedoch der gegenüberliegende Bildrand, nimmt man ein kleines Detail als Indiz. Denn der vordere Ansatz eines Fußes verrät die Anwesenheit einer weiteren Person, die in deutlichem Konflikt mit der kurvilinearen Bildgrenze gestanden haben muss, so dass ihr Kontur zweifelsohne recht rüde durch den Rahmen abgebrochen wurde. Nimmt man die vorgeschlagene Deutung der Szene als Verfolgung der Harpyien durch die Boreaden über das Meer als Ausgangspunkt<sup>626</sup>, wird in dieser unvollständigen Gestalt wohl ein weiterer nackter Windgott zu sehen sein.

---

bei BROMMER 1973, 310ff.; als weiteres auch SCHEFOLD 1978, 178ff; ders. 1993, 271ff.; WOODFORD – DALTRÖP 1992, 415ff.; CVA München (6) 35; PIPILI 1987, 22. Bestenfalls die mutmaßliche Metopenfolge vom sikyonischen ‚Monopteros‘ in Delphi lässt sich mit großer Wahrscheinlichkeit in die Gruppe dieser traditionellen symmetrischen Bilder einreihen, soll hier aber nicht näher thematisiert werden. Vgl. dazu z.B. KNELL 1998, 20f. („[...] das mythische Untier Teil einer über das Metopenfeld ausgreifenden Jagdszene [...]. [...] wahrscheinlich mit dem ungewöhnlich demonstrativ präsentierten [sc. trotz einer szenischen ‚Ausschnitthaftigkeit‘ vollgestaltigen!] Eber in der Mitte und seinen Jägern zu beiden Seiten.“); zu diesem Bauwerk, seiner Verbindung zur peloponnesischen Halbinsel und zur ‚Ausschnitthaftigkeit‘ in Zusammenhang mit anderen Szenen s. außerdem Kapitel C1.2.1. „Monopteros“ (hier auch weitere Literatur). Zur Darstellung der kalydonischen Eberjagd auf dem etwas späteren Thron von Amyklai s. Paus. III 18,15, die dort jedoch nur knapp erwähnt und nicht im Detail beschrieben wird.

623 Kennzeichen der anderen Bilder (DADA 29, 30, 31) ist der Frontalzusammenprall zwischen Wildsau und Jäger (s.u.). Das gängige, aber im Detail variable Kompositionsschema für die kalydonische Eberjagd dagegen zeigt v.a. in der ersten Hälfte des 6. Jhs. einen symmetrischen Aufbau mit dem Eber in der Mitte, der zudem i.d.R. von mindestens einem Hund attackiert wird. Das Beutetier wird eingeschlossen von einer unterschiedlich großen Zahl fußläufiger Jäger zu beiden Seiten, von denen einer bereits dem wilden Tier erlegen sein kann; hinzu kommt die potentielle Anwesenheit eines Bogenschützen. Dazu und zum Mythos vgl. bspw. WOODFORD – DALTRÖP 1992, 414ff. 430; DALTRÖP 1966, 8ff. 15ff. bes. 17f.; SCHNAPP 1979, 200ff. bes. 204ff.; SCHAUBENBURG 1962a, 766ff.; BLATTER 1962, 45f.; als weiteres auch SCHÄFER 1997, 39; PIPILI 1987, 22; zur Wildschweinjagd allgemein s. SCHAUBENBURG 1969a, 11ff.; zur Jagdtechnik der Sauhatz s. OESER 2004, 69.

624 Vgl. bspw. BROMMER 1962, 824: „Als gesicherte Darstellungen der Kalydonischen Jagd sind nur die anzusehen, bei denen die Namensbeischriften darauf hinweisen, oder bei denen Atalante dargestellt ist.“ Als weiteres s. auch WOODFORD – DALTRÖP 1992, 430; SCHAUBENBURG 1962a, 771. Zwar versucht SCHEFOLD 1978, 180 bei der hinteren Figur aufgrund ihrer Bartlosigkeit, der Nebris sowie der anders fallenden Haartracht für diese Jägerin zu argumentieren (zur ‚Geschlechtslosigkeit‘ der lakonischen Figuren vgl. auch DALTRÖP 1966, 19), dennoch reichen diese Merkmale nicht aus, sind sie definitiv zu unspezifisch; aus diesem Grund benennt PIPILI 1987, 23 die beiden Jäger als Dioskuren. Als gewöhnliche Eberjagd klassifiziert LANE 1933/34, 157 alle lakonischen Bilder dieses Themas (hier außerdem zur allgemeinen Beliebtheit von Jagdszenen aller Art auf lakonischen Vasen); ebenso SCHNAPP 1979, 218.

625 Ausführliche Beschreibung bspw. bei PIPILI 1987, 21 (hier auch zur Rekonstruktion); als weiteres s. RUMPF 1923/24, 81ff.

626 Auf diese Weise PIPILI 1987, 21f. Gegen die ursprüngliche Deutung von RUMPF 1923/24, 83 (ansatzweise in diese Richtung auch STIBBE 1972, 138), welcher in der Szene aufgrund des Blitzbündels und der geflügelten Sandalen Zeus und Hermes bei der Verfolgung der Giganten sehen möchte, argumentiert sie mithilfe der unvollständigen Beischrift, die sie zu einem Harpyiennamen ergänzt und ihn auf die Flügelfigur bezieht. Das Blitzbündel als zeustypisches Attribut klassifiziert sie zwar als Ausnahme, verleiht ihm aber eine gewisse Existenzberechtigung aufgrund der belegten Kombinationsmöglichkeit mit Flügeldämonen im Allgemeinen. Aus der gewellten Segmentlinie in Zusammenhang mit dem Hippokampen im unteren Kompartiment zieht sie schließlich berechnete Rückschlüsse auf eine Wasseroberfläche. – Zu weiteren Deutungsvorschlägen s. WOODWARD 1932, 27ff.; vgl. ebenfalls MARIOLEA 1973, 83; zusammenfassend zuletzt STIBBE 2004, 65.

Einem vergleichbaren Sachverhalt widmen sich auch die schwarzfigurigen Beispiele aus Athen, wobei schon allein zwei davon die Verfolgung des Troilos wiedergeben. Das ältere Bild aus dem mittleren 6. Jh. befindet sich auf einer Dreifußpyxis (DADA 25) und zeigt die nach links laufende Polyxena, gefolgt von ihrem Bruder auf einem Pferd. Hinter diesem wiederum erscheint bedrohlich nah der behelmte Achill, wobei er bereits eine Hand nach dem kleinen Reiter ausstreckt. Der Schnitt betrifft sowohl den im Knielauf weit nach vorne ausgreifenden Oberschenkel des sich umwendenden Mädchens, als auch das äußerste Ende des stark angezogenen hinteren Beins des Angreifers und erfolgt nicht mithilfe des üblichen Rahmens, sondern durch den abrupten Abbruch der bildtragenden Fußplatte<sup>627</sup>. Die andere Darstellung stammt erneut von einer der spätschwarzfigurigen kleinen Kalpiden (DADA 147, s. Abb. 18.11) und beschränkt sich auf zwei Protagonisten. Der Betrachter muss folglich Kenntnis von dieser Erzählung haben, um den gewählten unheilswangeren Augenblick erkennen können, welchen der Maler hier überaus spannungsvoll zur Anschauung gebracht hat. Denn sichtbar sind nur die nach rechts laufende Maid sowie Troilos, dessen großes Ross mit Beipferd in gestrecktem Galopp ins Bild hineinrennt – die Hinterflanke befindet sich noch außerhalb der visuell zugänglichen Zone. Von dem Verfolger selbst fehlt jede Spur, der Moment der panischen Flucht wird allein durch die erhobenen Arme der Polyxena und das am Boden liegende zerbrochene Wassergefäß<sup>628</sup> fassbar. Dass darin „natürlich ein Ausschnitt aus der Verfolgungsszene“ erkannt werden kann<sup>629</sup>, steht außer Zweifel und bedarf hierfür auch der Teilgestaltigkeit nicht, nichtsdestominder trägt diese überaus effektiv zur Verdeutlichung des Charakters der Darstellung als ‚kleines Exzerpt‘ bei und steigert zudem den Bewegungsfluss, der das Feld durchzieht. Der verantwortliche Malerkreis (Rote-Linie-Maler) greift außerdem mehr als einmal auf eine solche abkürzende Art der Präsentation in Zusammenhang mit ebendieser Episode zurück (s.u.), was selbstredend in erster Linie der eingeschränkten Darstellungsfläche dieser kleinformatigen Gefäße geschuldet ist<sup>630</sup>.

627 Ähnlich dezent zeigt sich auch der beidseitige Anschnitt auf einem etwa ein Jahrhundert späteren rf. Kolonettenkrater mit der Verfolgung der Helena durch Menelaos (DADA 363). Die Szene aus insgesamt fünf Teilnehmern gibt am rechten Bildrand die mit großen Schritten Fliehende wieder, die sich nach ihrem Peiniger umblickt und mit einem Bein bereits das Bildfeld verlassen hat. Hinter dieser, etwa im Zentrum der Darstellung, tritt der voll gerüstete Menelaos auf, dem ein weiterer Jüngling folgt, dessen hinteres Bein etwa in gleichem Maße wie das der Gegenseite abgetrennt ist. Zu diesem Sujet und den unterschiedlichen Schemata Begegnung, Wegführung und Verfolgung vgl. etwa MANGOLD 2000, 80ff. – Besonders im Vergleich mit der lakonischen Kerberosszene ist der Anschnitt bei beiden Darstellungen von seinem Erscheinungsbild her derart bedeutungslos, dass hier kaum von intentioneller Teilgestaltigkeit gesprochen werden kann. An der Wirkung für die Verstärkung der thematisierten Bewegung auf Perzeptionsebene ändert dies allerdings nichts.

628 Zur zerbrochenen Hydria als kanonischem Motiv in diesem Kontext s. KOSSATZ-DEISSMANN 1981, 93. Zur Rolle fallengelassener und bereits am Boden liegender Gegenstände als Hinweis auf plötzlich eintretende, unerwartete Ereignisse, wie sie in archaischer Zeit punktuell verwendet werden, vgl. WANNAGAT 2003, 60; entfernt auch STRAWCZYNSKI 2003, 29.

629 Auf diese Weise RAECK 1984, 8f., der hier allerdings nicht auf die ausschnitthafte Wiedergabe eingeht.

630 Verschiedenartig variierte Abkürzungen des Themas sind in dieser Zeit auf kleinformatigen Trägern generell beliebt. Zu den anderen Darstellungen vgl. KEMP-LINDEMANN 1975, 103, die dabei diese Erscheinungsform jedoch eher negativ bewertet, indem sie sie in direkte Verbindung mit der minderen Qualität der Erzeugnisse zu bringen scheint: „Der Maler arbeitet flüchtig; er ließ einmal Troilos, einmal Achilleus aus.“ Vgl. als weiteres auch KOSSATZ-DEISSMANN 1981, 92. – Zu den unterschiedlichen Schemata der Episode, die v.a. in Attika Ende des 6. und Anfang des 5. Jhs. zu den beliebtesten überhaupt gehört, aber nur auf wenige Maler beschränkt bleibt, und zum Mythos vgl. etwa SCHEFOLD 1993, 137f. 303ff.; ders. 1978, 203ff.; SCHEFOLD – JUNG 1989, 163ff.; KNITTLMEYER 1997, 80ff. bes. 83f. 132ff.; MANGOLD 2000, 32; KOSSATZ-DEISSMANN 1981, 72ff. bes. 91ff.; KEMP-LINDEMANN 1975, 90ff.; BLOME 2001, 124f.; BERNHARD-WÄLCHER 1980, 72; HATZIVASSILIOU 2010, 28f.; entfernt auch JOHANSEN 1967, 39; Zusammenstellung der Bildzeugnisse z.B. bei BROMMER 1973, 357ff.; zur Tötung s. auch Kapitel B2.1.2.2. „Bewegung als Code“.

Um einen ähnlichen verfolgungsbedingten Durchlauf handelt es sich schließlich auch bei der letzten Darstellung, die zur Disposition gestellt werden soll (DADA 432)<sup>631</sup>. Da hier der Rahmen jedoch nicht direkt einen geschlossenen Figurenkontur kappt, sondern lediglich den Wagen als Kompositmotiv inmitten der verbindenden Deichsel von den Zugpferden trennt, wird der Bewegungseffekt nicht in vergleichbarem Maße erfahrbar. Ungleich wirksamer mag dafür das Spiel mit dem Betrachter sein, bleibt die Identität des Insassen im offensichtlich rasant vorwärtsstürmenden Gespann im Unklaren. Dieses folgt einem sich in raschem Lauf zurückwendenden Krieger, ein weiterer bewegt sich mit ebenfalls erhobener Lanze dagegen in die andere Richtung, nicht aber, ohne sich seinerseits umzublicken; am Boden liegt ein herrenloser Helm. Auf diese Weise steht der Weg offen für eine Auslegung der Szene ganz nach eigenem Ermessen, irgendwo zwischen unspezifischer Verfolgungsjagd, kriegerischer Auseinandersetzung bestimmter Protagonisten und Auszug aus einem allgemeingültigen Kampfgeschehen<sup>632</sup>.

### *Das gegnerische Aufeinanderprallen und der Aspekt der Ankunft*

Ein weiterer Bewegungsaspekt neben dem richtungskonstanten Durchqueren der Fläche ist der Weg ins Bild hinein unter Voraussetzung eines dort existenten ‚Ziels‘ als vorhersehbarer Endpunkt der Bewegung. Der Auslöser für einen solchen Abbruch kann ein kulminativer Zusammenprall mit einer entgegengesetzten dynamischen Kraft sein, ebenso wie das Ende durch das Erreichen eines festen Hindernisses eingeleitet wird (s. Abb. 18.1). In letzterem Fall zieht der asymmetrische Aufbau der Komposition eine Beschleunigung der zeichenintrinsicen Bewegung in nur einseitiger Form nach sich – es entsteht ein dynamisches Ungleichgewicht im Bild. In Abhängigkeit zu einer gesteigerten Geschwindigkeit vermag sich daraus im Optimalfall eine Plötzlichkeit zu ergeben, welche den auf Gleichmäßigkeit angelegten Durchzügen (ungeachtet eines eventuell erhöhten Tempos oder etwaigen Spannungspotentials) fremd ist. Auf dieser Grundlage kann wiederum eine Betonung des Unerwarteten gelingen, vorausgesetzt sie ist bereits im narrativen Gehalt der Darstellung verankert<sup>633</sup>.

Das Schema zweier etwa in der Bildmitte aufeinanderprallender und somit gegenläufiger Bewegungsstränge (= Bewegungskontraktion) lässt sich – trotz sehr fragmentarischem Zustand – bei einer Darstellung erkennen, die wiederholt dem lakonischen Jagd-Maler zu verdanken ist (DADA 7). Anhand einer erhaltenen Namensbeischrift lassen sich die Akteure der Handlung identifizieren, so dass diese Gegenüberstellung aus zwei gegnerischen Gruppen zuverlässig als Streit der gegen Theben ziehenden Sieben gedeutet werden kann<sup>634</sup>. In Analogie zu vergleichbaren bildhaften Zeugnissen scheint es sich dabei um die Auseinandersetzung zwischen Lykurgos und Amphiaraios zu handeln<sup>635</sup>, wobei vermutlich beide Kontrahenten – bezeugt durch

631 Dieser sf. Kolonnenkrater der Leagros-Gruppe verfügt gleich über zwei ausschnittshafte Bilder, so zeigt die Gegenseite einen teilgestaltigen Thiasos (DADA 433, dazu s.u.).

632 Zu weiteren Möglichkeiten s.u.

633 Dass Plötzlichkeit und der Aspekt des Unerwarteten einen entscheidenden Beitrag zur Dramatisierung einer Handlung leisten können, hat bspw. auch WANNAGAT 2003, bes. 76 in Verbindung mit den fallenden Gegenständen erkannt (punktueller Zuspitzung).

634 Zur Inschrift s. v.a. BEAZLEY 1950, 313ff. – Zum Mythos und allgemein zur Ikonographie vgl. etwa SCHEFOLD 1993, 285; ders. 1978, 183; KRAUSKOPF 1981, 691ff. 708f.; THOMAS 1976, 72ff.; ausführliche Beschreibung dieser Darstellung bei PIPILI 1987, 25; als weiteres auch BEAZLEY 1950, 313ff.; MARIOLEA 1973, 35.

635 Zu diesen Beispielen, einem Schildbandrelief aus Olympia (B 1654) und dem durch Paus. III 18,12 überlieferten

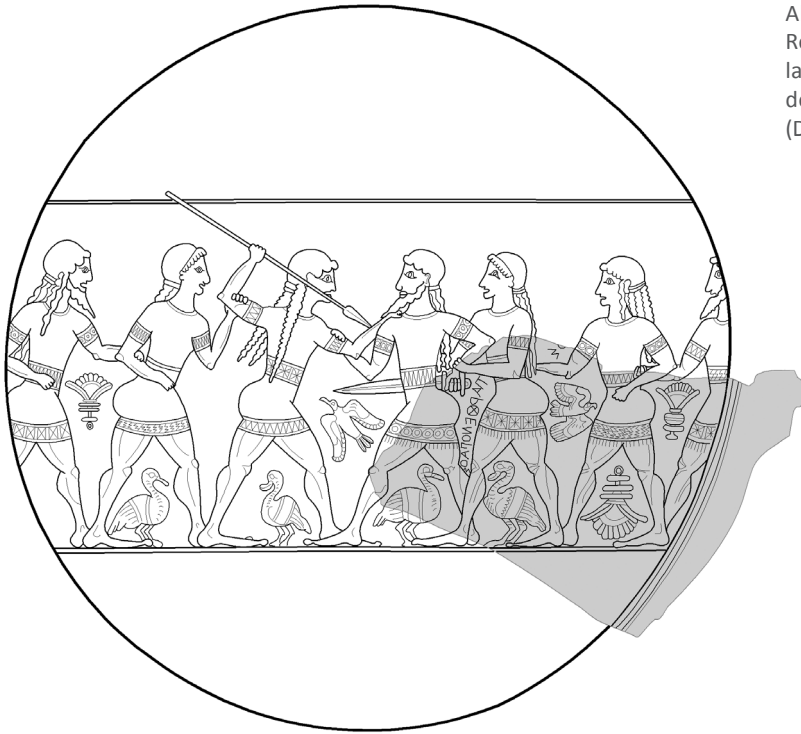


Abb. 18.4  
Rekonstruktion der  
lakonischen Darstellung  
des Streites der Sieben  
(DADA 7)

die an den Schwertarm des einen packende Hand des „Parthenopaios“ – von ihrem Hintermann zurückgehalten werden. Dass die Komposition als ‚Bullauge‘ und somit ausschnitthaft gestaltet war, beweist weiterhin der glücklicherweise noch erhaltene rechte Randbereich. Aller Wahrscheinlichkeit nach werden wohl alle sieben Helden im verhältnismäßig großen Rundfeld untergekommen sein, demzufolge lediglich der jeweils letzte Mann unterschiedlich stark angeschnitten gewesen sein dürfte (**Abb. 18.4**)<sup>636</sup>.

Drei weitere lakonische Schalen stehen in deutlicher Abhängigkeit zueinander und bilden im runden Tondo eine Eberjagd ab, die sich von ihrer Anlage her jedoch grundlegend von der oben erwähnten Szene identischer Herkunft unterscheidet (DADA 29–31). Nicht nur ist der Waidmann unbekleidet, auch stellt er sich einem angreifenden Keiler, der – bereits vom Speer getroffen – wütend von rechts ins Bildfeld hineinstürmt; dabei packt er das Untier mit einer Hand am borstigen Rückenkamm. Auf dem einzigen vollständig erhaltenen Exemplar DADA 31 erkennt man noch einen bereits am Boden liegenden Hund. Soweit die Erhaltung eine Beurteilung zulässt, zeigen sich die typischen Merkmale einer Bullaugenkomposition am eingängigsten an einer der beiden ‚Kopien‘ nach Vorbild des Jagd-Malers (DADA 30)<sup>637</sup>, denn die Teilgestaltigkeit betrifft hier nicht nur den Eber, sondern in Ansätzen auch den ver-

Amykläischen Thron, s. SCHEFOLD 1993, 285 mit Abb. 305; als weiteres auch STIBBE 1972, 138. 281 Nr. 221; KRAUSKOPF 1981, 698. 702ff.; entfernt ebenfalls MARIOLEA 1973, 65f.; PIPILI 1987, 25.

636 Die unterschiedliche Ausprägung des Anschnitts resultiert aus der ungeraden Zahl der Akteure, dass sicherlich nicht nur sechs Helden abgebildet waren, dagegen aus der erkennbaren Anzahl von vier Figuren auf der erhaltenen Bildseite. Unwahrscheinlich erscheint dagegen die Existenz einer (internen) Schlichterfigur zwischen den beiden Streitenden (vgl. das obige Beispiel aus Olympia: drei Figuren – Mittler – drei Figuren), wäre ein vollkommen unausgeglichener Bildaufbau (zwei Figuren – Mittler – vier Figuren) die natürliche Folge davon. Gegen eine solche Positionierung spricht sich auch BEAZLEY 1950, 313 Anm. 4 aus; als weiteres ebenfalls MARIOLEA 1973, 66 („Komposition beruht nicht auf dem Prinzip des Zentrierens und Gruppierens, sondern auf dem einer lockeren Gegenüberstellung zweier Reihen“); vgl. auch PIPILI 1987, 26.

637 Dem Jagd-Maler wurde lediglich die in zwei Fragmenten erhaltene Darstellung DADA 29 zugewiesen, als ein mögliches Spätwerk sieht POMPILI 1986a, 61 zudem DADA 31 an, das STIBBE 1972, 189 aber unter Vorbehalt dem Allard-Pierson-Maler zuordnet. Zum Verhältnis dieser lakonischen Maler s. Kapitel B3.2.1. „Jagd-Maler“.

mutlich im Knielauf wiedergegebenen Jäger auf der Gegenseite. Noch deutlicher dürfte die beidseitige Ausschnitthaftigkeit im Falle einer vierten verwandten, allerdings sehr fragmentarischen Darstellung wohl des Allard-Pierson-Malers gewesen sein (DADA 544), werden hier auf entsprechende Weise zwei Jäger zusammen mit zwei angreifenden Hunden präsentiert (**Abb. 18.5**)<sup>638</sup>. Es ist aber vor allem die Unvollständigkeit des kapitalen Vierbeiners<sup>639</sup>, die auf Wahrnehmungsebene bei allen Beispielen einen gewaltigen Schub ins Bild hinein verursacht und darüber hinaus die Plötzlichkeit im Erscheinen dieses gefährlichen Gegners näher zu bringen vermag. Ein ähnlicher Effekt offenbart sich dem Betrachter in Zusammenhang mit zwei deutlich späteren rotfigurigen Medallions aus Attika, für die beide der Antiphon-Maler verantwortlich zeichnet. So vieles diese beiden Bilder aber gemeinsam haben, so unterschiedlich sind sie in ihrer optischen Wirkung: Während das eine Rund das Ereignis adäquat zu den lakonischen Pendants erzählt (DADA 34) – ein Keiler dringt mit gesenktem Kopf von rechts ins Bild, wo er von einem nackten Jüngling mit Chlamys sowie Petasos mithilfe zweier Jagdspeere verwundet wird<sup>640</sup> – stellt sich der Ephebe auf dem verwandten Schalenbild seinem Angreifer von links (DADA 35). Im Gegensatz zum ersten Exemplar ist hier der Bewegungsschub jedoch deutlich abgeschwächt, bedingt durch die raumfüllende Gestalt des Schwertkämpfers im Zentrum, wodurch der Eber – gleich einer sekundären Hinzufügung – extrem ins Abseits rückt. Zu sehen ist allein der nun emporgereckte Kopf mit beginnendem Nackenkamm, zudem partiell verdeckt vom weit ausschwingenden Mantel, der vom Arm des Jünglings herabhängt<sup>641</sup>.



Abb. 18.5 Rekonstruktion der lakonischen Eberjagd DADA 544

- 638 Diese Darstellung liegt lediglich in Form zweier anpassender Fragmente aus dem unteren Bereich und einer einzelnen Scherbe aus der oberen Randzone vor, wobei aber die relevanten Details für vorliegende Rekonstruktion vorhanden sind. Als Anhaltspunkt diente das zweite, vermutlich demselben Maler zuzuweisende Tondo (DADA 31), finden sich hier viele Übereinstimmungen (Mäntelchen, Hund). Zu dieser Darstellung vgl. außerdem STIBBE 2004, 118f. 19f. [Nr. 16].
- 639 Zur wirkungsvollen Vermittlung des Faktors der körpereigenen Größen mit Hilfe der Ausschnitthaftigkeit in Zusammenhang mit vergleichbaren Figuren s. Kapitel B2.1.1.2.1. „Monster“.
- 640 Selbiger wurde in beiden Kontexten häufig als Theseus im Kampf mit der Wildsau von Krommyon gedeutet, was aufgrund der zeitlichen Stellung der zwei Bilder sowie verwandter ausführlicher Beispiele durchaus Berechtigung findet. Diese Episode erscheint v.a. in Zusammenhang mit den sog. Zyklusschalen, welche die einzelnen Theseustaten auf ihren Außenseiten vereinen und ab dem späten 6. Jh. in Mode kommen. Das Thema ist auf Vasen ausschließlich in rf. Technik belegt und tritt nur ausgesprochen selten in eigenständiger Form auf. Vgl. dazu NEILS 1994, 930f. 949f.; dies. 1987, 104. 143ff.; BROMMER 1982, 9ff. (hier auch zur literarischen Überlieferung); SCHEFOLD – JUNG 1988, 233. 236ff.; VON DEN HOFF 2002, 331ff.; CVA Baltimore Walters Art Gallery (1) 45f. – Zur ebenfalls möglichen inhaltlichen Lesung des Anschnitts, v.a. bei DADA 35, s. Kapitel B2.2.1. „Inhalt“.
- 641 Einen formal vergleichbaren Sachverhalt, wenn auch abweichenden Inhalts, präsentiert eine ebenfalls rf. Choenkanne jüngerer Datums im gerahmten Feld (DADA 522). Wie hier die Bewegung erfahren wird, hängt stark von der betrachterspezifischen Auslegung der Darstellung ab: Wird der teilgestaltige Hund am rechten Bildrand als Verfolger des Jünglings aufgefasst (der gierige Angreifer hat sich im Mantel verbissen, der Ephebe entzieht ihm den Inhalt seiner Weinkanne, indem er sie über den Kopf hebt), verstärkt der Anschnitt die Bewegung ins Bild hinein. In diesem Sinne

Den Moment des Zusammenpralls offenbart desgleichen eine spätschwarzfigurige Oinochoe (DADA 162), indem sie einem ausschnitthaften, von links heranpreschenden Gespann eine kampfbreite Amazone gegenüberstellt. Die beiden im Bild erkennbaren Richtungsverläufe sind deutlich entgegengesetzt; die Pferde mit ihren sämtlich vom Boden abgehobenen Vorderbeinen bezeugen Geschwindigkeit, was zusätzlich durch den eiligst herannahenden Hund zum Ausdruck kommt, der das Gefährt begleitet<sup>642</sup>. Um wen es sich bei dem Angreifer im Wagen handelt, lässt der Maler aber offen<sup>643</sup> – allein Gespann und Hund lassen dessen Identität erahnen. Diese ist aber ebenso unspezifisch wie diejenige der Amazone, so dass hier lediglich ein Pars-pro-toto für einen allgemeingültigen Kampf zwischen Griechen und Amazonen vorliegen kann. Zwar wäre diese chiffrenhafte Darstellung durchaus auch als Abkürzung für eine ganze Schlacht lesbar, allerdings erschließt sich ein solcher Bezug zu einem umfassenderen Geschehen, wie es bei den rotfigurigen Kolonettenkraterbildern der Fall war, nicht in gleichem Maße<sup>644</sup>. Ein ähnlicher Zusammenstoß wird des Weiteren auf zwei Großgefäßen thematisiert (DADA 42, 43), die bereits unter einem abweichenden Gesichtspunkt Erwähnung fanden<sup>645</sup>. Beide Male tritt hier Herakles einem teilgestaltigen Acheloos entgegen und obwohl die Kompositionen nicht weniger als etwa ein halbes Jahrhundert auseinanderliegen, stellt sich die Situation in beiden Fällen gleich dar: Die Bewegung auf den Gegner zu wird in ihrer Plötzlichkeit durch die Unvollständigkeit der Gestalt und den einwärts gerichteten Schub verstärkt, der sich deutlich an den gestreckten Vorderläufen des Mischwesens ablesen lässt. Man kann diese Situation in Hinblick auf den Aspekt der Bewegung kaum anschaulicher beschreiben, als es seinerzeit Hans Peter Isler in Bezug auf das rotfigurige Beispiel (DADA 43, s. Abb. 42.1) getan hat<sup>646</sup>: „Der Mannstier – nur die Protome erscheint im Bildfeld – stürmt [!] auf Herakles los, der, seinerseits vorprennend, ihn am Horn faßt und mit der Keule bedroht.“

---

interpretierte VAN HOORN 1953, 107 den Hund als tiergestaltige Kere, wie sie am Tag der Toten im Rahmen der Antheserien in die Welt der Lebenden eindringen (vgl. auch ders. 1951, 186). Andererseits kann im Zerren am Mantel auch eine Rückwärtsbewegung erkannt werden, was die Richtung des optischen Effekts umkehrt.

642 Zum Motiv der ausfahrenden bzw. kämpfenden Amazone auf spätsf. Kleingefäßen s. VON BOTHMER 1957, 91ff. – Auf vollkommen identische Weise erscheint ein Pferdegespann mitsamt einem nun aber ebenfalls ausschnitthaften Hund auf einer etrusk. sf. Amphora aus dem endenden 6. Jh. (DADA 521), wobei hier allerdings der Schnitt nicht per Rahmen, sondern mittels Balkenelement verursacht wird, handelt es sich um einen Fries. Einen weiteren Unterschied stellt das fehlende Ziel im Bild dar, liegt damit nun viel mehr ein rasantes Ins-Bild-Kommen als der Moment der ‚Ankunft‘ vor. Vermutlich bezieht sich dieses einzelne Gespann auf ein Wagenrennen, werden in dieser umlaufenden Darstellungsfläche unterschiedliche sportliche Wettbewerbe mit einem dionysischen Zug kombiniert, die sich alle aus Einzelszenen zusammensetzen. Das Gespann bildet dabei den Abschluss der Agone, direkt neben einer Palästragruppe. Allein dies zeugt schon von dem Platzmangel, welcher den Maler dazu veranlasst haben wird, dieses Motiv unvollständig wiederzugeben. Möglicherweise lässt sich der pilasterartige Balken als Zielsäule ansprechen, was den Bezug zum Hippodrom herstellen würde. So oder so greift der Effekt der Bewegungsverstärkung an dieser Stelle in gleichem Maße wie bei der obigen Zusammenstellung aus Wagen und Amazone. Ausführlicher zu dieser Darstellung s. DOHRN 1937, 127f.; WALTERS 1893, 71.

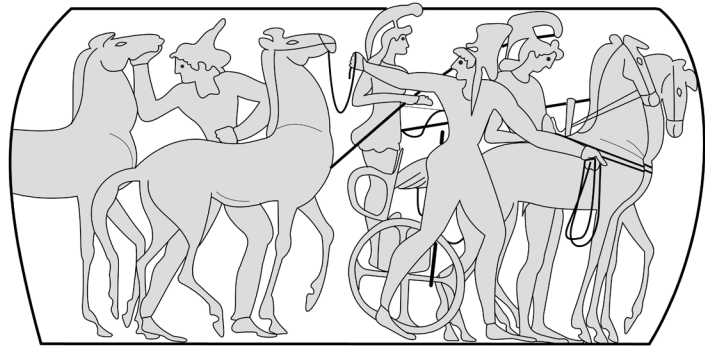
643 Es erscheinen lediglich die vorderen Hälften der Equiden im Bild, der Hund hingegen ist vollgestaltig.

644 Zu diesen Beispielen s. Kapitel B2.1.1.1.2. „Schlachten“. – Dies gilt ebenfalls für eine weitere Kampfszene, die mit ihrer Bezugnahme auf den trojanischen Krieg deutlich in einem größeren narrativen Zusammenhang steht, allerdings (adäquat zu den sf. Beispielen der att. Leagros-Gruppe, s. dazu ebenfalls Kapitel B2.1.1.1.2. „Schlachten“) klar auf bestimmte Protagonisten fokussiert. Es handelt sich um eine Psykteramphora chalkid. Ursprungs (DADA 18), datiert um 540 v. Chr., welche das ins Bild hineinfahrende und von Automedon gelenkte Gespann des Achill im Gegensatz zur obigen Darstellung allerdings nur leicht angeschnitten wiedergibt (dennoch wird der vorn übergebeugte Wagenlenker verhältnismäßig stark an der abgelenkten Hüfte beschnitten, so dass sich diese Körperpartie vollständig außerhalb des Bildfelds befindet). Der Held selbst ist bereits in der Tötung des am Boden liegenden Eurymachos begriffen; nach rechts schließt sich ein weiteres, vermutlich benennbares Kampfpaar an.

645 So in Zusammenhang mit der motivabhängigen Größe in Kapitel B2.1.1.2.1. „Monster“ (hier auch ausführlicher zu diesen beiden Darstellungen).

646 ISLER 1970, 21.

Abb. 18.6  
Zusammensetzung der  
beiden ausschnitthaften  
Bildseiten DADA 158  
und 159



Der zweite Aspekt, der im Folgenden näher beleuchtet werden soll, ist die Bewegung ins Bild hinein, die nicht durch eine dynamische Gegenkraft, sondern durch ein festes Ziel abgebrochen wird. Pauschal kann eine solche Handlung generell als „Ankunft“ bezeichnet werden und muss nicht zwangsläufig für das Momentane stehen, sondern kann sich ebenso gut rückverweisend auswirken. Eine Trennung gelingt an dieser Stelle nicht immer, ist das ikonographische Muster in vielen Fällen nicht zuverlässig (s.u.).

Gänzlich ohne aktionsgeladene Spannung geben sich drei schwarzfigurige Szenen identischen Erzählinhalts, die sich der Anschirrung eines Gespanns als vorbereitende Maßnahme auf eine Ausfahrt widmen. Eine kleine Halsamphora (DADA 158/159) soll dabei aufgrund ihrer exzeptionellen Aufteilung der Gesamtkomposition auf zwei Gefäßseiten besonders herausgestellt werden<sup>647</sup>. Dabei hat der Maler das Geschehen inmitten einer Gruppe aus zwei Figuren durchtrennt, dabei aber den ‚Schaden‘ auf ein Minimum zu reduzieren gewusst: Der Schnitt verläuft mitten durch den Zügel, welcher das Pferd und die vorangehende Amazone als Kompositmotiv verbindet. Auf diese Weise gibt sich die Ausschnitthaftigkeit der Vorderseite, die vollständig vom bereitstehenden Wagen mitsamt der wartenden Lenkerin sowie den beiden bereits angeschirrten Zugpferden in Anspruch genommen wird, nicht unmittelbar zu erkennen. Folgt der Betrachter jedoch dem gegen den linken Rahmen ausgestreckten Arm der bunt gewandeten Kriegerin, so verlangt dieser unverkennbar nach einer Fortsetzung. Diese offenbart sich auf der Rückseite des Gefäßes, welche das gehorsam folgende Ross wiedergibt, dessen Zügel entsprechend gegen den rechten Rahmen läuft. Hier besitzt zudem auch der gegenüberliegende Bildrand einen ausschnitthaften Charakter, zeigt sich das zweite Lenkpferd – geführt von einer weiteren Amazone – (nun deutlich) unvollständig. Eine Zusammenschau dieser beiden Teilbilder ergibt einen Zug aus mehreren Figuren ins Bild hinein, hin zu einem ortsfesten Endpunkt (**Abb. 18.6**). Eine getrennte Betrachtung jedoch profitiert einerseits wirksam vom Spiel mit dem Verborgenen (s.u.), wohingegen sie auf der anderen Seite einen effektiven Durchmarsch unter Dominanz der linearen Fortbewegung zeigt. Ein fast identischer Aufbau – jedoch zusammengefasst innerhalb eines einzigen größeren Bildfelds<sup>648</sup> – wohnt einer etwa zeitgleichen Anschirrung inne, die das göttliche Gespann der Athena betrifft (DADA 129)<sup>649</sup>.

647 Zur möglichen Zusammengehörigkeit zweier Bildfelder, sei es kompositorischer oder inhaltlicher Art, s. etwa SCHIERING 1983, 70f.

648 Es handelt sich um eine Bauchamphora, bei welcher das Verhältnis der Bildfeldbreite zur -höhe sehr zugunsten der Breitenausdehnung ausfällt.

649 Drei Säulen in gleichmäßiger Verteilung zeigen ein Gebäude an, das als Front eines Palastes oder Tempels auf der Akropolis interpretiert wurde (zur Möglichkeit einer ausschnittintrinsicen Auflösung der Unvollständigkeit in Kapitel B2.2.1. „Inhalt“). Eventuell deutet der Maler mit dieser Anschirrung die Apotheose des Herakles an, bei welcher das Gespann der Athena eine wichtige Rolle spielt. Vgl. dazu etwa SCHEFOLD 1978, 41; BOARDMAN 1996b, 29f.;

Das noch nicht vollständig bestückte Gefährt wartet auf den Moment des Aufbruchs, während Herakles und ein zweiter Gehilfe die beiden fehlenden Pferde von links herbeibringen, von denen das hintere ebenfalls zu großen Teilen abgeschnitten ist. Ein vergleichbares Schema stellt zu guter Letzt ebenfalls die ansonsten nicht näher identifizierbare Szenerie auf einer Oinochoe (DADA 160) zur Schau<sup>650</sup>.

In diesem Zusammenhang soll auch die Olpe DADA 449 nicht unerwähnt bleiben, die zwar keine vergleichbare Handlung zeigt, möglicherweise aber trotzdem einen adäquaten Inhalt vermitteln möchte. Obzwar sich die Komposition aus stehender Frau und anteiligem Gespann auf den ersten Blick nahtlos in die Gruppe der anschließenden Beispiele einfügen lässt, spricht ein kleines und äußerst unscheinbares Detail dafür, diese ebenfalls auf den Vorgang der Anspannung zu beziehen<sup>651</sup>. Da der Zügel des äußersten Pferdes nur lose von dessen Rist herabhängt und nicht straff in Richtung Bildrand gespannt ist, wird der Wagen augenscheinlich noch nicht zur Abfahrt bereit, die Vorbereitung noch nicht abgeschlossen sein – die vor den Pferden Stehende würde in einem solche Falle denjenigen Figuren entsprechen, die häufig in Verbindung mit solchen Szenen beruhigend auf die Tiere einwirken<sup>652</sup>. Achtet der Betrachter folglich detailliert auf die Zügführung, verliert der Aspekt der Bewegung auf Rezeptionsebene jede Bedeutung, steht das soeben herbeigeführte Lenkpfed bereits an seinem Platz, wodurch auch das ganze Gefährt nicht als ankommend aufgefasst werden kann<sup>653</sup>. Dies vermag in aller Anschaulichkeit zu demonstrieren, wie ‚fragil‘ diese wahrnehmungsbedingte Komponente ist und welche große Rolle dabei der Betrachter und dessen Erwartungen spielen.

Zahlreiche Darstellungen, sämtlich in schwarzfiguriger Malweise, präsentieren als übergeordneten Inhalt den aktuellen Moment einer Ankunft, eingebettet in unterschiedliche Kontexte mit nicht selten größerer narrativer Tiefe sowie eindrücklicher figuraler Ausdehnung.

Ein Zug aus einer tanzenden Mänade und einem Gespann, repräsentiert durch die hippischen Vorderteile, führt von links ins Bild hinein und damit genau auf den ungefähr in der Bildmitte zusammen mit Ariadne thronenden Dionysos zu, wobei sich hinter dem Paar ganz in thiasotischer Ausgelassenheit ein Silen an seiner Gefährtin vergreift (DADA 146)<sup>654</sup>. Der zurückgewandte Blick der Mänade neben dem Wagen lässt ebendort zwar eindeutig einen Insassen erwarten, gibt aber keinerlei Hinweis auf dessen Identität, so dass diese gänzlich dem Betrachter überlassen bleibt. Eine thematische Verwandtschaft mit diesem Hydrienbild besitzen zwei kleinformatigere Darstellungen: Auf der einen Kanne wurde die Szene auf den thronenden Weingott unter einem Gebälk und das anteilige Gespann reduziert, das von einem Silen empfangen wird (DADA 156); die andere Oinochoe präsentiert stattdessen den gelager-

---

MOON 1983b, 102. Allgemein zum festen ikonographischen Schema der Anschirrung im späten Schwarzfigurigen s. WREDE 1916, 335ff.; BEAZLEY 1986, 72f.; allgemeiner auch JONGKEES-VOS 1969, 10.

650 Aufgrund des kleinformatigen Bildfeld wurde hier entgegen der vorherigen Darstellung die Figurenzahl reduziert (weniger Pferde, kein Wagenlenker). – Zu einer weiteren Anschirrungsszene s.u.

651 So JONGKEES-VOS 1969, 9.

652 Vgl. z.B. DADA 129 und 160. Allgemein zu dieser Figur in Verbindung mit der Anschirrung s. bspw. WREDE 1916, 267f. 341ff.

653 Erfährt dieses Detail jedoch keine Beachtung, kann die Szene adäquat zur bspw. vor dem Gespann stehenden Artemis (DADA 183\*) als Ankunft aufgefasst werden.

654 Aufgrund der Gleichrichtung der Bewegung der Figuren vor sowie hinter Dionysos kann die Darstellung auch als zusammenhängender, durch das Bild defilierender Zug aufgefasst werden (vgl. dazu v.a. Kapitel B2.1.1.1.3. „Prozessionen“).



ten Dionysos, wohingegen der ausschnitthafte Wagen von einem Kithara spielenden Satryn angeführt zu werden scheint (DADA 535)<sup>655</sup>.

Ähnlich zu diskutieren wären an dieser Stelle vier weitere Hydrienbilder der Leagros-Gruppe. Dies gilt für den vor einen unbekanntem Thronenden tretenden Zug aus zwei Frauen<sup>656</sup>, einem Krieger und einem reitenden Jüngling mit Hund, wobei die letzteren beiden roh vom ornamental geschmückten Rahmen etwa in ihrer Leibesmitte durchtrennt werden (DADA 145). Desgleichen ist der Aspekt der Ankunft sowohl in Zusammenhang mit dem Hochzeitszug des Peleus mit Thetis von Belang, der sich feierlich dem mischgestaltigen Chiron nähert (DADA 124, s. Abb. 20.9), als auch in Verbindung mit der Übergabe des kindlichen Achill an den weisen Kentauron (DADA 185). Auf beiden Bildern steht der Pferdemann – seinerseits teilgestaltig<sup>657</sup> – ganz rechts, während an hinterster Stelle der eintreffenden Gruppe ein unvollständig dargestelltes Gespann – lediglich beschränkt auf die vordere Equidenpartie – ins Bild tritt, auf dem zweiten Bild zusätzlich von einem ebenso ausschnitthaften Hund begleitet. In beiden Fällen befindet sich außerdem eine menschliche Figur neben den abgetrennten Tierleibern und wird daher gleichermaßen unterschiedlich stark (wenn auch im Falle von DADA 185 außerordentlich dezent) in Mitleidenschaft gezogen<sup>658</sup>. Gleichermaßen unvollständig ist schließlich der von links herannahende Wagen nebst fußläufigem Begleiter auf einem Gefäß (DADA 143) mit Polyxenas Opferung. Hier reiht er sich als letzter sichtbarer Teilnehmer in den Zug ein, der von Neoptolemos mit dem Mädchen angeführt und von zwei weiteren Kriegern begleitet wird<sup>659</sup>. Das Ziel stellt der große, ganz rechts im Bild erscheinende (ebenfalls angeschnittene) Grabhügel des Achilles dar<sup>660</sup>. Im Grunde genommen bietet sich hier – wie auch bei DADA 146, 145 sowie 124 – eine (gedachte) Fortsetzung über die sichtbaren Teilnehmer hinaus an, betont durch den Anschnitt am linken Bildrand und begünstigt durch den entsprechenden narrativen Zusammenhang<sup>661</sup>. Gerade diese Offenheit der Schöpfungen ist ihr großes narratives Potential, wird auf diese Weise der Betrachter herausgefordert, seine Anteilnahme maximiert.

Zwei weitere Darstellungen widmen sich erneut dem Ende des Troilos<sup>662</sup>. Dabei zeigt das großformatigere Beispiel (DADA 136) den spannungsvollen Zeitpunkt der Auflauerung – der

655 Als rein attributives Beiwerk des Dionysos beurteilt dagegen SCHAAL 1923, 41 das Gefährt: „[...] der Gott ist mit seinem Viergespann hinausgefahren [...]“. Auf wen dieser Wagen schlussendlich zu beziehen ist, liegt ganz beim jeweiligen Betrachter; der (hier nun retrospektive) Aspekt der Ankunft würde aber auch dann bestehen bleiben.

656 Die eine setzt ihm einen Kranz auf, die andere fasst ihm flehend an Kinn und Oberschenkel. Zum ausschnitthaften Gespann hinter dem königlichen Thron s. das folgende Kapitel (B2.1.2.2. „Bewegung als Code“). Zur ausführlicheren Beschreibung vgl. außerdem CVA Madrid (1) III He 5, wo die Szene als Athenageburt interpretiert wird, ohne weiter auf die Anwesenheit von Krieger und Reiter einzugehen.

657 Zur möglichen Lesart des Anschnitts an dieser Stelle in Kapitel B2.2.1 „Inhalt“.

658 Bei DADA 124 handelt es sich möglicherweise um Dionysos, bei DADA 185 um die Abschied nehmende Thetis, die im Gegensatz zum bärtigen Gott nur am äußersten Ansatz ihres Gewandes angeschnitten wird. Zur ausführlichen Beschreibung s. JOHANSEN 1939, 192ff.

659 Diese zwei Gestalten durchbrechen den sich ansonsten über das gesamte Bildfeld erstreckenden Bewegungsfluss von links nach rechts, da sie dem Zug entgegengesetzt sind und zudem vielmehr den Eindruck von Bewegungslosigkeit vermitteln. GERHARD 1850, 33 vermutet in diesen beiden Kriegern Menelaos und Diomedes, ebenso wie er in dem Besitzer des teilgestaltigen Gespanns Agamemnon erkennen möchte. – Allgemein zu diesem Bildthema s. z.B. BLOME 2001, 139ff.; SCHEFOLD 1993, 334; ders. 1978, 257; SCHEFOLD – JUNG 1989, 277. 288f.; Zusammenstellung der keramischen Bildzeugnisse bei BROMMER 1973, 413f.

660 Zu diesem und der ebenfalls teilgestaltigen Grabschlange vgl. Kapitel B2.1.1.2.1. „Monster“.

661 Vgl. dazu auch Kapitel B2.1.1.1.3. „Prozessionen“.

662 Zu weiteren ausschnitthaften Verbildlichungen dieser Episode (DADA 137, 139, 430, 19) und vornehmlich derselben Urheberschaft wie DADA 136 (Leagros-Gruppe) in Kapitel B2.1.2.2. „Bewegung als Code“ sowie B2.2.1. „Inhalt“.



Abb. 18.7 Attisch schwarzfigurige Darstellung der Auflauerung des Troilos am Brunnen (DADA 136)

riesenhafte Achill duckt sich hinter einem felsigen Brunnenhaus, während der trojanische Prinz und seine Schwester soeben dort angekommen sind, um Wasser zu schöpfen –; die Befüllung des mitgeführten Gefäßes aus dem löwenköpfigen Wasserspeier ist bereits im Gange (Abb. 18.7). Der Knabe sitzt auf seinem Reittier, ein lediges Ross neben sich, und ahnt nichts vom drohenden Unheil. Nur dem Betrachter verbirgt sich die schicksalhafte Wendung nicht, die im nächsten Moment über die idyllische Szenerie hereinbrechen wird, denn die Figur des Peliden dominiert allein rund die Hälfte des Bildfelds. Die damit provoziert-

te Konfliktsituation zwischen verfügbarer Darstellungsfläche und abzubildendem Erzählinhalt ist hier unverkennbar und demonstriert ausgesprochen gut die Eignung der ausschnitthaften Wiedergabe, die nicht nur in Bezug auf die hippischen Leiber, sondern auch die aufsitzende menschliche Gestalt Anwendung findet. Das zweite Beispiel stammt von einer kleinen Kalpis (DADA 532) und bezieht sich ebenfalls auf die Ankunft der beiden Geschwister an der Wasserstelle, nur dass Achill nun erneut (adäquat zu DADA 147 desselben Malers [s.o.]) nicht abgebildet wurde. Die Komposition verfügt über einen identischen Aufbau, zu den Pferden kommt hier noch ein ebenso teilgestaltiger Hund hinzu. Das Fehlen der identifikatorischen Hauptfigur setzt mehr denn je die grundlegende Kenntnis des Mythos voraus<sup>663</sup>, vermag aber zugleich das rezeptive Bilderleben zu steigern (s.u.).

Anschließen lässt sich eine Reihe weniger bedeutender kleinformatiger Darstellungen, erstellt in der typisch flüchtigen spätschwarzfigurigen Malweise dieser Zeit. Gegenüber den ausführlichen Kompositionen der großen Wassergefäße ist der Erzählgehalt nun verschwindend gering, so dass für die Aussage allein die Bewegung das wegweisende Kriterium darstellt. Da diese Bilder keinen konkreten Inhalt angeben, sondern allgemeingültiger Natur sind, bietet es sich an, sie ganz allgemein als ‚Stellvertreter‘-Kompositionen zu bezeichnen. Als Gemeinsamkeit besitzen sie das links im Bild erscheinende teilgestaltige Gespann, beliebig variiert um eine beigelegte Gestalt unterschiedlichen Charakters<sup>664</sup>. Auf DADA 161<sup>665</sup> und 436 ist es ein voll gerüsteter Krieger beziehungsweise eine Amazone mit Hund<sup>666</sup>, auf DADA 183\* wohl Artemis mit einem Hirschkalb, während DADA 180\* eine stehende Frau unbekannter Identität – eventuell ebenfalls diviner Herkunft – abbildet. In dieselbe Kategorie wie die be-

663 Nicht ohne Grund wurde Polyxena daher einst als männliche Figur beschrieben: „[...] un adulto barbato, ammantelato, attinge l'acqua [...] in una grande idria“ (s. CVA Rhodos [1] III He 4).

664 Zur Repräsentation der Masse an solchen Bildern wurden auch zwei Fragmente (DADA 435\*, 438\*) in den Katalog aufgenommen. Obwohl hier die gegenüberstehende Gestalt fehlt, lassen sie sich zweifelsohne dieser Gruppe zurechnen.

665 KAROUZOU 1970, 242 Nr. 5 möchte diese Darstellung mit der Gegenseite in Verbindung bringen, die mitunter als Entführung Helenas durch Theseus und Peirithoos interpretiert wurde, und identifiziert auf dieser Basis den vor dem Gespann stehenden Krieger als Wagenlenker Phorbas. Auch wenn dies etwas zu weit hergeholt erscheint, liegt eine solche Entscheidung im Ermessen des Betrachters (zu solchen willkommenen Spielereien s.u.).

666 Da bes. der Krieger den Pferden betont freundlich und nicht in kriegerischer Manier gegenübertritt, müssen Gespann und Hund als attributive Abzeichen des Adelsstandes sicherlich auf ihn selbst bezogen werden. Dabei wäre es möglich, diese Szene in Verbindung mit ‚Kriegers Abschied‘ zu sehen (zu ähnlichen Bildern s.u.).

reits weiter oben erwähnten dionysischen Bilder gehört vermutlich auch die sitzende Frauengestalt (DADA 181\*), da sie mitunter einen Thyrsos trägt (DADA 153)<sup>667</sup>. Zwar kommt dem Bewegungsfaktor für die verbildlichten Inhalte keine vergleichbare Bedeutung zu, da diesen siglenhaften Bildern aus sich heraus keine Dynamik zugrunde liegt, dennoch wird er – je nach Ermessen des Betrachters – automatisch in die Bildrezeption einbezogen, sobald dieser in der Szene eine Ankunft als übergeordnetes Thema sieht. Alles in allem sind diese ausschnittshaften Kompositionen allerdings zuallererst ein klarer Spiegel des Bild-Raum-Konflikts, werden hier mehrere Bildzeichen zur Schaffung einer bestimmten Atmosphäre zusammengefügt, die mehr oder minder beliebig austauschbar sind (z.B. Amazone statt Krieger). Durch den Anschnitt können dabei desgleichen ausgedehnte Gestalten Verwendung finden, ebenso wie die Figurenanzahl erhöht und der kleine Bildraum optimal ausgeschöpft werden kann.

Schlussendlich sollen noch drei sehr ähnliche Darstellungen genannt werden, die das teilstaltige Gespann mit einem ikonographisch annähernd identischen Figurenpaar kombinieren, wobei eine Bewertung auch hier stark von der Auffassung der Szene abhängt: Sieht der Betrachter den Satyr, der eine Mänade von hinten an der Taille fasst (DADA 182\*), als Teil eines bewegten Thiasos, kann neben der Betonung eines exzerptiven Charakters auch die Verstärkung der kontinuierlichen linearen Bewegtheit greifen. Die nahtlose Übertragung dieser Lesart wird dort erschwert, wo der Frauenräuber mit einem Schwert ausgestattet ist und keine satyresken Züge aufweist (DADA 149\*), so dass sich der Konsument stattdessen gezwungen sieht, eher an einen Frauenraub und speziell an den der Thetis durch Peleus zu denken<sup>668</sup>. Fällt hier der Zusammenhang mit einem größeren Handlungsgefüge weg, kann der angeschnittene Wagen aber zumindest (bezogen auf den Helden) die Plötzlichkeit dessen Auftauchens unterstreichen und den erzählrelevanten Überraschungsmoment wirkungsvoll zum Ausdruck bringen<sup>669</sup>. Eine Zwischenstufe und damit die große Variabilität solcher Bilder lässt das dritte Beispiel desselben Urhebers wie DADA 149\* erkennen, auf welchem der lüsterne Angreifer phänotypisch weder in die eine noch in die andere Kategorie zu setzen ist (DADA 148)<sup>670</sup>.

667 Ausführlicher zu dieser Problematik s.u. – Solche Kompositionen existieren zahlreich auch in ganzgestaltiger Ausführung, wobei sie aber zumeist gleichermaßen unvollständig (auf einen Blick) erfassbar sind. Vgl. etwa zwölf thematisch gleiche Lekythen des Haimon-Malers aus einem Brandgrab im Kerameikos mit der Darstellung einer sitzenden Frauengestalt vor einem vollständigen Gespann (s. SCHLÖRB-VIERNEISEL 1966, 28 mit Beil. 25,1).

668 Das Motiv des ‚Kniegriffs‘ findet sowohl in Zusammenhang mit den satyrhaften Zudringlichkeiten als auch in Verbindung mit dem Kampf zwischen Peleus und Thetis Verwendung (s. dazu SCHNEIDER 1941, 55; KRIEGER 1973, 25ff. [„Umklammerungstypus“]; MORAW 1998, 102f. bes. 107 [Motiv verdeutlicht allgemein „erotische Aggression“]; vgl. dazu auch das Paar aus Satyr und Mänade am rechten Rand von DADA 146 [s.o.]). – In Zusammenhang mit Peleus wäre das Gespann dann als der (attributive) Wagen anzusprechen, mit dem er aus der Ferne angereist ist und in dem er seine Braut in die heimatlichen Gefilde zu bringen gedenkt. Diese Episode erfährt in der archaischen Vasenmalerei erhöhte Beachtung, bleibt aber auch noch während der Klassik im Themenrepertoire bestehen und zeichnet sich neben dem frühen Motiv des Auflauerns und der Verfolgung v.a. durch den Ringkampf aus (vgl. dazu auch Kapitel B2.1.1.2.1. „Monster“ sowie DADA 68 in Kapitel B2.2.1. „Inhalt“). Allgemein dazu s. bspw. SCHEFOLD 1993, 132f. 196ff.; ders. 1978, 189f.; SCHEFOLD – JUNG 1989, 95ff. bes. 96; SCHNEIDER 1941, bes. 55ff.; GRABOW 1998, 208; Zusammenstellung weiterer keramischer Zeugnisse bei BROMMER 1973, 321ff.; VOLLKOMMER 1994, 251f. 255ff. 268f.

669 Eine vergleichbare Wirkung zeigt sich in Zusammenhang mit einer entsprechend aufgebauten Handlung auf einer kleinen sf. Pelike (DADA 437\*), auf der Herakles eine Amazone vor einem ausschnittshaften Gespann in die Knie zwingt. Abgebildet wird hier keine direkte Kampfhandlung in antagonistischem Sinne (zwei entgegengesetzte Bewegungsstränge), denn die Richtung aller Einzelkomponenten zeichnet sich durch Einheitlichkeit aus. Wem das Gespann zuzuweisen ist, lässt sich nicht zuverlässig entscheiden, tritt es sowohl in Verbindung mit solchen Kriegerinnen als auch mit Herakles – obzwar hier seltener und dann zumeist mit Iolaos als Wagenlenker – auf. Zum Gespann in Zusammenhang mit Heraklestaten s. außerdem Kapitel B2.1.2.2. „Bewegung als Code“.

670 Zu den menschlichen Trabanten des Dionysos, die sich in der bildenden Kunst ab dem späten Schwarzfigurigen immer häufiger unter die mythischen Gestalten mischen, vgl. z.B. MORAW 1998, 51; als weiteres auch SCHÖNE 1987, 191; HATZIVASSILIOU 2010, 12. 94. Dazu des Weiteren auch in Kapitel B2.1.1.1.1. „Symposion“.

### *Der erhöhte Fluchtmoment oder der Aspekt des Aufbruchs*

An letzter Stelle soll nun auch dem Aspekt der aus dem Bildfeld hinausführenden Bewegung Aufmerksamkeit zukommen, wobei sich hier im Grunde genommen einzig der Schwerpunkt verlagert, wie er in Zusammenhang mit der vorherigen Gruppe definiert wurde. Statt im Bild befindet sich das Ziel außerhalb des festgelegten Darstellungsraums und bedarf somit keiner näheren Konkretisierung. Dies bedeutet eine Umkehrung: Die Dynamik führt nicht – wie zuvor – auf einen klar definierten Endpunkt hin, sondern geht von einem im Bild sichtbaren Startpunkt aus, was automatisch in einer anderen Übersetzung münden muss (s. Abb. 18.1).

Um ein einfaches Hinauslaufen aus dem Bild, welches sich nur durch eine fehlende Richtungskonstanz von den eingangs erwähnten Durchzügen abhebt, handelt es sich bei zwei schwarzfigurigen Darstellungen ähnlicher Zeitstellung. So lässt das größere Bildfeld auf einem Kolonettenkrater (DADA 433), der zugleich Träger einer zweiten ausschnitthaften Darstellung ist<sup>671</sup>, den thiasotischen Grundgedanken erkennen, wobei hier jedoch nicht die ausdrücklich prozessive Komponente im Vordergrund steht, sondern der (in Hinblick auf die richtungsabhängige Bewegung) eher ungeordnete Tanz<sup>672</sup>. Während Dionysos daran aufmerksam Anteil nimmt, verlässt ein Silen ganz links bereits wieder die ‚Bühne‘ des Geschehens – er wird deutlich vom Rahmen überlappt. Im deutlich kleineren Feld einer Kalpis (DADA 389) läuft dagegen ein langschwänziger Canide (?) aus dem Bild hinaus, dem eine voll gerüstete Amazone folgt. Ungewöhnlich ist hier das Hinterteil, fällt die Wahl bei solchen Darstellungen ansonsten weitaus häufiger auf die wesentlich aussagekräftigere vordere Partie. Nicht minder ausgefallen ist desgleichen (trotz chiffrenhafter Wesensart) die Auswahl der Bildzeichen, denn die Szene spielt sich – aufgrund des Altars mit brennendem Opferfeuer – eindeutig in sakralem Umfeld ab. Eine solche recht willkürlich anmutende Zusammenfügung unterschiedlicher „Versatzstücke“<sup>673</sup> mit einem Heiligtum stellt allerdings eine große Vorliebe des verantwortlichen Halbpalmetten-Malers dar und tritt in unterschiedlichen Ausprägungen in Erscheinung<sup>674</sup>. Dabei wird die Szenerie ganz klar von einer Bewegungsrichtung bestimmt – bedingt durch die Art und Weise der Wiedergabe der Amazonengestalt und verstärkt durch den Anschnitt am vierbeinigen Begleiter –, die zudem durch die Konkretisierung der räumlichen Umgebung über einen Lokalwert verfügt.

Unter dem Überbegriff der aktuellen Flucht lässt sich einzig eine Darstellung anführen, die auf einer ebenfalls schwarzfigurigen Bauchamphora (DADA 24) das Kerkopenabenteuer wiedergibt: Zu beiden Seiten des Herakles hasten die zwei Übeltäter im Knielaufschema gegenläufig aus dem Bild hinaus (= Bewegungsdistraktion). Obzwar der Anschnitt trotz dieser Symmetrie lediglich am linken Bildrand und hier auch nur im Bereich des angezogenen Oberschenkels erfolgt<sup>675</sup>, vermag diese konturliche Unvollständigkeit in Zusammenspiel mit der of-

671 Es handelt sich dabei um das einem Krieger folgende Gespann (DADA 432), das weiter oben bereits zur Ansprache gekommen ist.

672 Zum Tanz als wichtigem Bestandteil des dionysischen Thiasos vgl. z.B. SCHÖNE 1987, 89ff.; MORAW 1998, 37; HAMDORF 1990g, 373ff.

673 GEBAUER 2002, 195. Als weiteres vgl. dazu auch LISSARRAGUE 1997, 130 und Kapitel B3.2.2. „Leagros-Gruppe“.

674 Vgl. dazu auch die hinter einem Satyr ins Bild hineinspringende Hirschkuh in Heiligtumskontext (DADA 56, s.o.) oder die vollgestaltige Komposition aus Satyr mit Skyphos am Altar (s. Beazley-Archiv Nr. 1449). Zu diesem Maler vgl. des Weiteren Kapitel B3.2.2. „Leagros-Gruppe“.

675 In ähnlichem Maße beschnitten ist auch eine Maid bei einer Verfolgungsszene mit Hermes auf einem rf. Kolonetten-

fenkundigen richtungsbezogenen Bewegtheit der Gestalt zu einer wirkungsvollen Verstärkung dieses erzählrelevanten Augenblicks zu führen, ungeachtet dessen, wie groß die dahinterstehende Intention nun tatsächlich war<sup>676</sup>.

Eine weitaus größere Zahl an Darstellungen lässt sich dem Topos „Aufbruch“ zurechnen, wobei dieser allerdings unterschiedliche Qualitäten besitzt. Die Masse der Beispiele kann erneut dem schwarzfigurigen Malerkreis zugewiesen werden, der bereits für die ‚Ankunftsszenen‘ verantwortlich war; nur wenige Bilder stammen vor allem von rotfigurigen Großgefäßen und führen bis ins endende 5. Jh. hinab. Eine weitere Übereinstimmung lässt sich in Hinblick auf das teilgestaltige Motiv erkennen, ist hier ausnahmslos das unterschiedlich stark beschnittene Pferdegespann vertreten. Es liegt auf der Hand, dass die Rosse nun, passend zum im Bild verankerten Erzählinhalt, aus dem Rahmenfeld hinaus gerichtet sind, so dass sich einzig ihr Hinterteil in der Fläche abzeichnet. Dies erlaubt im Unterschied zu den einwärts gedrehten Artgenossen, wie sie Sujet der vorhergehenden Gruppierung waren, auch eine Abbildung des Wagenkastens selbst. Rückschlüsse auf den Besitzer dieses Gefährts sind nun ohne weiteres möglich, die Gelegenheit zum Spiel mit dem Verborgenen entfällt zumindest in dieser Hinsicht.

Unter diesen Beispielen befinden sich nicht wenige, sowohl schwarz- als auch rotfigurige Vasenbilder, die sich dem ohnehin beliebten Thema des Frauenraubs widmen, wie er bereits zuvor ansatzweise auch in Zusammenhang mit dem Aspekt der überraschenden Ankunft und somit der Bewegung ins Bild hinein vertreten war. Regelhaft zeigt sich ein im Wagenkasten stehender Lenker (DADA 135, 134, 166, 177, 281)<sup>677</sup>, welcher – in Erwartung des knapp hinter ihm herannahenden Paares aus freiem Helden und geraubter Braut – zum unmittelbaren Aufbruch bereit ist. Das thematische Spektrum ist dabei nicht groß, beschränkt es sich vermutlich auf die Taten des Theseus und reicht von der Entführung der Antiope (DADA 135, 134 [?]) bis zum Raub der Helena (DADA 177, 166 [?], 281)<sup>678</sup>. Augenscheinlich nahen in zwei Fällen bereits die Verfolger (DADA 135, 177), richten sich alle Blicke auf ein Ziel außerhalb des Bildfelds, das dem Gespann und somit dem Fluchtweg

---

krater (DADA 380), bei welcher es sich jedoch nicht um die Auserwählte selbst handelt. Obzwar dies ein recht marginaler Anschnitt ist, so wie er in Zusammenhang mit der anthropomorphen Figur mehr oder minder zur gängigen Praxis gehört (vgl. dazu Kapitel B3.3. „Themen und Motive“), macht er doch die Dringlichkeit des ‚Bildverlassens‘ für den Betrachter deutlich visuell erfahrbar.

676 Diese Darstellung fällt aufgrund ihrer Urheberschaft (M. Würzburg 252) etwas aus dem Rahmen, wenn auch sie etwa zeitgleich mit den Erzeugnissen der Leagros-Gruppe entstanden sein dürfte. Zu den in Zusammenhang mit der ausschnitthaften Wiedergabe dominanten sf. Malerkreisen s. v.a. Kapitel B3.2.2. „Leagros-Gruppe“.

677 Wagen nach links: DADA 135, 166, 177; Wagen nach rechts: DADA 134, 281. Bei den rf. Darstellungen DADA 177 und 281 ist nur der Wagenkasten zu sehen, der Schnitt vollzieht sich knapp an dessen Rand. Dabei muss betont werden, dass sich der Stamnos des Polygnot (DADA 281) hierfür nicht des Rahmens, sondern des Henkelornaments bedient.

678 Besonders der Raub der Helena scheint in der Vasenkunst sehr früh präsent zu sein, ist dieses Sujet mit einiger Wahrscheinlichkeit bereits in spätgeometrischer Zeit belegt. Auch zeichnet es sich durch eine außerordentlich lange Laufzeit aus, lassen sich Bildzeugnisse dieses Inhalts noch im Hellenismus fassen, wohingegen der Entführung der Amazone Antiope vielmehr punktuelle Aufmerksamkeit innerhalb der sf. Vasenkunst zwischen etwa 520 und 490 v. Chr. zukommt. Dabei gehört der Wagen nicht zur allgemeinen Bildikonographie, sondern muss aus den Vorlieben der betreffenden Zeit heraus erklärt werden (s. SCHEFOLD 1978, 156). Bei diesen beiden Frauenraubabenteuern des Theseus ist häufig Peirithoos zugegen, der vermutlich auch auf obigen Bildern den Wagen lenkt. Da jedoch der Frauenraub im Allgemeinen ein äußerst beliebtes Thema ist, ist die Deutung bei kaum einem der Beispiele unumstößlich. Zum jeweiligen Mythos, seiner Überlieferung und zur Ikonographie s. z.B. NEILS 1994, 945. 950; KAUFFMANN-SAMARAS 1981, 857ff.; GHALI-KAHIL 1955, passim; KAHIL 1988; VON BOTHMER 1957, 124ff. bes. 128; BROMMER 1982, 93ff. 110ff.; SCHEFOLD 1993, 122ff. 259f.; ders. 1978, 156ff.; SCHEFOLD – JUNG 1988, 261ff.; KAROUZOU 1970, 241ff. (hier auch ausführlich zum Stamnos des Polygnot [DADA 281]); Zusammenstellung der Vasenbilder außerdem bei BROMMER 1973, 216f. 220. 221ff.



Abb. 18.8  
Abrollung der attisch  
rotfigurigen Darstel-  
lung der Heimführung  
der Braut (DADA 477)

entgegengesetzt ist<sup>679</sup>. Auf einem der Bilder (DADA 166) versucht die verzweifelte Maid in der Hoffnung auf Entkommen einen steilen und felsigen Berghang rechts im Bild zu erklimmen, knapp gefolgt von ihrem Peiniger. In allen Fällen steht der Zeitpunkt des aktiven Aufbruchs erst noch bevor – eine Bewegung aus dem Bildfeld heraus, die über das nur (noch) partiell sichtbare Gespann indirekt in einer Art Vorschau auf perzeptiver Ebene erfahrbar wird.

Derselben Kategorie lassen sich zwei rotfigurige Bilder jüngeren Datums zuordnen, obgleich sie mitnichten einen mythologischen Frauenraub, sondern eine Hochzeitszene präsentieren. So zeigt die kleine Choenkanne (DADA 169) den *hieros gamos* der Basilinna mit Dionysos im Rahmen der Anthesterien, hier offenbar von Kindern nachgespielt<sup>680</sup>: Dargestellt ist der Moment, in welchem ein Knabe dem herannahenden Mädchen – gefolgt von drei weiteren Kindern – die Hand reicht, um ihm in den wartenden Karren zu helfen, in welchem der ‚Weingott‘ bereits mit Kantharos und Thyrsos unter einem Dach aus Efeulaub weilt<sup>681</sup>. Vom vorge-spannten Eselspaar erblickt man nur das äußerste Hinterteil. Die zweite Szene befindet sich im Fries einer Lutrophore (DADA 477), weshalb der Schnitt nicht durch einen Rahmen, sondern durch eine Säule als separat eingefügtes Element erzeugt wird – eine Vorgehensweise, die hier jedoch eindeutig einen räumlichen Widerspruch in sich birgt. So dient das architektonische Element einerseits zur Trennung zwischen Außenbereich und *oikos*, in welchem die Eltern des Bräutigams das Paar erwarten, kappt jedoch andererseits rigoros die sich links anschließende Szene, die vom Aufbruch der neu Vermählten in das künftige Heim erzählt (Abb. 18.8)<sup>682</sup>.

679 So auch auf DADA 125, das aufgrund dessen bereits Erwähnung in Zusammenhang mit den Exzerpten fand (Kapitel B2.1.1.1.2. „Schlachten“; zur Problematik der Ausrichtung des Wagens s.u.). DADA 134 hat sich nur als Fragment erhalten und erlaubt daher keine weitere Beurteilung; auf DADA 281 wird die willige Helena hingegen von Theseus scheinbar in aller Ruhe zum wartenden Wagen geleitet, wodurch der Aspekt der spannungsgeladenen Flucht deutlich abgeschwächt wird. – Eine ausführliche Version dieses Schemas findet sich bspw. im Schulterfeld einer Hydria ebenfalls der Leagros-Gruppe in London (BM B 310, s. CVA London [6], Taf. 78,3 und 80,2), wobei hier aufgrund der größeren Ausdehnung der Darstellungsfläche die Pferde vollgestaltig und zudem zwei der Geraubten nachfolgende Gefährtinnen in Szene gesetzt werden konnten.

680 Der Hauptgruppe mit dem Wagen schließen sich nach links drei Kinder an, die einen langen und dünnen T-förmigen Gegenstand tragen. Interpretiert wurde dieser als *stylis* – eine Standarte, für gewöhnlich montiert im Heck eines Schiffes in der Nähe des Aphlastons – und auf dieser Grundlage mit dem Schiffkarren des Dionysos in Verbindung gebracht (zu diesem Umzug s. auch Kapitel B1.3.3. „Kontext Kult“). Vgl. dazu DEUBNER 1932, 104ff.; ders. 1927, 178ff. bes. 180ff.; als weiteres z.B. auch SCHÖNE 1987, 172. SIMON 1983, 98 folgt mit ihrer Argumentation A. Rumpf und spricht sich stattdessen für eine Ansprache des dubiosen Objekts als maibaumähnlicher Schiffsmast aus.

681 Nach DEUBNER 1932, 105 handelt es sich um die Abfahrt zur heiligen Hochzeit, die im Bukoleion stattfand, vom Limnaion, dem Dionysosheiligtum in den Stümpfen (s. ders. 1927, 179).

682 Sehr anschaulich hat dies bereits FURTWÄNGLER 1883–87, 319 beschrieben: „Hätte unser Künstler die Rosse mit dargestellt, so wäre kein Raum weiter übrig geblieben. Er setzte jedoch eine dorische Säule trennend ein, die ein Haus

Im gerade noch sichtbaren Wagenkasten wartet der Lenker, während der bekränzte Jüngling soeben im Begriff ist, seine Braut ins Gefährt hineinzuhoben. Hinter den beiden folgt die Hochzeitsgesellschaft, gebildet aus den Brauteltern und einem Knaben. In gestraffter Form gibt der Maler folglich den gesamten Hochzeitszug wieder, reduziert auf wenige wichtige Partizipanten und zieht dabei den Ort des Aufbruchs und denjenigen der bevorstehenden Ankunft zusammen, wobei die Säule als klare Zäsur zwischen diesen beiden Lokalitäten dient<sup>683</sup>. Eine zeitliche Disparität, wie sie bei der komplettierenden Erzählweise der archaischen Zeit existiert, besteht dabei nicht, wird die zweite Örtlichkeit durch die wartenden Eltern des Gatten mit emporgeshobener Fackel repräsentiert. Je nachdem, in welche Richtung man die Szene betrachtet, ändert sich die Wirkung des Anschnitts: Blickt man vom Bereich des *oikos* aus nach links, erhält die Säule eindeutig einen faktischen Wert als integrativer Bestandteil des Hauses und markiert den Anschnitt, der sich lediglich an der Hand mit der Lichtquelle vollzieht, als inhaltlich<sup>684</sup>. Die Zugpferde allerdings, die von der anderen Seite her kommend von ebendieser Stütze abgeschnitten werden, treten rechts davon (im Gegensatz zur Fackel) nicht wieder zum Vorschein, sondern verschwinden in einem vollkommen fiktiven Raum. Es handelt sich um eine äußerst ausgefallene Lösung, die von Doppeldeutigkeiten profitiert und dem Gespann einen nunmehr chiffenhaften Charakter verleiht. Dabei kommt dem Maler sicherlich das langgezogene Friesformat zugute, kann die Darstellung damit keinesfalls vom Betrachter auf einen Blick vollständig erfasst werden: Liegt die weit im Henkelbereich platzierte Säule außerhalb des Gesichtsfeldes, stimmt der solchermaßen evozierte szenische Abschluss auch mit dem Ende des sichtbaren Handlungsraums überein – der Wagen wird nicht als abgeschnitten wahrgenommen, sondern scheint sich jenseits der Krümmung fortzusetzen. Die bereits (scheinbar) dem Blickfeld entglittenen Pferde kündigen den bevorstehenden Aufbruch des Gefährts in diese Richtung an und machen diesen visuell erfahrbar. Die in diesen Bereich hineinragende Fackel weist dabei auf ein Ziel hin und lässt damit eine Fortsetzung der Szene erwarten, wodurch der Konsument zu einer Wiederaufnahme der optischen Konfrontation veranlasst wird. Die Wahrnehmung des Betrachters, mit welcher der Maler zu spielen weiß, zeigt sich gegenüber solchen Inkonsequenzen tolerant, der auf diese Weise erzeugte Effekt ist nicht minder groß als der bildräumliche Zugewinn.

Um einen Aufbruch handelt es sich desgleichen auf einer Hydria aus der Leagros-Werkstatt (DADA 186), spielt er hier als narrativer Teilaspekt gleichermaßen eine nicht unerhebliche Rolle. So offenbart das viereckige Feld ein ausschnitthaftes Gespann, das sich – mit einem wartenden Wagenlenker besetzt – bereits wieder vom eigentlichen Geschehen abwendet (**Abb. 18.9**). In Zusammenhang mit der Übergabe des kindlichen Achill an den weisen Chiron durch Peleus<sup>685</sup> rückt der Moment des Aufbrechens in ein völlig anderes Licht (der Knabe wird von

---

andeutet, und führt uns mit einem Sprunge in der 2. Hälfte der Darstellung bereits an das Ziel des Zuges, in das Haus der Eltern des Bräutigams.“ Als weiteres vgl. dazu auch REINSBERG 1989, 61; KURTH 1913, 54; allgemein zu Hochzeitszügen und Heimführungsszenen im Besonderen s. z.B. LAXANDER 2000, 55ff.

683 DEUBNER 1932, 105 deutet die Handlung im Wagen als Moment des Aussteigen und setzt somit voraus, dass das Ziel bereits erreicht ist (vgl. auch ders. 1927, 179). Auf diese Weise wäre keine Zusammenziehung zweier entfernter Orte erfolgt, die Säule hätte einzig eine trennende Funktion zwischen innen und außen. Eine solche Abweichung der Interpretation steht der visuellen Auffassung des teilgestaltigen Wagens als Hinweis auf eine bewegte Aktion als Teil der Erzählung keinesfalls im Wege, allerdings scheint die Art der Ausschnitthaftigkeit besser zum Motiv des Aufbruchs als zur Ankunft zu passen (= Hinterteile, zu dieser Konsequenz s.u. sowie auch Kapitel B3.3. „Themen und Motive“).

684 Zu ähnlichen Beispielen s. Kapitel B2.2.1. „Inhalt“.

685 Zur hier ebenfalls unvollständigen Gestalt des Chiron s. Kapitel B2.2.1 „Inhalt“.



Abb. 18.9 Attisch schwarzfigurige Darstellung der Überbringung des kleinen Achill an Chiron (DADA 186)

den Eltern fern der Heimat zurückgelassen) und gewinnt vor dem Aspekt des Ankommens deutliche Priorität. Diesen Abschied mag zudem die nach außen gekehrte Figur der Thetis neben den Pferden verdeutlichen, die sich mit einer entsprechend klagenden Geste nach ihrem Söhnchen umwendet. Ein vergleichbarer Moment wird auf einem rotfigurigen Kolonettenkrater eines frühen Manieristen (DADA 168) thematisiert, der von dem Gespann allein den leeren Wagenkorb ganz links im Bild abbildet. Augenscheinlich rüstet sich die Gesellschaft um Dionysos zu einem Thiasos: Ein ithyphallischer Silen an letzter Position bläst bereits beschwingt seinen Diaulos,

während ein zweiter mit Trinkhorn sowie Kentron offensichtlich darauf wartet, dass der Gott das Gefährt besteigt. Der Umzug hat jedoch noch nicht begonnen, die kleine Gruppe scheint eher für sich zu stehen (wirkt also nicht wie ein Teil einer größeren Prozession), ebenso wie der Eindruck eines Durchlaufs von den frontal ins Bild hineingedrehten Mittelfiguren (Dionysos und eine Mänade mit Fackel und Thyrsos) unterbunden wird. Einen in der Tat aufbrechenden Weingott, nur diesmal ohne Anhänger, präsentiert die kleine schwarzfigurige Olpe DADA 533\*, wohingegen das Pendant DADA 157 den bärtigen Gott durch eine langgewandete weibliche Figur, vermutlich ebenfalls göttlicher Natur, ersetzt<sup>686</sup>. Mit prallen Trauben besetzte Weinranken könnten ein vergleichbares Umfeld andeuten, wenn auch sie auf diesen spätschwarzfigurigen Gefäßen ein weit verbreitetes (und damit gleichermaßen profanes) Füllelement sind<sup>687</sup>.

Aus dem dionysischen Kreis hinaus führt dagegen eine Darstellung, die sich auf einem hochhenkligen Becher der sog. Xenon-Gruppe mit plastischer Protomenzier befindet und nicht allein aufgrund ihrer als messapisch klassifizierten Provenienz aus dem Rahmen fällt (DADA 534)<sup>688</sup>. Mit ihrer Datierung in die zweite Hälfte des 4. Jhs. vertritt sie die Kategorie der jüngsten ausschnitthaften Vasenbilder und verarbeitet mit der mutmaßlichen Anschriftenszene ein in diesem regionalen Kontext ausgesprochen ungewöhnliches Thema<sup>689</sup>. Abgeschnitten wird nun – im Gegensatz zu den inhaltlich übereinstimmenden schwarzfigurigen Beispielen (s.o.) – das bereits im Zuggeschirr fixierte Ross und nicht der herbeigeführte Artgenosse. Während Letzterer vollgestaltig erscheint und vom Wagenlenker – noch angehängt am Stallring – in ein Zaumzeug gezwungen wird, erblickt der Betrachter vom auf den Aufbruch wartenden Fahrzeug lediglich den Kasten mitsamt dem hippischen Hinterteil.

686 Diese Frauenfigur fügt sich jedoch ohne weiteres ins dionysische Umfeld ein, könnte es sich dabei um eine stark verkürzte Variation der dionysischen Hochzeitsfahrt handeln (dazu s. MORAW 1998, 80f.).

687 Vgl. dazu z.B. DRESEL 2002, 187; HATZIVASSILIOU 2010, 89; zu Ranken v.a. in dionysischem Kontext s. MORAW 1998, 51. 217ff. bes. 221; HEINEMANN 1910, 53.

688 Zu dieser Gattung s. außerdem Kapitel B3.1. „chronologisch-chorologische Verteilung“.

689 Seinerzeit noch von FURTWÄNGLER 1913, 130ff. aufgrund der Inschrift „XENON“ als Versorgung der Pferde im Hof eines Gasthauses interpretiert, bezieht man diesen Namen mittlerweile auf die langgewandete Person unter Voraussetzung ihrer Interpretation als Wagenlenker und sieht darin eine Vorbereitung zur Ausfahrt (s. CVA Frankfurt/Main 6 [Universität und Liebieghaus] bes. 119).



In einem kriegerischen Zusammenhang in dessen stehen vier Vasenbilder, von denen sich schon alleine zwei der Schleifung Hektors widmen<sup>690</sup>. Beide Kompositionen lassen sich erneut der Leagros-Gruppe zuweisen und schmücken das Bauchfeld einer Hydria, nichtsdestominder beleuchten sie zwei unterschiedliche Zeitpunkte dieses Ereignisses: Auf DADA 140 bringt der Maler den Augenblick des Anfahrens deutlich zur Geltung, denn der riesenhafte Achill hat sich bereits mit einem Bein auf den anrollenden Wagen geschwungen, die gerade noch im Bild sichtbaren Hinterbeine der Zugpferde wirken schon deutlich gestreckt (s. Abb. 2.4). Das Pendant DADA 141 hingegen zeigt das Geschehen zweifelsohne in einem etwas früheren Stadium – der zürnende Held bückt sich soeben nach dem Schild, hat wohl gerade erst die unteren Extremitäten Hektors an der Achse befestigt. Auch wenn der Wagenlenker startbereit die Zügel strafft, steht der Aufbruch erst noch bevor<sup>691</sup>. Nicht vernachlässigt werden darf an dieser Stelle eine dritte Darstellung derselben Urheberschaft in Münster<sup>692</sup>, die einen ganz besonderen Stellenwert einnimmt (**Abb. 18.10**). Da hier allerdings keine Hinweise auf eine faktische Teilgestaltigkeit vorliegen, wurde sie nicht in den bestehenden Materialkorpus aufgenommen. Einen wichtigen Anhaltspunkt gibt die ikonographische Ähnlichkeit, präsentiert der Bereich rechts den obligatorischen Grabhügel mitsamt einer kleinen Psyche im Knielauf und die davor in Erscheinung tretenden Gespannpferde in rascher Bewegung nach rechts mitsamt dem Hopliten, der das Gespann in ‚Apobatenmanier‘ begleitet<sup>693</sup>. Der linke Seitenbereich hat sich nicht erhalten, sichtbar wird lediglich der Ansatz eines Wagenrads am unteren Bildrand<sup>694</sup>. Dies genügt jedoch, um das Gefährt mitsamt Kasten



Abb. 18.10 Hydria der Leagros-Gruppe in Münster (Wilhelmsuniv. Arch. Mus. 565) mit der möglichen Wiedergabe der Schleifung Hektors

der zürnende Held bückt sich soeben nach dem Schild, hat wohl gerade erst die unteren Extremitäten Hektors an der Achse befestigt. Auch wenn der Wagenlenker startbereit die Zügel strafft, steht der Aufbruch erst noch bevor<sup>691</sup>. Nicht vernachlässigt werden darf an dieser Stelle eine dritte Darstellung derselben Urheberschaft in Münster<sup>692</sup>, die einen ganz besonderen Stellenwert einnimmt (**Abb. 18.10**). Da hier allerdings keine Hinweise auf eine faktische Teilgestaltigkeit vorliegen, wurde sie nicht in den bestehenden Materialkorpus aufgenommen. Einen wichtigen Anhaltspunkt gibt die ikonographische Ähnlichkeit, präsentiert der Bereich rechts den obligatorischen Grabhügel mitsamt einer kleinen Psyche im Knielauf und die davor in Erscheinung tretenden Gespannpferde in rascher Bewegung nach rechts mitsamt dem Hopliten, der das Gespann in ‚Apobatenmanier‘ begleitet<sup>693</sup>. Der linke Seitenbereich hat sich nicht erhalten, sichtbar wird lediglich der Ansatz eines Wagenrads am unteren Bildrand<sup>694</sup>. Dies genügt jedoch, um das Gefährt mitsamt Kasten

690 Prinzipiell liegt in beiden Fällen ein Anschnitt auch auf der gegenüberliegenden Bildseite vor, werden hier die lang nach hinten gestreckten Arme des Hektor vom Rahmen überlappt. Die Komposition DADA 141 besteht zudem aus weniger Figuren, gesellt sich zur Gruppe aus Hektor, Achill und dem Wagenlenker nur noch eine weibliche Gestalt neben den Pferden; zusätzlich erscheint ein böotischer Schild mit Helm in der linken oberen Ecke. Das Beispiel DADA 140 zeigt darüber hinaus die wohl im Stadttor von Troja stehenden Eltern Hektors, den Grabhügel des Patroklos nebst Schlange (s. dazu Kapitel B2.1.1.2.1. „Monster“) und kleinem Eidolon sowie die das Bild durchquerende Götterbotin Iris. Zur ausführlichen Beschreibung s. etwa CVA Boston (2) 24f.; VERMEULE 1965, 40–46; STÄHLER 1967, 58f.; BLOME 2001, 132; JOHANSEN 1967, 150; als weiteres auch SCHEFOLD 1978, 234. – Allgemein zum Mythos und seinen Verbildlichungen, die in Athen zum beliebten Repertoire ausschließlich der späten sf. Maler ab dem letzten Viertel des 6. Jhs. (darunter besonders die Leagros-Gruppe) gehören und sowohl auf Großgefäßen als auch v.a. auf Lekythen zu finden sind, s. KEMP-LINDEMANN 1975, 172ff.; JOHANSEN 1967, 138ff. 264f.; STÄHLER 1967, bes. 48ff.; GRABOW 1998, 149f.; PEIFER 1989, 73ff.; KOSSATZ-DEISSMANN 1981, 114ff. 138ff.; SCHEFOLD 1978, 232ff.; SCHEFOLD – JUNG 1989, 227f.; JUNKER 2002, 21. Zusammenstellung der Vasenbilder außerdem bei BROMMER 1973, 345ff. Zum inhaltlichen Schnitt am linken Bildrand von DADA 140 vgl. außerdem Kapitel B2.2.1. „Inhalt“.

691 Die Relevanz des Topos „Aufbruch“ wird bei beiden Darstellungen erst recht noch durch die ikonographische Verwandtschaft mit der Kriegerausfahrt unterstrichen. Zu dieser häufigen Übereinstimmung vgl. auch STÄHLER 1967, 59; JOHANSEN 1967, 143; PEIFER 1989, 78ff. bes. 82; allgemein zur Ikonographie des aufbrechenden Kriegers s. z.B. WREDE 1916, 222ff.; SPIESS 1992, 32. bes. 72ff.; vgl. auch Kapitel B2.1.1.3. „Zusammenfassung Größe“.

692 Ausführliche Beschreibung bei STÄHLER 1967, 9ff.; ders. 1980, 20ff.; zur entsprechenden Deutung s. auch GRABOW 1998, 147; STÄHLER 1967, 33ff.; PEIFER 1989, 77f.

693 Zur möglichen Übernahme dieses Motivs vgl. z.B. JOHANSEN 1967, 146 (hier auch Zusammenstellung der konträren Ansichten).

694 Zur detaillierten Beschreibung der Erhaltung s. STÄHLER 1967, 7ff. bes. 10f.

– dieser reicht dann bis an die Rahmenborte heran – als vollgestaltig rekonstruieren zu können. Die Besonderheit in diesem Zusammenhang ist die definitive Ambiguität, gibt der Maler dem Betrachter genügend Hinweise an die Hand, um diese Szene als Schleifung des Priamiden lesen zu können – eine Auslegung, aufgrund welcher die Darstellung dann tatsächlich einen ausschnittshaften Charakter erhält<sup>695</sup>. Dieses Verwirrspiel setzt sich konsequent bis ins letzte Detail fort, wurde dem schwebenden Eidolon nur ganz allgemein der Name ΦΣΥΧΕ beige-schrieben<sup>696</sup>.

Auf vergleichbare Weise wird das Thema des kriegerisch motivierten Aufbruchs schließlich noch auf einer kleinformatigen und ebenfalls schwarzfigurig dekorierten Kanne umgesetzt, besteigt nun eine gerüstete Kriegerin – adäquat zu Dionysos oder der langgewandeten Frau (s.o.) – das bereitstehende und nur anteilig sichtbare Gespann (DADA 164\*)<sup>697</sup>. Dies gilt gleichermaßen für den ganz am rechten Rand eines oblongen Schulterfrieses einer rotfigurigen Kalpis platzierten Amphiaraios, der bereits mit einem Bein im Kasten steht und sich nach seinen Gefährten umsieht, deren Rüstung noch nicht abgeschlossen ist (DADA 178). Dass die Pferde sozusagen bereits den Blicken des Betrachters entschwunden sind, unterstreicht effektiv den hier herausgestellten Moment des Auszugs der Sieben gegen Theben<sup>698</sup>.

### *Der Bewegungsaspekt vor dem Hintergrund der Teilgestaltigkeit und seine erzählrelevante Bedeutung*

Blickt man auf obige exemplarische Zusammenschau (s. auch Tab. 10), lassen sich trotz der thematischen Verschiedenartigkeit – die Verstärkung von Bewegung auf visueller Ebene greift sujetunabhängig überall dort, wo sie der betreffenden Gestalt intrinsisch ist oder für die Handlung Relevanz besitzt und spiegelt nicht unmittelbar den Bild-Raum-Konflikt wider<sup>699</sup> – doch einige eindeutige Gemeinsamkeiten postulieren: So dominieren in erster Linie attisch schwarzfigurige Darstellungen aus dem letzten Viertel des 6. sowie ersten Viertel des 5. Jhs., was einerseits den zu dieser Zeit aktiven und der unvollständigen Wiedergabe zugeneigten Malerkreisen

695 Zieht man thematisch verwandte Beispiele heran (vgl. z.B. die Zusammenstellung bei STÄHLER 1967, 68f.; JOHANSEN 1967, 264f.; als weiteres auch BROMMER 1973, 345f.), so lassen sich zwar in vielen Fällen die Füße des Toten an der Radachse erkennen, dennoch ist dies nicht immer der Fall (vgl. etwa eine sehr ähnliche sf. Darstellung in der offenen Bildfläche einer Halsamphora in London [BM B 239, s. Beazley-Archiv Nr. 302142]; s. auch PEIFER 1989, 73ff. zu den unterschiedlichen Anbindemotiven). Des Weiteren existieren Exzerpte, bei welchen der Leichnam komplett fehlt, die aber mit Gewissheit auf diesen Inhalt zu beziehen sind (s. VERMEULE 1964, 42 Abb. 12). Eine zuverlässige Beurteilung dieser Situation ist aufgrund der schlechten Erhaltung unmöglich, allerdings sollte nicht davon ausgegangen werden, dass hier die unteren Extremitäten des Hektor dargestellt waren und dies nicht allein aufgrund der in diesem Fall für die verantwortliche Malergruppe ungewöhnlich starken Ausschnitthaftigkeit (zusammenfassend dazu in Kapitel B3.2.2. „Leagros-Gruppe“). Das Kapital dieser Darstellung liegt zweifelsohne in der Offenheit der Szene, gegeben durch den bis zum Rahmen reichenden Wagenkasten und damit die Verborgenheit des unmittelbar anschließenden Bereichs (s.u.).

696 Im Gegensatz dazu ist die schwebende Seele auf DADA 140 in aller Deutlichkeit mit dem Beinamen ΠΑΤΡΟΚΛΩ versehen. Zu einem weiteren Beispiel mit einer solchen Beischrift s. PEIFER 1989, 77.

697 Zu den unterschiedlichen Schemata des Aufstiegens s. außerdem WREDE 1916, 359.

698 Dabei besitzt der Wagen in Verbindung mit diesem Heros zugleich einen identifikatorischen Wert, wohingegen die Ansprache der anderen Krieger (bis auf denjenigen mit der einzigen Namensbeischrift „Parthenopaios“) schwierig ist. In Zusammenhang mit dieser Episode kommt dem Aufbruch selbst vielmehr ein Seltenheitswert zu, weitaus häufiger wird hier der Kampf thematisiert. Vgl. dazu bspw. RICHTER 1970, 332f. (mit ausführlicher Beschreibung der Darstellung); als weiteres s. BOARDMAN 1992, 167ff. (hier auch Diskussion der Zugehörigkeit des Gespanns).

699 Im Gegensatz zur exzerptiven Szene oder zum überdimensionierten Bildzeichen (s. Kapitel B2.1.1. „Parameter Größe“ mit den entsprechenden Unterkapiteln), wo der durch die unvollständige Wiedergabe ebenfalls wirksam zur Anschauung gebrachte Faktor der Größe die grundlegende Verantwortung für den Anschnitt trägt. Ausführlicher dazu s. Kapitel A2.2. „Kategorien“.

geschuldet ist, sich andererseits aber auch auf die Vorliebe der Archaik für spannungsgeladene Bildinhalte und dynamische Handlungen zurückführen lässt<sup>700</sup>. Befinden sie sich auf den großen Hydrien der Leagros-Gruppe, sind sie mehrheitlich komplexerer Natur; zieren sie dagegen als oftmals stereotype, flüchtig gemalte Darstellungen die üblichen kleinformatigen Gefäße der letzten schwarzfigurigen Maler, sind sie einfacher strukturiert<sup>701</sup>. Dagegen können die Bilder in rotfiguriger Technik – vornehmlich groß angelegt, aber mitunter auch rundformatig und vereinzelt bis ans Ende des 5. Jhs. hinabreichend<sup>702</sup> – vielmehr als Ausnahme gewertet werden. Schlussendlich sind hier noch die meisten der katalogisierten lakonischen Bullaugenkompositionen aus den mittleren Jahrzehnten des 6. Jhs. vertreten<sup>703</sup>, bietet der darauf verbildlichte Erzählinhalt im Regelfall ebenfalls eine überaus geeignete Basis, um mittels der teilgestaltigen Wiedergabe das perzeptive Erleben der im Bild dargestellten Bewegung steigern zu können und die Handlung besonders eindrücklich zur Anschauung zu bringen.

Dies gilt für den spannungsgeladenen Moment der Flucht wie etwa bei den zahlreichen Darstellungen in Verbindung mit dem Frauenraub (DADA 134, 135, 166, 177, 281) oder dem singulären Kerkopenabenteurer (DADA 24), aber auch ganz allgemein für den Aspekt der Ankunft beziehungsweise des Aufbruchs, wie er nicht nur in Verbindung mit unterschiedlichen mythologischen Kontexten thematisiert wird: Von narrativer Bedeutung ist dieser Faktor beispielsweise bei der Übergabe des kleinen Achill (DADA 185, 186) oder der Schleifung Hektors (DADA 140, 141), spielt aber auch bei diversen Anschirungen als vorbereitende Maßnahme einer Ausfahrt (DADA 158/159, 129, 160, 449 [?], 534) eine entscheidende Rolle, bis hin zum konkreten Zeitpunkt des kriegerisch motivierten Aufbrechens (DADA 164\*, 178). Von Belang ist er gleichermaßen sowohl in Verbindung mit dem sich wappnenden Festumzug im Rahmen der Anthesterien (DADA 169) als auch der Heimführung der Braut (DADA 477). Desgleichen ist er bei jeder Art von Zusammenprall präsent, treffen auf diese Weise Krieger(in) und anstürmender Wagen (v.a. DADA 162) ebenso wirkungsvoll aufeinander wie Jäger und angriffslustiges Beutetier (DADA 34, 35, 29–31, 544) oder etwa Herakles und der stiergestaltige Acheloos (DADA 42, 43). Häufig erscheint dieser übergeordnete Inhalt jedoch allein auf eine allgemeingültige Aussage im Sinne eines Pars-pro-totos reduziert und gibt eine Zusammenstellung unterschiedlicher Bildchiffren, nicht selten dionysischen Charakters, wieder (v.a. DADA 533\* bzw. 153). Dies gilt gleichermaßen für einige der kleinformatigen Kompositionen, die jedoch nun (wie auch die großen Prozessionen) von der figurenübergreifenden gleichgerichteten Bewegtheit bestimmt werden. Nicht minder unspezifisch, können sie – je nach Gutdünken des Betrachters – im Grunde genommen als ‚Stellvertreterbilder‘ auch auf den Thiasos bezogen werden (z.B. DADA 150 oder 151). Des Weiteren finden sich unter diesen Darstellungen aber ebenfalls solche, die narrativ deutlich gehaltvoller sind – sei es als gemäßiger Durchlauf wie etwa im Falle des hinter Hermes vorbeidefilierenden Herakles mit dem kretischen Stier (DADA 487), der Entführung des Kerberos (DADA 6, 37) oder dem vor einer Schildkröte einhergehenden Bärtigen (DADA 49) –, sei es in Form einer Verfolgung. Auch bei diesem erhöhten Aktionspotential, wie es beispielsweise in Zusammenhang mit der

700 Vgl. dazu Kapitel B1.1. „Grundlagen Vasenmalerei“.

701 Zu diesem Gefäßspektrum s. Kapitel B3.2.2. „Leagros-Gruppe“.

702 In zwei Fällen (DADA 281, 477) wird der Anschnitt nicht mittels Rahmen, sondern mithilfe eines Zusatzelements herbeigeführt (Henkelornament, Säule).

703 Ähnlich früh sind noch die att. Dreifußpyxis (DADA 25) und die ohnehin singuläre chalkid. Psykteramphora (DADA 18) einzuordnen.

Nachstellung des Troilos durch Achill (DADA 25, 147) oder den bedrängten Frauenfiguren (DADA 380, 363), aber auch der Sauhatz (DADA 28, s. Abb. 18.3) vorliegt, entfaltet der perceptionsbasierte Effekt seine unumstößliche Wirkung.

Eine weitere Gemeinsamkeit lässt sich in Hinblick auf das vom Anschnitt betroffene Bildzeichen postulieren, handelt es sich in der Mehrheit der Fälle um das Gespann, worin sich wiederum die allgemeine Verteilung der ausschnitthaften Motive widerspiegelt<sup>704</sup>. Hinzu kommen nur wenige weitere Bildzeichen, ist bei vielen der Bild-Raum-Konflikt zudem nicht vergleichbar groß wie bei dem kompositären Wagen und verlangt daher nur im Ausnahmefall nach einer entsprechenden Maßnahme<sup>705</sup>. Des Weiteren wohnt diesem durch tierische Zugkraft betriebenen Gefährt – entsprechend zum Schiff<sup>706</sup> – bereits aus sich heraus die Qualität der linearen Bewegtheit inne, ist der Wechsel von einem Ort zum anderen ureigenes Charakteristikum des Pferdegespanns. Vor diesem funktionalen Hintergrund drängt sich dessen Bezugnahme auf einen Bewegungsakt – sei es direkter, sei es indirekter Natur – geradezu auf. Mitunter wird der ins Bild hineinfahrende Wagen noch mit einem ebenfalls teilgestaltigen Hund kombiniert (DADA 185, 521), der zum einen perfekt den Leerraum unter den hippischen Leibern füllt, zum anderen zur wirkungsvollen Unterstreichung der Geschwindigkeit dient, mit der die Pferde ins Sichtfeld hineinpreschen (v.a. DADA 521)<sup>707</sup>. Ungewöhnlich häufig ist hier allerdings auch die aufrechte menschliche Gestalt präsent, was nicht allein den Erzeugnissen des Jagd-Malers geschuldet ist, sondern gleichermaßen aus ihrer größeren räumlichen Beanspruchung resultiert, wenn sie in maximaler linearer Bewegtheit (Knielaufschema oder weite Schrittstellung) abgebildet wird<sup>708</sup>. Auf diese Weise bietet sich genügend Potential, die ‚randlichen‘ Extremitäten abzutrennen, ohne weitere entscheidende Details wie den Kopf in Mitleidenschaft ziehen zu müssen und trotzdem eine (spürbare) räumliche Einsparung und damit optimierte Ausnutzung der Darstellungsfläche zu bewirken<sup>709</sup>. Indem die Figur dem definierten Ende des Bildraums möglichst nahe kommt, wird ihre Bewegung – ungeachtet der festgelegten Richtung (ins/aus dem Bild) – auf Wahrnehmungsebene wesentlich wirkungsvoller eingeleitet, da an dieser Stelle zwei unterschiedliche Räume (im/außerhalb Bildfeld) in direkten Bezug zueinander treten und damit die zurückgelegte Entfernung ‚messbar‘ wird.

Dass der Wagen die Masse der hier zusammengestellten Bilder dominiert, resultiert aber – neben seinen überaus geeigneten bildräumlichen Eigenschaften und seinem häufig sekundären Stellenwert – ebenfalls aus seiner übermäßigen Beliebtheit innerhalb der relevanten Malerkreise<sup>710</sup>. Abgebildet werden sowohl die hippischen Vorderteile als auch – etwas seltener – die

704 Dazu s. Kapitel B3.3. „Themen und Motive“. Zum ausschnitthaften Pferd vgl. des Weiteren Kapitel D1.1. „Vergleich Pferde“.

705 Es handelt sich v.a. noch um das ledige bzw. berittene Pferd (diverse Anschirrungsszenen sowie DADA 136, 145 und etwas gemäßiger DADA 532, 147, 184\*), eventuell mit Beipferd oder den Eber (s.o.). Zu weiteren Motiven s. Tab. 10.

706 Vgl. dazu Kapitel B2.1.1.2.2.1. „Hinweis auf Seereise“ sowie D1.2. „Vergleich Schiffe“.

707 Auf DADA 162 läuft ebenfalls ein Hund neben dem Gespann her, wird jedoch vollgestaltig abgebildet. Außerdem zeigt sich dieses Motiv hin und wieder auch zusammen mit dem Reitpferd (DADA 145, 532). – Explizit zur Verbindung von Hund und Gespann s. WREDE 1916, 302f.

708 So v.a. bei DADA 24, 25, 433, 363 und etwas abgeschwächt bei DADA 487 und 380. Vgl. dazu ebenfalls Kapitel B3.3. „Themen und Motive“.

709 Dies leitet bereits über zum häufig praktizierten Marginalanschnitt an unterschiedlichen Extremitäten, wie er aus vorliegender Untersuchung ausgeklammert wurde (s. dazu v.a. Kapitel A2.3.2. „Aufnahmekriterien“).

710 Zur Beliebtheit der Wagenszenen auf späten sf. Vasen s. bspw. DRESEL 2002, 186ff.; CHAZALON 2001, 74; BOARDMAN

Hinterteile mit angehängtem Kasten, wobei sich die rotfigurigen Beispiele allein auf die rückwärtige Partie beschränken und diese gar auf den mitunter leicht angeschnittenen Wagenkasten reduzieren (DADA 168, 177, 178, 281, 477)<sup>711</sup>. Die Art der Anordnung ergeht aus dem Erzählkontext, zeichnet sich die Verfahrensweise an dieser Stelle durch absolute Konsequenz aus, die offenkundig nur im Ausnahmefall durchbrochen wird: Geht es etwa um die Flucht als übergeordnetes Thema, wird im Regelfall der rückwärtige Wagenteil abgebildet, die vordere Partie scheint bereits den Blicken des Betrachters entschwunden und kündigt auf diese Weise den (knapp) bevorstehenden Aufbruch an<sup>712</sup>. Spielt dagegen das Eintreffen an einem bestimmten Ort eine Rolle, sieht der Rezipient die Vorderteile des ins Bild hineinfahrenden Wagens; der angehängte Kasten befindet sich noch außerhalb und damit weiter weg vom Ziel. Selbstverständlich hat aber auch umgekehrt die gewählte Partie unumstößlichen Einfluss auf die Lesart, stets aber in Einklang mit dem Bildinhalt. Hinter diesem logisch-kohärenten Prozess steht die alltägliche Wahrnehmungserfahrung, so dass es auf Antrieb zur richtigen kognitiven Verarbeitung der (ebenfalls auf dieser Grundlage gesetzten) visuellen Reize kommen kann, spielt sich diese mehrheitlich im Abseits einer bewussten Steuerung ab<sup>713</sup>. Die jeweilige Aufschlüsselung als Ankunft oder Aufbruch ergibt sich also stets aus der gestaltimmanenten Richtung in Zusammenspiel mit dem einbettenden Erzählkontext und die Verstärkung dieser Bewegung erfolgt aus der unvollständigen Sichtbarkeit.

Je dichter der Moment der Bewegung dabei mit dem eigentlichen Erzählinhalt verwoben ist, desto besser greift dieser Effekt, desto nachvollziehbarer stellt sich dieser Inhalt vor dem geistigen Auge des Betrachters dar, auch wenn dem betreffenden Bildzeichen keine starke richtungsabhängige Eigendynamik innewohnt. Sind etwa die Gespannpferde nicht in rasantem Galopp dargestellt (so bei DADA 521, 432, 162), verharren sie häufig in leichtem Tänzeln (z.B. DADA 161, 436, 155, 139) oder werden in gemessener Schrittstellung gezeigt – in vielen Fällen erweist sich eine zuverlässige Einschätzung des gegebenen Zustands als schwierig<sup>714</sup>. Aber auch wenn eine Bewegung nicht auf unmittelbare Weise wahrnehmbar ist, kann sie – mithilfe einer verstärkten Einbringung des Betrachters – indirekt erfahren werden, muss sie lediglich als

---

1996a, 21; MOON 1983b, 98ff.; entfernt auch LEMOS 1997, 459; CARPENTER 1986, 106ff.; HIMMELMANN 2009, 97. Zur besonderen Vorliebe v.a. der Leagros-Gruppe für das (rahmende) Gespannmotiv s. außerdem Kapitel B3.2.2. „Leagros-Gruppe“.

711 Dezidiert zur variablen Art der Wiedergabe bes. in Kapitel B3.3. „Themen und Motive“. – Gemäß der wohl gängigen Leserichtung von links nach rechts (dazu s. WOODFORD – LOUDON 1980, 39f.; als weiteres auch SPIESS 1992, 66) erscheinen die vorderen Partien im Regelfall links im Bild, wohingegen sich der rückwärtige Teil mehrheitlich am rechten Bildrand zeigt.

712 Aus dem Rahmen in Zusammenhang mit dem Frauenraub fällt die Darstellung der Leagros-Gruppe DADA 125, sind es hier die Equidenvorderteile, zu denen Theseus die Geraubte trägt, so dass der Wagen nicht wie bei den anderen Beispielen in Fluchtrichtung steht. Diese nach obigen Kriterien paralogische Zusammenstellung dürfte in erster Linie dem an dieser Stelle sehr knappen Bildraum geschuldet sein, wäre hier bestenfalls eine Verbildlichung des Wagenkastens möglich gewesen. Dies aber wird von den sf. Malern offenkundig vermieden, bevorzugen diese zudem eindeutig die weitaus aussagekräftigere sowie dekorativere Vorderpartie (vgl. dazu auch Kapitel B3.3. „Themen und Motive“). Ausführlicher zu dieser Darstellung außerdem in Kapitel B2.1.1.1.2. „Schlachten“.

713 Ausführlicher dazu in Kapitel A2.1.2. „Wahrnehmung“.

714 Das Tänzeln etwa kann als pferdetypische Eigenart und Zeichen der Anspannung bewertet werden und muss nicht Hinweis auf lineare Bewegtheit *per se* sein, wie die Anschirungsszene DADA 158/159 zu erkennen gibt. Noch schlechter lässt sich (bis auf eine einzige Ausnahme [DADA 140]) aktuelle Bewegung den hippischen Hinterteilen ansehen. Zur Problematik der Erkennbarkeit von (mäßig) bewegten und stehenden Gespannen s. etwa WREDE 1916, 241. 286ff. bes. 291; zur Mehrdeutigkeit der Schrittstellung in der Archaik, die eine Vielfalt von Bewegungsarten zwischen Gehen und Stehen bezeichnen kann, s. z.B. HIMMELMANN 1999, 76. – Einen deutlicheren Hinweis geben hingegen die zur Abfahrt bereitstehenden Gespanne, gemessen an der Situation im Wagenkasten: In der Mehrheit der

konkreter Vorgang und Teilaspekt der verbildlichten Handlung in die Vergangenheit oder Zukunft projiziert und damit chronologisch gegenüber dem aktuellen Kerngeschehen verschoben werden. Je unklarer allerdings der Erzählinhalt – wie bei den zahlreichen ‚Stellvertreterbildern‘ meist minderer Qualität – desto variabler gerät die mögliche Auslegung, ist sie denn überhaupt vom Konsumenten gewollt.

Vor allem in letzterem Fall ist eine plausible Synopsis der Bildzeichen zu einem Erzähl-ganzen nicht zu erwarten, spielen zum einen die kompositorischen Vorlieben unter Berücksichtigung der künstlerischen Freiheit, zum anderen der hohe Stellenwert einer maximalen Mitteilungsfreude unter Akzeptanz einer nicht immer logischen Zusammenschau diverser semantischer Werte eine beträchtliche Rolle. Das Gespann kann aber durchaus mehr sein als nur ein Prädikat aristokratisch-heroischer Herkunft, dient es – unter Berücksichtigung des ihm wesenseigenen ‚Bewegungsdrangs‘ – auch als Anzeiger für einen Ortswechsel und die damit vorauszusetzende Reise, fungiert als Markierung für einen entfernten Ort. So legt es in Verbindung mit der Übergabe des kleinen Achill Zeugnis von der beschwerlichen Anreise zum weit entfernten Peliongebirge als Wohnort des weisen Chiron ab. Erscheint die vordere Partie im Bild (DADA 185), rückt zweifelsohne die Ankunft in den Fokus. Umgekehrt steht hingegen eine verwandte Szene aus demselben künstlerischen Umfeld ganz im Zeichen des Aufbruchs (DADA 186, s. Abb. 18.9): Mithilfe der rückwärtigen Wagenpartie und der daraus erschließbaren bevorstehenden Bewegtheit wird der Moment des Abschieds untermalt und ein Ausblick auf die Erziehung des jungen Helden in der Wildnis, weitab von aller familiären Geborgenheit gegeben. Auch wenn Knud Friis Johansen mit seinem Urteil über die Gespanne der Leagros-Gruppe grundsätzlich richtig lag, darf eine gewisse narrative Zuträglichkeit nicht vollständig negiert werden: „Sollen wir uns etwa vorstellen, dass Peleus und Thetis die Reise ins Peliongebirge hinauf zu Wagen gemacht haben? Ich denke, es ergibt sich eine richtigere Erklärung aus der Beobachtung, dass solche angeschnittene Gespanne in den Bauchfeldern der ‚Leagros-Hydrien‘ ausserordentlich beliebt sind und auch sonst öfters bei Vorgängen erscheinen, wo sie ebenso oder noch mehr befremdend wirken und ebenso wenig thematisch oder ikonographisch begründet sind wie hier. Es mag der Maler sich etwas dabei gedacht haben oder nicht, die Hauptsache ist, dass er an diesem feinen Motiv grosse Freude empfand und es unbekümmert verwendet hat, auch wo es keinen rechten Sinn hatte.“<sup>715</sup>. Letztendlich wird gerade die Ankunft der Götter an der chironischen Grotte bei der Hochzeit von Peleus und Thetis schon in den Kyprien besonders herausgestellt<sup>716</sup>, wie es auch die ausschnitthafte Darstellung DADA 124 wirkungsvoll zur Anschauung bringt (s. Abb. 20.9).

In weniger speziellen Fällen kann eine derart vermittelte Fortbewegung auch ganz allgemein als Angabe einer Ortsrichtung verstanden werden, bekommt sie durch den Anschnitt eine andere Betonung und rückt damit erst überhaupt in den Fokus. Auf dieser Grundlage vermittelt der Maler von DADA 389 bildhaft den Inhalt „aus dem Heiligtum“ statt einfach nur eine Amazone und einen Altar mit Opferbrand abzubilden, ebenso wie die beiden

---

Fälle wird dieser soeben bestiegen (DADA 135, 177, 281, 169, 533\*, 157, 164\*, 178), das heißt, der Aufbruch steht unmittelbar bevor; bei einigen Beispielen wartet der Wagenlenker zwar schon startbereit im Wagen, der Protagonist hat selbigen aber noch nicht erreicht (DADA 134 [?], 166, 477, 141); noch seltener bleibt der Wagen unbesetzt (DADA 168, 534), was den Zeitpunkt des Aufbruchs in noch weitere Ferne rückt.

715 JOHANSEN 1939, 192ff. Damit argumentiert er zuwider der Einschätzung durch BAUR 1912, 104: „[...] they have evidently made the long journey in a chariot [...]“.

716 Kypr. III 141ff. bes. 183 („es zog in wildbegeistertem Schwarme Gott Dionysos ein“). Vgl. dazu auch CARPENTER 1986, 7.

Troilosbilder, die in ikonographischer Tradition der Auflauerung stehen (DADA 136, 532), zuverlässig die Aussage „an den Brunnen“ transportieren<sup>717</sup>. Der Vorgang der eigentlichen Bewegung scheint hier bereits abgeschlossen und besteht nur noch in der Retrospektive (Polyxena schöpft Wasser). Entsprechend kann die Situation in Zusammenhang mit den unterschiedlichen gerüsteten Gestalten bewertet werden, die soeben den Wagen besteigen (DADA 164\*, 178), propagieren sie auf diese Weise den Topos „in den Krieg“. Es liegt in der Natur der Dinge, dass ein solcher Schritt bestimmter Voraussetzungen bedarf und damit nur eingeschränkt durchführbar ist. Unabdingbar ist die Kenntnis des jeweiligen Ziels oder Startpunktes als einem Faktor, der bei nicht wenigen Darstellungen im Verborgenen bleibt – daher entbehren vor allem die kontinuierlich bewegten Durchzüge (ohne klar definierten Anfangs- und/oder Endpunkt) in der Regel dieser Möglichkeit. Tatsächliche Präsenz zeigt diese Vorgabe lediglich im Falle der Beispiele, die unter dem Gesichtspunkt „ins Bild hinein“ beziehungsweise „aus dem Bild hinaus“ subsumiert wurden, ist hier jedoch nicht selten unkonkreter Natur. Hin und wieder ist aber auch ohne einen ‚Lokativ‘ eine allgemein am Bildinhalt festzumachende Angabe möglich (wie eben „in den Kampf“, aber auch „zum Thiasos“ [DADA 168]). Besondere Bedeutung kommt schlussendlich der spätrotfigurigen Hochzeitsszene ohne explizite Rahmung zu (DADA 477), gleicht hier die Darstellung einem Wortspiel: Die direkte Nachbarschaft zweier unterschiedlicher und eigentlich voneinander entfernter Räumlichkeit, nur symbolisch getrennt durch eine Säule, ermöglicht auf faktisch-darstellerischer Ebene deren unmittelbaren Wechsel, was wiederum sinngemäß zu einem Spiel mit der Wahrnehmung des Betrachters genutzt werden kann. Dadurch, dass die Gespannpferde gerade durch das räumlich trennende Element abgeschnitten werden, bildhaft gesprochen also hinter der Säule verschwinden, deutet sich auch metaphorisch der Übergang ins neue Heim des frisch vermählten Paares an, das durch die jenseits der Säule stehenden Schwiegereltern der Braut versinnbildlicht wird.

Es liegt auf der Hand, dass gerade der Aufbruch beziehungsweise die Ankunft als Handlungsaspekt, ungeachtet der Aktualität und somit des zeitlichen Bezugs, eine nicht ganz unwichtige Position einnimmt. Viel eingängiger als bei der kontinuierlichen Fortbewegung, die in sämtlichen prozessiven Durchläufen verankert ist (= Fahren), kann hier die Vermittlung von Spannung gelingen, wie es ähnlich bereits Walther Wrede bei seinen Untersuchungen zu des Kriegers Ausfahrt betont hat<sup>718</sup>: „Obwohl in dieser Fassung der Szene ein gegenüber dem Aufsteigen zeitlich fortgeschrittener, der Abfahrt noch unmittelbar näherer Moment wiedergegeben wird [sc. der Krieger steht bereits im Wagen]<sup>719</sup>, muß sie an Spannung hinter jener zurückstehen: sie gibt eine ruhige Situation, die andere eine Augenblickshandlung.“

717 So könnte im Grunde genommen auch der Zug der Thraker auf einem rf. Kolonettenkrater (DADA 170) „zu Orpheus“ gekommen sein, um einhellig dem Spiel seiner Lyra zu lauschen (zu dieser Darstellung s. ebenfalls Kapitel B2.1.1.1.1. „Symposion“).

718 WREDE 1916, 253.

719 Dies wird auch in Zusammenhang mit den ausschnitthaften Darstellungen des Aufbruchs erkennbar: Im Regelfall vollzieht sich soeben der Prozess des Besteigens, in einigen Fällen hat dieser noch nicht einmal begonnen und wird durch das wartende Gespann mit oder ohne Wagenlenker in Aussicht gestellt (s.o.). Die Beispiele, bei welchen der Insasse bereits mit beiden Beinen im Kasten steht, wurden zwangsläufig den prozessiven Durchläufen zugerechnet und lassen sich in keinem einzigen Fall sicher mit einem expliziten Aufbruch in Verbindung bringen. Zum Motiv des Aufsteigens und seinen unterschiedlichen Ausprägungen vgl. außerdem WREDE 1916, 358ff.

## Der Aspekt des Verborgenen und das Spiel mit dem Betrachter

Zu guter Letzt lässt sich aus dem hier vorgelegten Bildspektrum eine Gruppe von Darstellungen herauslösen, die sich durch ihre ausdrückliche darstellerische Offenheit auszeichnet, denn ein wesentlicher Teil der relevanten Bildinhalte liegt vollkommen im Verborgenen. Statt sich festzulegen, operiert der Maler mit Andeutungen, transportiert seine Botschaften, indem er mit dem Betrachter spielt und sich zum einen auf dessen Wissen verlässt, zum anderen eine individuelle und somit unspezifische Auslegung toleriert. Während der Jagd-Maler im Zuge seiner originellen Ausgestaltung des Kerberosabenteuers (DADA 6, s. Abb. 18.2) unumstößlichen Wert darauf legt, dem Betrachter in ausreichendem Maße attributive Hinweise an die Hand zugeben (Flügelschuhe/Keule), fallen solche in vielen weiteren Zusammenhängen weg oder sind zu unspezifisch, um eine Hilfe zu sein. Auch wenn sich die Details im lakonischen Tondo visuell nicht aufdrängen und daher vielmehr gezielt erfasst werden müssen, sind sie immerhin deutlich präsent, wohingegen vergleichbare Angaben auf manchen Darstellungen gänzlich fehlen. So stellen besonders die ausschnitthaften Gespanne auf den kleinformatigen Bildträgern eine Schwierigkeit dar, möchte man über ihren unsichtbaren Insassen im Bilde sein. Vergleichbare konkretisierende Informationen liegen zumeist nicht vor und auch der Gesamtkontext erlaubt nicht immer plausible Rückschlüsse. Allerdings scheinen nicht wenige dieser Kompositionen eine deutliche Affinität zum dionysischen Kreis zu besitzen, zumal solche Inhalte generell einen recht hohen Anteil innerhalb des thematischen Repertoires dieser spätestschwarzfigurigen Kleingefäße ausmachen<sup>720</sup>. Dahingehend müssen jedenfalls all diejenigen Darstellungen verstanden werden, auf welchen ein Anhänger des Weingottes – sei es eine Mänade, ein Silen oder gar beide zusammen – eine unmissverständliche Bestätigung gibt<sup>721</sup>. Es ist demgemäß keinesfalls abwegig, das einem solchen Trabanten folgende Gefährt Dionysos selbst zuzuweisen. Schließlich ist ein solches Schema auch von zahlreichen vollgestaltigen Bildern bekannt<sup>722</sup>, wobei nicht zuletzt das leicht angeschnittene Beispiel DADA 16 sowie der aufsteigende Gott auf DADA 533\* einen vergleichbaren Inhalt wiedergeben. In Dionysos den mysteriösen Wagenreisenden zu erkennen, drängt sich ebenfalls in Verbindung mit DADA 154 auf, folgt das Gespann hier einerseits seinen häufigen Gefährten Apoll und Hermes und be-

720 Allgemein zum Themenspektrum in Kapitel B3.2.2. „Leagos-Gruppe“.

721 DADA 150, 152, 179: Mänade; DADA 151, 434\*: Satyr; DADA 182\*: Paar. – Ungleich problematischer sind hingegen Szenen, auf welchen das dionysische Element nicht in vergleichbarem Maße vertreten ist, die aber ansonsten eine unverkennbare ikonographische Übereinstimmung aufweisen: Dies gilt bspw. für die Bedrängungsszenen zwischen Satyr und Mänade bzw. zwei menschlichen Trabanten oder eventuell Peleus und Thetis (DADA 182\*, 148, 149\*, explizit zur Angleichung der unterschiedlichen Schemata des Liebeskampfes s. z.B. VOLLKOMMER 1994, 268f.; HATZIVASSILIOU 2010, 28). Wenig hilfreich sind auch die in dieser Zeit nur noch unspezifischen Züge einer Mänade (dazu s. etwa MORAW 1998, 43ff. bes. 49. 51f. bes. 73), so dass desgleichen die einzelnen Frauen in Verbindung mit einem Gespann auf ein dionysisches Umfeld Bezug nehmen können. Dies greift etwa bei der potentiellen Anschirrungsszene DADA 449, sind die Vorbereitungen für die Ausfahrt des Weingottes als Thema in zahlreichen Variationen und Abkürzungen im Bildrepertoire der spätsf. Maler präsent (vgl. dazu MORAW 1998, 80f.; entfernt CARPENTER 1986, 107. 110f.; zur großen Vorliebe des verantwortlichen Malers [Sevrès 100] für den dionysischen Kontext s. zudem Kapitel B3.2.2. „Leagos-Gruppe“ [s. ebenso DADA 151, 535]). Und gleichermaßen die Sitzende vor dem Gespann wird mithilfe des Thyrsosstabs mitunter als dionysische Anhängerin charakterisiert (DADA 153), wobei dieses entscheidende Detail aber fehlen kann (DADA 181\*). Solche Darstellungen sind zwar durchaus in der dionysischen Bilderwelt angesiedelt, können aber ebenso anderweitig ausgelegt werden. Eine Anspielung auf die Versammlung der Götter im Allgemeinen sieht in diesen eher matronenhaft wirkenden Frauenfiguren MORAW 1998, 73 (zu solchen Götterversammlungen, v.a. in Verbindung mit Dionysos, s. z.B. auch KNELL 1965, 28. 37ff.). Prinzipiell wäre es aber ebenfalls möglich, diese Gegenüberstellung als dichotome Paarung aus (heimkehrendem) Mann und an den *oikos* gebundener Frau zu verstehen.

722 Vgl. etwa eine sf. Halsamphora in Würzburg (Martin v. Wegner Mus. L 214, s. GASPARRI 1986, 462 Nr. 454 mit Abb.) und die Zusammenstellung weiterer Beispiele ebd. 461ff.



herrscht der Weingott andererseits die Gegenseite<sup>723</sup>. Eine direkte Bezugnahme wird dabei stets mithilfe des Blickkontakts hergestellt, denn die vorangehenden Figuren wenden sich nach dem zu großen Teilen verborgenen Wagen um. Die Grundlage dürfte folglich ausreichend stabil sein, um diese Darstellungen trotz fehlender Angaben entsprechend einzuordnen, obzwar – aufgrund des subjektiven Betrachteranteils – andere Lösungen durchaus zulässig sind. Die visuell erfassbare Situation präsentiert dem (interessierten) Konsumenten demzufolge durchaus einige Anhaltspunkte, auch wenn er sich selbige gewissermaßen erst kognitiv erarbeiten muss. Die Offenheit des Bildes fordert ihn also nicht nur dazu auf, einen eigenen Beitrag zu leisten, sich mit dem konkreten Inhalt bewusst auseinanderzusetzen, sondern lässt ihm darüber hinaus genügend Freiraum, seine eigenen Vorstellungen und Erwartungen einzubringen. Dies kann vollkommen unterschiedliche Ausprägungen annehmen und sogar in einer ausgedehnten Fortführung der Szene über die angeschnittenen Bildzeichen hinaus münden. Generell hat man sich an dieser Stelle die Frage zu stellen, inwieweit diese allgemeingültigen Siglen auch als Abkürzungen eines dionysischen Thiasos zu verstehen sein könnten, die als ausschnitthafte Stellvertreter für einen solchen größeren Kontext stehen<sup>724</sup>. Dies könnte auf einer anderen Ebene bereits wieder den Bogen zu den Ausschnitten aus einem umfassenden narrativen Zusammenhang zurückspannen<sup>725</sup>, wobei es sich hier jedoch nicht um ein vergleichbar konkretes Geschehen, sondern lediglich um eine Chiffre handeln würde. Der wagenfahrende Dionysos im Kreise seiner thiasotischen Anhänger ist zumindest bezeugt, so dass diese Konstellation kein Hindernis darstellt<sup>726</sup>. Aus einer ähnlichen Richtung, obzwar weniger abstrakt, könnte dann auch die Szene mit der etwaigen Rückführung des Hephaistos (DADA 184\*)<sup>727</sup> beleuchtet werden, da der Thiasos ebenfalls ein gängiger Bestandteil dieses Zuges ist – eine angestrebte Identifizierung des Reiters als Dionysos selbst (als ein zu dieser Zeit wohl gleichermaßen beliebtes Motiv) stünde einer solchen Auslegung nötigenfalls nicht im Wege<sup>728</sup>. Ein anderer Aspekt, der jedoch bereits von seinem Ansatz her zum nachfolgenden Kapitel überleitet, wäre die Verbindung der Ausschnitthaftigkeit mit dem Gedanken der göttlichen Epiphanie. Das unerwartete Auftauchen aus dem Verborgenen könnte hier in dieser Form seine künstlerische Vermittlung finden, die unvollständige Wiedergabe in Bezug auf den Faktor der Bewegtheit ihren besonderen semantischen Wert bekommen, der dann über die bloße Dynamik hinausginge – dies allein jedoch nur, wenn es Wille des Betrachters ist<sup>729</sup>.

Eine adäquate inhaltliche Offenheit, die in vergleichbarem Maße eine Vielfalt an Auslegungsmöglichkeiten zulässt, ist bei den ‚kleinen Exzerpten‘ hingegen nicht vorhanden, gibt hier der dargestellte Mythos einen wesentlich konkreteren Rahmen vor. Dennoch kann auch hier der

723 Zur Beziehung zwischen Dionysos, Apoll und Hermes s.o.

724 Dass der Thiasos auf späten sf. Bildern durchaus in Form von Einzelfiguren versinnbildlicht werden kann, hat schon MORAW 1998, 43ff. 51f. 73ff. 78ff. beobachtet. Entfernt dazu auch HATZIVASSILIOU 2010, 12f.

725 Vgl. dazu Kapitel B2.1.1.1.3. „Prozessionen“.

726 Vgl. dazu MORAW 1998, 80f.; GASPARRI 1986, 461ff. 503.

727 Vgl. auch DADA 167 in Kapitel B2.1.1.1.3. „Prozessionen“.

728 Zur Problematik dieser Ansprache s.o.

729 Aus dieser Richtung könnten auch noch weitere Bilder bewertet werden: So bspw. der teilstaltige Ziegenbock als Vertreter des Dionysos (DADA 55, zu den unterschiedlichen tierischen Metamorphosen des Gottes s. z.B. VILLANUEVA-PUIG 1983, 233ff.) oder etwa das vor Artemis bzw. Dionysos und Ariadne erscheinende Gespann einer weiteren Gottheit (DADA 183\* bzw. 146). – Geradezu epiphanische Ausmaße nimmt bspw. auch der gelagerte Weingott auf DADA 535 ein, der trotz seiner liegenden Haltung die gesamte rechte Hälfte des Bildfelds ausfüllt, während im Verhältnis dazu der musizierende Satyr und die Gespannpferde geradezu winzig erscheinen.



Abb. 18.11 Kleinformatige attisch schwarzfigurige Darstellung der Verfolgung Polyxenas und Troilos durch Achill (DADA 147)

Aspekt des Verborgenen und das darauf aufbauende Spiel mit dem Betrachter als wichtiger Bestandteil hervorgehoben werden. Dies ist vor allem der Fall in Hinblick auf die beiden kleinformatigen Troilosbilder DADA 532 und 147, die mit einiger Wahrscheinlichkeit von ein und demselben Erzeuger stammen<sup>730</sup>. Da an dieser Stelle nicht alle relevanten Protagonisten der Handlung abgebildet sind, erschließt sich die Szene dem Betrachter nicht uneingeschränkt. Unabdingbare Voraussetzung ist die Kenntnis dieser Episode, aber auch eine intensivierte Auseinandersetzung mit der Darstellung selbst, denn erst die unscheinbaren Details lassen ihre wahre Natur erkennen. Obzwar der Maler zwei

vollkommen unterschiedliche Momente gewählt hat – in einem Fall füllt Polyxena noch das Wassergefäß, während ihr Bruder mit den beiden Pferden wartet (DADA 532), im anderen Fall werden die beiden Geschwister augenscheinlich bereits verfolgt – fehlt beide Male Achill als wesentlicher Schlüssel. So kann auch das Nichtsichtbarsein dieses Heros besonders in Zusammenhang mit dieser Geschichte als relevanter kontextueller Inhalt angeführt werden, stellt die Auflauerung im Hinterhalt schließlich einen zentralen Bestandteil der Handlung dar<sup>731</sup>. Dieser Aspekt wird je nach gewähltem Augenblick auf unterschiedliche Weise erfahrbar: Denn während in Zusammenhang mit dem flüchtenden Paar (DADA 147, **Abb. 18.11**) der Krieger bereits aus seiner Deckung getreten sein muss, worauf zudem die sich panisch nach ihrem Verfolger umwendende Polyxena unmissverständlich hinweist, sind sich die am Brunnenhaus verweilenden Kinder dieser Gefahr noch nicht bewusst. Nur der Betrachter weiß um diese bevorstehende Entwicklung und kann somit die durch den Maler vorgegebene Doppeldeutigkeit gewinnbringend für sich ausschöpfen<sup>732</sup>. Umgekehrt könnte diese Situation dagegen in Zusammenhang mit ersterem Beispiel aufgefasst werden, sind es hier die Fliehenden, welchen sich der Pelide bereits offenbart hat – lediglich den Blicken des Rezipienten vermag er sich noch zu entziehen, unterstreicht so auf spielerische Weise den Aspekt des Verborgenen. Dass es sich bei dem dargestellten Sachverhalt um einen Auszug handelt, wird durch die faktische Offenheit am linken Bildrand anschaulich unterstrichen – Voraussetzung für eine solche Wirkung ist jedoch allein die Tatsache, dass der Betrachter um dieses ‚Manko‘ weiß. Umgekehrt gilt diese Schlussfolgerung nicht, denn nicht jede ausschnittshafte Gestalt steht zwangsläufig in Verbindung mit einem solchen ‚kleinen Exzerpt‘. Im Ansatz gelingt solch ein Spiel ebenfalls in Verbindung mit der vollständigen sowie ganzfigurigen Ausführung (und dies nicht nur in diesem thematischen Rahmen), befindet sie sich auf einem hinreichend kleinen Bildträger, um auf den ersten Blick komplett einsehbar zu sein. Dann gleicht der visuell zugängliche Teil der

730 Beide Darstellungen wurden von J. D. Beazley als in der Art des Rote-Linie-Malers klassifiziert (s. ABV 606, 21 und 22).

731 Vgl. dazu Darstellungen mit ähnlich aufzufassenden (nun aber angeschnittenen) Gestalten in Kapitel B2.2.1. „Inhalt“.

732 Eine auf diese Art erzeugte Erhöhung von Spannung bescheinigt solchen Szenen auch GIULIANI 2003, 185f. Indem die Einbildungskraft freies Spiel hat, wird der Betrachter in einen Zustand gefühlsbetonter Erwartung versetzt. Durch das, was noch nicht ist, wird der Augenblick kurz vor dem Höhepunkt betont.

Darstellung unter Umständen eins zu eins dem auszughafte Bildausschnitt (Abb. 18.12). Allerdings kann hier jegliche Unklarheit schnell mithilfe weiterer rezeptiver Maßnahmen behoben werden, wohingegen sich die Situation in Zusammenhang mit dem teilgestaltigen Pendant keinesfalls beeinflussen lässt und der Betrachter bis zuletzt auf sich allein gestellt bleibt.

Ähnliches lässt sich in Verbindung mit der Schleifung Hektors auf dem eingangs erwähnten Beispiel aus Münster konstatieren, nur dass hier in diesem Sinne keine faktische Ausschnitthaftigkeit vorliegt. Denn dass dem (ursprünglich) zur Gänze sichtbaren Gespann möglicherweise noch der berühmte Leichnam angehängt sein könnte, erschließt sich dem Betrachter bestenfalls aus den ikonographischen Details: Grabhügel, gerüstetes Eidolon, fahrendes Gespann sowie der rennende Krieger geben hier den Rahmen vor, der jedoch nach individuellen Bedürfnissen auch gesprengt werden kann. Das Bild schließt wohl genau unmittelbar hinter dem Wagenkasten ab und auch der beigeschriebene Name der kleinen Seele besitzt nur allgemeine Gültigkeit. Man muss davon ausgehen, dass der Maler diese Konstellation bewusst gewählt hat, um mithilfe dieser doppeldeutigen Offenheit Freiraum für sein kreatives Spiel mit dem Betrachter zu schaffen und selbigen stärker in die Bildrezeption einzubeziehen<sup>733</sup>.



Abb. 18.12 Verfolgung des Troilos und der Polyxena durch Achill auf einer Lekythos des Sappho-Malers (Oxford AM 1976.68) als perzeptiver Ausschnitt

Vor allem die konkreten mythologischen Inhalte können anschaulich demonstrieren, wie der Maler eine Ausschnitthaftigkeit als Ergebnis des Bild-Raum-Konflikts wirkungsvoll für seine narrativen Absichten zu nutzen weiß. Indem er mehr im Verborgenen lässt als er zeigt, erlaubt er dem Betrachter einerseits, sich nach eigenen Vorstellungen in Abhängigkeit von seiner individuellen Erwartungshaltung aktiv einzubringen und regt auf der anderen Seite zur Diskussion an. Diese szenische Unvollständigkeit muss dabei aber nicht zwingend Hand in Hand mit einem Konturenabbruch einhergehen, reicht hier bereits eine einfache exzerptive Wiedergabe aus. Dennoch weitet die Teilgestaltigkeit einerseits (technisch) das Feld der Möglichkeiten, können hier statt ganzer Figuren auch nur Teile von (Komposit-)Motiven fehlen. Außerdem

733 STÄHLER 1967, 41 beschreibt die Szene folgendermaßen: „Dass die unserem Vasenbild thematisch verwandten Darstellungen zusätzlich den vom Wagen gezogenen Leichnam Hektors zeigen, der auf unserem Bild fortgelassen [!] ist, wurde bereits angeführt“ und bezieht sie somit auf den allgemeingültigen Akt der Umrundung des Grabhügels als Ausdruck der Trauer. Allerdings fehlt hier das entscheidende Detail nicht deshalb, weil es der Maler explizit nicht dargestellt hätte (so wie etwa auf einer sf. Lekythos in Berlin, Staatl. Mus. F 1867, s. STÄHLER 1967, 68 Nr. 2 mit Abb. [hier auch weitere Beispiele]). Vielmehr erschließt es sich dem Betrachter deshalb nicht, weil der relevante Bereich außerhalb des visuell zugänglichen Feldes liegt, so dass an dieser Stelle die Präsenz des angehängten Hektor nicht zuverlässig ausgeschlossen werden kann. – Eine Bezugnahme auf ebendiese Episode sollte schlussendlich auch bei dem ikonographisch weitaus unspezifischeren Beispiel DADA 432 möglich sein, auch wenn hier an und für sich zu viele Abweichungen vorliegen (Grabhügel und Psyche fehlen, Krieger läuft vor Gespann, zweiter Krieger läuft diesem entgegen). Durch die explizite Offenheit bleibt es jedoch dem Betrachter überlassen, wie er die Szene semantisch ausfüllt. Zumindest scheint in Zusammenhang mit dem Thema der Schleifung eine größere Bandbreite an Möglichkeiten gegeben sein (Fehlen wichtiger Details, Ergänzung durch Fremdelemente). Dazu s. PEIFER 1989, 76; JOHANSEN 1967, 147.

kann auf diese Weise der Sachverhalt zusätzlich auf formaler Ebene untermalt werden, wodurch es allenfalls erst überhaupt zu einer Anregung solcher Gedankengänge kommt. Entscheidende Tragweise besitzt der Figurenanschnitt selbst aber in Zusammenhang mit Szenen vielmehr unspezifischen Charakters, ergehen hier aus dem Bildinhalt keine klaren Hinweise auf eine zuverlässige Ergänzung der fehlenden Partien. So kann der Betrachter nur erahnen, wer der Gegner der kampfbereiten Amazone auf DADA 162 ist oder ob der Wagen auf DADA 436 der Kriegerin selbst gehört<sup>734</sup>, was allerdings seinerseits den Faktor der Spannung zu erhöhen vermag. Es gehört zu den Erzeugnissen dieser Zeit, deren kleines Format, flüchtige Ausarbeitung sowie die meist wenig aussagekräftigen chiffrenhaften Bildthemen sie als massenproduzierte Ware ausweisen, die einen weiten Käuferkreis bedient, dass die Maler einer konkreten Festlegung generell nicht nur keinen Wert beimessen, sondern die Offenheit geradezu bewusst heraufbeschwören, bewegen sie sich mit ihren Erzeugnissen vor allem im Bereich des kostengünstig produzierten, sinnbildlich Dekorativen<sup>735</sup>. Auf diese Weise kann – eine intensiviertere Rezeptionstätigkeit vorausgesetzt<sup>736</sup> – jedes einzelne Erzeugnis die Anforderungen und Erwartungen jedes einzelnen Konsumenten erfüllen, setzt der Künstler so keine Grenzen. Aus diesem Grunde enthält das Bildrepertoire dieser Zeit eine Vielfalt an Variationen und Abkürzungen diverser vor allem mythologischer Inhalte, welchen nicht immer eine logische Kohärenz zu Eigen sein muss.

### *Zusammenfassende Betrachtungen*

Durch die unvollständige Wiedergabe wird die lineare Bewegung einer Figur auf Wahrnehmungsebene effektiv verstärkt, kommt es durch den Anschnitt zu einer unmissverständlichen Festsetzung ihrer Position im Raum, definiert durch den Rahmen. Dies greift besonders gut dort, wo der betreffenden Gestalt bereits offenkundig eine richtungsabhängige Dynamik innewohnt, kann aber auch in indirektem Sinne gelten, wenn sich der Betrachter veranlasst fühlt, diesen Vorgang in einen vorgreifenden beziehungsweise nachfolgenden Erzählstrang der dargestellten Kernhandlung zu übersetzen. Auf diese Weise können – je nach vorherrschender Bewegungsrichtung – bestimmte Aspekte (visuell) betont werden, die für die Geschehnisse im Bild einen bedeutsamen Wert besitzen. So kommt es zur anschaulichen Herausstellung des Fluchtmoments oder gegnerischen Aufeinanderprallens, aber auch des kontinuierlichen Bewegungsflusses bis hin zur Verfolgung, ebenso wie das Augenmerk auf dem Aufbruch – eventuell in Zusammenhang mit dem Abschied – zu liegen kommt und eine Ankunft, oftmals auch in stark pauschalisiertem Sinne, in den Fokus rückt. Stets erfolgt dies im Konsens mit den narrativen Inhalten, die wiederum im Großen und Ganzen für die Art und Weise der Wiedergabe Verantwortung tragen: Als Ergebnis einer Wechselwirkung kommt es damit einerseits zur logisch-kohärenten Platzierung des ausschnittshaften Bildzeichens im Feld (Vorder- bzw. Hinterteil), ebenso wie dies andererseits zur einer (automatisiert) sinnfälligen Lesart führt. Überhaupt erst durch den Anschnitt werden bestimmte Gesichtspunkte herausgestellt und

734 Ähnlich auch bei DADA 161 und 437\*, ebenso wie bei den bereits erwähnten Beispielen DADA 449, 183\*, 156, 535, 180\*, 181\*, 153, 149\*, 148, 146.

735 Vgl. dazu auch MORAW 1998, 51f. 73 („charakterisierende Unbestimmtheit und Mehrschichtigkeit der bildlichen Aussage“ und „charakteristische[...] Unschärfe [dieser Bilder]“); GEBAUER 2002, 195; als weiteres auch SCHÖNE 1987, z.B. 30ff.; SPIESS 1992, 40; SCHNAPP 1979, 214. Vgl. zudem Kapitel B3.2.2. „Leagros-Gruppe“.

736 Zur Frage nach dem zu erwartenden Rezeptionsaufwand in Zusammenhang mit solchen Darstellungen in Kapitel B3.4. „Beurteilung Ausschnitthaftigkeit Vasenmalerei“.

lassen sich – mithilfe einer Lokalangabe – in eine konkrete Aussage übersetzen (z.B. „aus dem Heiligtum“), können aber auch allgemeingültiger Natur sein (z.B. „in den Krieg“). Darüber hinaus lässt sich aus einer szenischen Offenheit, die besonders häufig in Verbindung mit dem ausgedehnten Kompositivmotiv des Pferdewagens gegeben ist, weiterer Profil ziehen<sup>737</sup>. Denn bleiben durch die Ausschnitthaftigkeit der Darstellung wichtige Details der Szene im Verborgenen (hier etwa der Insasse des Wagens), ermöglicht dies eine Spielerei des Erzeugers mit dem Betrachter und fordert auf diese Weise dessen erhöhte Anteilnahme. Dies wiederum steigert die Spannung und garantiert ein zufriedenstellendes Bilderleben, kann sich der Konsument nach eigenem Gusto einbringen.

So häufig in Zusammenhang mit der keramischen Flächenkunst das bewegte Handlungsbild, besonders mythologischer Natur, vertreten ist, so häufig greift auch dieser wahrnehmungsbasierte Effekt, wobei er – je nach Inhalt – nicht immer gleich stark ausprägt sein muss. Besonders wirksam zeigt er sich in archaischer Zeit, stehen hier noch rasante und stark bewegte Aktionen häufig dramatischer Färbung im Vordergrund. Nicht minder selten offenbart er sich aber auch in Zusammenhang mit den rotfigurigen Bildern der manieristisch arbeitenden Großgefäßmaler, spielt hier die Bewegung – sei es beim (an dieser Stelle ausgeklammerten) Schlachtengeschehen, sei es bei der Reiterprozession oder aber dem Pferderennen der vorhergehenden Kapitel (Exzerpte) – gleichermaßen eine zentrale Rolle. Trotz dieser darstellerischen Vorteile handelt es sich bei diesem Faktor aber niemals um den Auslöser der anteiligen Wiedergabe, resultiert diese allein aus der Diskrepanz zwischen verfügbarer Darstellungsfläche und zu verbildlichem Inhalt.

#### **B2.1.2.2. Bewegung als personenbezogene Eigenschaft: Ausschnitte mit Bewegungseffekt in übertragenem Sinne**

Auch wenn die folgende kleine Gruppe von Bildern an und für sich nicht von den vorhergehenden Beispielen zu trennen ist – gleichermaßen wohnt ihnen die richtungsgebundene Bewegtheit und hier vor allem als Aspekt der Ankunft inne –, wurde sie dennoch separiert (s. ebenfalls Tab. 10). Grund dafür ist die Möglichkeit, an dieser Bewegtheit – visuell wirksam unterstrichen durch die unvollständige Wiedergabe – nun auch in übertragenem Sinne bestimmte personenbezogene Werte festmachen zu können, was sich besonders gut am ausgewählten Material nachvollziehen lässt. Damit kann eine vergleichbare Auffassung in Zusammenhang mit einigen der vorhergehenden Darstellungen allerdings keinesfalls ausgeschlossen werden, ist hierfür stets der Konsument die letzte entscheidende Instanz. Der thematische Rahmen ist an dieser Stelle sehr eng gesteckt, handelt es sich ausnahmslos um Episoden aus der Iliupersis oder Taten des Herakles, die zudem alle in der (bereits auch zuvor häufig präsenten) Werkstatt der Leagros-Gruppe entstanden sind und fast sämtlich großformatige Bauchfelder von Schulterhydrien schmücken. Des Weiteren bleibt diese mögliche Sichtweise fast ausnahmslos auf das Motiv des attributiv beigefügten Pferdegespanns beschränkt, wie es gleichermaßen im letzten Kapitel dominant war, und betrifft allein die ins Bild hineingewandte Vorderpartie. Wenn dessen (indirekte) Bewegung nun nicht mehr als (vorangegangener) Vorgang des Ankommens übersetzt wird und damit die unmittelbare narrative Bezogenheit ablegt, kann sie – nun in kontextueller Loslösung – als Hinweis auf eine personelle Eigenschaft verstanden werden und damit (wie das Gespann selbst) allgemeine Gültigkeit erhalten.

<sup>737</sup> Dies geschieht allerdings unabhängig vom Faktor „Bewegung“.



Abb. 19.1 Attisch schwarzfigurige Darstellung der Tötung des Troilos (DADA 139)

In Zusammenhang mit dem trojanischen Krieg spiegeln diese Wagen ihre heroisch-aristokratischen Besitzer wider: In zwei Fällen nehmen sie Bezug auf den Troilos tötenden Achill – der Akt steht unmittelbar bevor (DADA 137) oder hat sich bereits ereignet (DADA 139)<sup>738</sup>. Die beiden Darstellungen korrespondieren in Hinblick auf das Bildzentrum sowie die linke Seite fast vollständig, werden hier der den Altar besteigende Mörder und sein kindliches Opfer abgebildet und dahinter der teilgestaltige Wagen angefügt. Die Konzeption der rechten Seite dagegen variiert: Während auf DADA 139 zwei

trojanische Angreifer erscheinen (Abb. 19.1) – vom Peliden mit dem abgetrennten Kopf des Prinzen bedroht –, zeigt sich auf dem Pendant DADA 137 möglicherweise kulissenhaft das Stadttor von Ilion, bevölkert durch mehrere Krieger mit ihren Pferden. Sollte dies den Tatsachen entsprechen – diese Gefäßpartie ist stark modern überprägt<sup>739</sup> –, wäre damit ein direkter Ortsbezug gegeben. Analog dazu müssen auf DADA 144 die beiden antithetisch angeordneten Gespanne (eine Biga links und eine Quadriga rechts) auf den großgewachsenen Neoptolemos sowie Priamos bezogen werden<sup>740</sup>. Der greise König hat sich ebenfalls an einen Altar geflüchtet, an dem er bereits niedersinkt, während ihn der Hüne mit dem Schwert attackiert; zu beiden Seiten des Gräuels stehen die flehende Hekabe und ein Mädchen, möglicherweise Polyxena<sup>741</sup>.

Möchte man den Pferdewagen in Zusammenhang mit den Abenteuern des Herakles nicht in entsprechender Weise auf den Helden projizieren<sup>742</sup>, kann er mit Athena verbunden wer-

738 Neben der Auflauerung und der Verfolgung handelt es sich hierbei um den dritten und seltener verbildlichten Aspekt der Troilosepisode, der auch den Kampf um den Leichnam einbeziehen kann. Typisch, wenn auch nicht verbindlich für diese Handlung ist das Motiv der Enthauptung des Knaben, darüber hinaus lässt sich häufig eine ikonographische Verschmelzung mit der Ermordung des Astyanax beobachten. Dazu vgl. z.B. KEMP-LINDEMANN 1975, 118ff.; KNITTMAYER 1997, 92ff.; KOSSATZ-DEISSMANN 1981, 72ff. bes. 94f.; MANGOLD 2000, 30ff.; SCHEFOLD 1978, 204f. 207; ders. 1993, 303f. 307f.; Zusammenstellung der Bildzeugnisse bspw. bei BROMMER 1973, 364ff. Zu den anderen Darstellungsschemata vgl. auch Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“ (hier auch mit weiterführender Literatur).

739 Allein das ausschnittshafte Pferdegespann links im Bild ist noch in Originalzustand erhalten (dazu s. PEREIRA 1962, 41ff.). Ausführlicher zur Rekonstruktion der vermeintlichen Stadtsituation in Kapitel B2.2.1. „Inhalt“.

740 Zur Tötung des Priamos, die häufig mit der Ermordung des Astyanax kombiniert wird, vgl. etwa MANGOLD 2000, 13ff.; SCHEFOLD 1978, 257f.; ders. 1993, 147ff. 331; SCHEFOLD – JUNG 1989, 283ff.; JOHANSEN 1967, 39; Zusammenstellung der Vasenbilder z.B. bei BROMMER 1973, 466ff.

741 Entsprechend ist auch das auf identische Weise dargestellte Gespann auf DADA 145 auf einen (hier aber thronenden) Herrscher zu beziehen. Zu dieser Darstellung, die bereits in Hinblick auf den angeschnittenen Zug aus mehreren Personen Erwähnung fand, s. v.a. Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“.

742 Der Wagen ist kein kanonisches Element der Heraklestaten, dennoch wird dieser Heros (nicht nur von der Leagros-Gruppe) mitunter auch im Gespann fahrend dargestellt. Allerdings ist hier seine Schutzpatronin zumeist zugegen, so dass sich nicht zuverlässig feststellen lässt, auf wen das Gefährt letztendlich zu beziehen ist. So zeigt ihn bspw. eine Bauchamphora in München (Ant. Slg. 1416, s. Beazley-Archiv Nr. 302085) zusammen mit Iolaos, wohingegen letzterer auf einem Pendant in Paris (Louvre F 205bis, ebd. Nr. 302106) fehlt, so dass diese Szene als seine Einführung in den Olymp gedeutet wurde. Ist Athena im Ausnahmefall allerdings nicht anwesend, wie in Zusammenhang mit dem Amazonenkampf auf DADA 437\*, wird das Gespann zwangsläufig unmittelbarer mit dem Helden verbunden (vgl. dazu das vorhergehende Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“).

743 Für Athena sind die Wagenfahrten nicht nur literarisch (s. z.B. Hom. Il. V 835ff. bes. 840f.: „Und es ergriff nun Geißel und Zügel Pallas Athene.“), sondern ebenso in Bildzeugnissen belegt (vgl. dazu etwa YALOURIS 1950, 59). Dabei tritt ihr Gefährt auch in Verbindung mit Herakles auf, so schirrt dieser ihren Wagen z.B. auf DADA 129 an (ausführlicher zu dieser Darstellung in Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“), die gemeinsame Wagenfahrt zum Olymp mit der

den<sup>743</sup>, die ihrem Schützling stets göttlichen Beistand leistet. So wurden die anteiligen Rossleiber in zwei Fällen dem Raub des Kerberos beigeordnet, dem Betrachter vermittelt durch das Hinausführen des Höllenhundes aus dem Unterweltseingang – einmal in Anwesenheit der Göttin sowie Hermes (DADA 132), das andere Mal noch um Persephone ergänzt (DADA 131, s. Abb. 20.4)<sup>744</sup>. Dass auf der ersteren Darstellung die Eule direkt auf der Deichsel sitzt, vermag der Bezugnahme des Gefährts auf Athena Nachdruck zu verleihen, stellt aber kein zwingendes Kriterium dar.



Abb. 19.2 Attisch schwarzfigurige Darstellung mit Herakles und Alkyoneus (DADA 127)

Auf adäquate Weise ergänzt das Gespann auch den Kampf des Herakles mit einer Amazone (DADA 126\*)<sup>745</sup>, ebenso wie es dessen Auseinandersetzung mit einer imposanten Schlange an einem Brunnenhaus säumt (DADA 133) – eine Darstellung, die möglicherweise in Verbindung mit dem Garten der Hesperiden zu sehen ist<sup>746</sup>. Athena tritt hier nicht wie bislang vor den Pferden in Erscheinung, sondern wurde ihnen an die Seite gestellt, so dass ihre Gestalt gleichermaßen leicht durch den linksseitigen Rahmen in Mitleidenschaft gezogen wird. Eine sehr ähnlich aufgebaute Komposition (DADA 128) – die rechte Bildseite nimmt erneut eine architektonische Einfügung ein – zeigt darunter nun allerdings einen kauern den Schläfer, der unter anderem als Alkyoneus gedeutet wurde<sup>747</sup>. Zwar hat er im Gegensatz zu dem wahrlich imposanten Giganten auf einem vergleichbaren Bild (DADA 127) nichts Riesenhaftes an sich,

Göttin als Wagenlenkerin wird ebenfalls auf Gefäßen der Leagros-Gruppe thematisiert (s.o.). Offenkundig in Zusammenhang mit Athena steht desgleichen eines der fahrenden Gespanne auf einer weiteren Hydria der Leagros-Gruppe in Würzburg (Martin von Wegner Mus. L 321, s. Beazley-Archiv Nr. 302045), die den Kampf des Herakles mit Kyknos im Schulterfries wiedergibt; im zweiten, antithetisch die Szene umschließenden Wagen befindet sich dagegen Ares. Es ist offenkundig, dass in diesen Fällen keine klare Zuweisung möglich ist, treten Athena und Herakles stets als Einheit auf (zu Athena als Wagenlenkerin des Herakles s. z.B. BECKEL 1961, 42).

744 Kerberos erscheint auf beiden Bildern gleichermaßen ausschnitthaft, wobei hier das separate architektonische Element einen deutlichen Hinweis auf eine inhaltliche Auslegung dieses Schnittes gibt (s. dazu Kapitel B2.2.1. „Inhalt“). Zu den Kerberosbildern allgemein auch in Kapitel B3.3. „Themen und Motive“.

745 Zum vergleichbaren Schema aus Herakles und einer in die Knie brechenden Amazone s. z.B. die Darstellungen bei VON BOTHMER 1957, 42ff. Weiterhin auch BROMMER 1979a, 35ff.; ders. 1973, 8ff.; SCHEFOLD 1978, 105ff.; ders. 1993, 241ff. Vgl. auch DADA 129 in Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“.

746 Am Brunnenhaus befindet sich zudem eine Wasser schöpfende Frau, wobei die Rückwand des Gebäudes aus einer offenkundig felsigen Struktur besteht, aus der sich nicht nur die Schlange hinabwindet, sondern auch ein kleiner Löwe mit erhobenen Vordertatzen und aufgesperrtem Maul hervorkommt. Um einen Wasserspeier scheint es sich dabei nicht zu handeln, fließt der Wasserstrahl deutlich weiter oben aus dem Fels. Zur Deutung s. z.B. MOON 1983b, 104 mit Anm. 21 (hier auch zu anderen Vorschlägen); als weiteres BOARDMAN 1996a, 26ff.; SCHEFOLD 1978, 124; GRABOW 1998, 121; zur Schlange in ihrer Funktion als Quellhüter ebd. 115; KÜSTER 1913, 153ff. Zu weiteren Darstellungen des eher seltenen Heperidenabenteuers und zum Mythos vgl. z.B. auch BROMMER 1979a, 47ff.; ders. 1973, 71ff.

747 Vgl. dazu MOON 1983b, 104 mit Anm. 22. Anders hingegen SCHEFOLD 1978, 142, der für diese Szene aufgrund der zwar kleinen, jedoch grundsätzlichen Abweichungen (Palast, scheinbar kleinere Statur und eher greisenhaftes Alter) eine Deutung als Sieg des Herakles über Geras vorschlägt. Es scheint sich hierbei in der Tat um das einzige Beispiel zu handeln, auf welchem der Gigant unter einer architektonischen Einfügung schläft und nicht auf einem Felsen (vgl. z.B. DADA 23, s. dazu Kapitel B2.2.1. „Inhalt“). Aus diesem Grund interpretierte BOARDMAN 1996a, 23ff. bes. 25f. die Szene als bevorstehenden Abstieg in die Unterwelt (Architektur = Hadeseingang), anlässlich des Kerberosraubs. Allerdings könnte diese Wiedergabe auch ganz allgemein als „Behausung“ verstanden werden, hat hier der Maler prinzipiell einen einfachen und wirksamen Weg gewählt, einen als inhaltlich gekennzeichneten Anschnitt und eine Wohnstatt als Handlungsort in Einklang zu bringen.

dennoch stimmen diese beiden Darstellungen von ihrer Konzeption her grundlegend überein<sup>748</sup>. Die Portikus wurde nun jedoch durch eine Höhlenformation ersetzt; und statt zusammen mit Hermes wohnt allein Athena dem Geschehen bei und beobachtet sitzend, wie sich ihr Schützling mit angriffsbereiter Waffe<sup>749</sup> dem Ahnungslosen – in diesem Falle mit üppiger Bekränzung – nähert (**Abb. 19.2**). Auch Herakles Begegnung mit Pholos auf der einzigen, hier vertretenen Bauchamphora (DADA 69) ergänzt die zentrale Handlung der Fassöffnung im Beisein der Göttin um das Viergespann<sup>750</sup>. Und schlussendlich erscheint dieses Motiv als Zutat zur kämpferischen Auseinandersetzung mit Kyknos (DADA 130) in symmetrischer Anordnung erneut gleich zweimal im Bild<sup>751</sup>. Auf diese Weise wird die zentrale Handlung in der Mitte nicht nur von den divinen Kontrahenten Athena und Ares gesäumt, sondern desgleichen von ihren Fahrzeugen. Die beiden Olympier wenden sich unbewegt dem Geschehen zu und stehen direkt neben den Pferden, so dass sie am Rücken dezent beschnitten werden<sup>752</sup>.

### *Bewegtheit in übertragenem Sinne – Mobilität als Adelsprädikat und Ubiquität als Eigenheit der Götter*

Die Vorliebe der Leagros-Gruppe für solche desintegrativ hinzugefügten Pferdegespanne ist unbestritten, die Berechtigung dafür ergeht zum einen aus ihrer attributiven Funktion und speist sich zum anderen aus dem dekorativen Anspruch. Unterstrichen wird dies besonders auch durch die hin und wieder praktizierte Doppelung und Anordnung des Motivs zu beiden Seiten des Geschehens (DADA 130, 144), wodurch erst recht der Eindruck eines einfassenden Figurenbeiwerks entsteht<sup>753</sup>. So schreibt beispielsweise Karl Schefold in Bezug auf DADA 144<sup>754</sup>: „[...] mit den rahmenden Gespannen betont er die heroische Welt in der Art eines Gemäldes, wie es die Maler der Leagros-Gruppe schätzten.“ Hinzu kommt in diesen Fällen weiterhin die Schwierigkeit, eine narrative Zuträglichkeit erkennen zu können, ist hier die Diskrepanz zwischen dekorativem Bedürfnis und logisch-kohärentem Sinngehalt noch größer als zuvor. Dies offenbart sich sehr anschaulich an der Äußerung John D. Beazleys, mit welcher

748 Allgemein zu diesem Bildthema, das v.a. in Attika zwischen 520 und 470 v. Chr. dargestellt wird, und zur literarischen Überlieferung s. BROMMER 1984, 68ff.; ders. 1973, 5ff.; SCHEFOLD 1978, 141f.

749 Im Falle von DADA 128 ist es die Keule, bei DADA 127 hingegen ein Schwert. Zur unterschiedlichen Art der Bewaffnung in diesem Kontext s. z.B. BROMMER 1984, 69.

750 Ein großer Teil des linken Randbereichs ist beschädigt, dennoch kann man anhand der verbliebenen Hufe deutlich das teilgestaltige Gespann ausmachen, begleitet von einem Hund. Die Gegenseite hingegen hat sich vollständig erhalten und zeigt den Kentauren in ebenfalls angeschnittener Ausführung wie es auch bei Chiron auf DADA 185 und 186 der Fall ist (zu diesen Anschnitten s. Kapitel B2.2.1. „Inhalt“). – Diese Darstellung fällt aus der Gruppe der in Kapitel B2.1.1.1.2. „Schlachten“ behandelten Bilder des Phloeabenteuers heraus (an dieser Stelle auch allgemein zum Mythos und den Wiedergabekonventionen), da es den Moment der Fassöffnung in ein anderes Licht rückt: Während die anderen Vasen den Augenblick der gesteigerten Spannung herausstellen, evoziert durch die gierig herankommende Kentaurenmeute, konzentriert sich diese Verbildlichung ganz auf Herakles im Beisein von Athena und seinen mischgestaltigen Gastgeber. Ein per Anschnitt angezeigter, potentiell exzerptiver Charakter ist hier demzufolge nicht gegeben.

751 Diese Heraklestat ist auf attischen Vasen ausschließlich in der Archaik sehr beliebt. Allgemein dazu s. BROMMER 1984, 81ff.; ders. 1973, 102ff.; SCHEFOLD 1978, 136ff.; SHAPIRO 1984, 271ff. Zu einem vergleichbaren vollgestaltigen Beispiel der Leagros-Gruppe in Würzburg s.o.

752 Ares wird zudem noch von den ausschnitthaften Gespannpferden überdeckt, so dass er kaum sichtbar ist. Zur möglichen Begründung einer solchen ‚Verborgenheit‘ s. CHAZALON 2001, 70ff. bes. 74. 79.

753 Ausführlich dazu in Kapitel B3.2.2. „Leagros-Gruppe“ (hier auch mit der entsprechenden Literatur); s. des Weiteren Kapitel A1.2. „Forschungsgeschichte“. – Dies lässt sich vergleichen mit den unbeteiligten Zuschauerfiguren, die „so etwas wie einen sozialen Rahmen für die Haupthelden der Handlung“ geben (Zitat L. Schneider, s. JUNKER 2002, 5 Anm. 13).

754 SCHEFOLD 1978, 258.



er das Gespann in Verbindung mit der Tötung des Troilos (DADA 139) kommentiert<sup>755</sup>: „On the left is the usual half-chariot-team, one cannot be certain whose; Achill has not arrived in a chariot [...].“ In Hinblick auf den Mythos ist das sicherlich richtig, allerdings könnte der Wagen hier auch als Hinweis auf den Handlungsort verstanden werden, liegt das Heiligtum des Apollon Thymbraios schließlich in der trojanischen Ebene<sup>756</sup>. Ungleich schwieriger wird dies jedoch in Zusammenhang mit der Ermordung des Priamos am Altar des Zeus Herkeios und damit inmitten der Stadt<sup>757</sup>. Hier ist der Wagen nur noch attributives Rudiment, ein erzählrelevanter Wert ist nicht ersichtlich und eine Auflösung der Bewegtheit in einen untergeordneten Handlungsstrang erst recht ohne Belang. Dennoch kann die Bewegung auf allgemeingültiger Ebene gleichermaßen eine Rolle spielen, bezieht man sie nicht auf die konkrete Handlung, sondern – zur Hervorhebung bestimmter prädikativer Eigenschaften – auf den Protagonisten, dem der Wagen als Attribut beigeordnet ist. Damit wird nicht nur die heroisch-adlige Herkunft des Kriegers markiert, ist der Wagen typisches Standesmerkmal<sup>758</sup>, sondern ebenfalls die daran geknüpfte Beweglichkeit zum Ausdruck gebracht, unterstrichen durch den mittels Anschnitt visuell erfahrbaren Moment des Ins-Bild-Kommens. Denn nur diese Mobilität erlaubt ein rasches, mitunter gar rasantes Erscheinen am Kriegsschauplatz als Handlungsort. Statt des Gegenstands selbst rückt erneut eine (von diesem abhängige) Aktivität in den Fokus, wobei diese besondere Art der Fortbewegung wiederum automatisch auch zum Merkmal der kriegerischen Handlung wird<sup>759</sup>.

Der Aspekt der Ankunft bekommt hier folglich einen semantischen Wert in übertragenem Sinne, wird von einer kohärent aufzulösenden narrativen Komponente zu einer Chiffre für eine bestimmte Personenqualität. Dabei gewinnt er aber zugleich seine kontextuelle Bezogenheit zurück, setzt das Zusammentreffen der beiden zentralen Figuren an diesem schicksalsträchtigen

755 BEAZLEY 1986, 77.

756 Vgl. dazu Strab. XIII 598: „[...] denn diesem nahe ist die Ebene Thymbra und der sie durchströmende und beim Tempel des thymbrischen Apollo in den Skamander fallende Fluß Thymbrios; vom heutigen Ilion aber ist er wohl 50 Stadien [9,2 km] entfernt.“

757 Dieser Altar ist innerhalb des priamidischen Palastes zu verorten, der wiederum in der Nähe des Athenatempels hoch oben auf der Akropolis von Troja liegt. Vgl. dazu MANNSPERGER 2001, 82 mit Abb. 85; MANNSPERGER – MANNSPERGER 2006, 118; ANDERSON 1997, 37 (hier auch zur Bedeutung des Zeus Herkeios); Hom. Il. XXIV 305ff. – Zwar ist eine Verbindung von Palast und Pferdewagen auch in den Schriftquellen belegt (Hom. Od. IV 20f. 39ff. in Zusammenhang mit der Ankunft des Telemachos am Palast des Menelaos; vgl. dazu ebenfalls MANNSPERGER – MANNSPERGER 2006, 116), desgleichen wird Troja im Epos mit dem Beinamen „breitstraßig“ versehen, dennoch bleibt hier der Kontrast zwischen Stadt und offenem Schlachtfeld bestehen (s. MANNSPERGER 2001, 82; als weiteres auch LUCE 2000, 130). Dieser Gegensatz manifestiert sich gleichermaßen in der Art und Weise, wie sich die Griechen Zugang in die Festung verschaffen: nicht im offenen Angriff, sondern mit List und Tücke, versteckt im Bauch eines Holzpferdes.

758 Zur Pferdezucht als standesgemäßer Betätigung des männlichen Adels und dem Pferd als Prestigesymbol s. z.B. SPIESS 1992, 105; KNITTMAYER 1997, 63; WIESNER 1968, F24; GIEBEL 2003, 106; LUCE 1978, 111; zum adligen Lebensstil vgl. auch STEIN-HÖLKESKAMP 1989, bes. 49. 110f. Vgl. als weiteres Kapitel D1.1. „Vergleich Pferde“.

759 So erscheinen die Heroen bei Homer stets mit ihrem Gespann auf dem Schlachtfeld (z.B. Il. XIX 424: „[Achill] Sprach's, und unter die Vordersten lenkte er jauchzend die Pferde“; vgl. auch Kypr. XII 118), wobei es sich aber i.d.R. um leichtere Bigen handelt (s. etwa das Gespann des Achill mit den beiden sprechenden Rossen Xanthos und Balios), die eventuell noch von einem Beipferd begleitet werden. Die kämpferische Auseinandersetzung selbst erfolgt aber in direktem Nahkampf. Dazu etwa WIESNER 1968, F20ff. F26ff. (hier mit zahlreichen Hinweisen auf Schriftquellen); DELEBECQUE 1951, 36ff.; GIEBEL 2003, 110; SIMON 2006, 20ff.; LUCE 1978, 123; MANNSPERGER – MANNSPERGER 2006, 124. 177f.; entfernt auch ALFÖLDY 1967, 16ff. Zur leichten Bauweise des Zweiradwagens, welcher „die Schnelligkeit der Rosse möglichst voll zur Entfaltung kommen“ lässt, s. WIESNER 1968, F13; zur Schnelligkeit und Kraft als Eigenschaften des Pferdes s. SIMON 2006, 10f. Vgl. auch den hohen Stellenwert, den der Wagen in Zusammenhang mit dem Kriegerabschied als Thema hat (dazu s. z.B. SPIESS 1992, 93; KNITTMAYER 1997, 64). Diese Möglichkeit zum schnellen Auftauchen auf dem Schlachtfeld impliziert natürlich auch die Möglichkeiten zur schnellen Flucht sowie zur Verfolgung des Feindes, ebenso wie dadurch schlussendlich auch eine Erreichbarkeit weiter entfernt liegender Orte gegeben ist.

Ort grundsätzlich auch ein Ankommen in tatsächlichem Sinne voraus. Adäquat bezeichnet das Gespann – bezieht man es auf Herakles selbst – seinen Status, demonstriert daneben aber auch die verstreute Lage der unterschiedlichen Schauplätze seiner Abenteuer in der gesamten antiken Welt<sup>760</sup>. Bringt man den Wagen stattdessen mit Athena oder aber ganz allgemein mit einer Gottheit in Verbindung, verhält sich die Situation nicht anders: Hier ist es die Fähigkeit zum plötzlichen und unerwarteten Auftauchen, die divine Epiphanie, die auf diese Weise anschaulich zum Ausdruck gebracht werden kann<sup>761</sup>. Noch mehr als zuvor zählt nicht der zurückgelegte Weg, sondern die Art des ‚Reisens‘, in völliger Unabhängigkeit von Zeit und Raum<sup>762</sup>. In der Bildkunst existieren für die Vermittlung dieser Fähigkeit weitaus weniger prägnante Mittel als in der Schriftkultur, eignet sich neben der Ausstattung mit Flügeln das Pferdegespann am besten, um damit eine geschwinde Art der Fortbewegung anzugeben. Die daraus resultierende Ubiquität als speziell göttliche Eigenschaft setzt wiederum ebenfalls eine Ankunft als Ergebnis voraus, so dass die Ausschnitthaftigkeit der Pferde nach eigenem Gutdünken rückverweisend in einen ebensolchen realen Prozess übersetzt werden kann.

Eine strikte Zäsur zwischen der Bewegtheit als Wesensmerkmal, wie sie hier herausgestellt wurde, und der Bewegung als Teil einer Handlung, wie sie im vorhergehenden Kapitel zur Ansprache kam, ist folglich nicht möglich. Da diese beiden Aspekte – in einem Fall attributiv verstärkt auf die Person bezogen, im anderen Fall tendenziell eher der Narration unterstellt – untrennbar miteinander verwoben sind, können sie prinzipiell auch nicht für sich alleine stehen: Die charakterisierende Eigenschaft ist faktisch gesehen zugleich konkrete Aktion, ebenso wie ein handlungsbezogener Vorgang gleichzeitig eine bestimmte Aussage über eine Wesensart treffen kann. Die beiden Möglichkeiten schließen sich also mitnichten aus, bauen indessen geradezu aufeinander auf. Die Dominanz des einen oder des anderen hängt von der jeweiligen Art der Auffassung ab, die wiederum einerseits auf den bildhaften Vorgaben fußt, dabei aber andererseits stark betrachterabhängig und damit individuell geprägt ist.

Daher kann mithilfe der obigen Beispiele lediglich das Potential aufgezeigt werden, das eine unvollständige Wiedergabe an dieser Stelle erlangen kann, möchte man sie in den Dienst der Erzählung stellen und beschränkt sich nicht allein auf den dekorativen Aspekt. Sehr eindrücklich vermag dies noch eine weitere Darstellung zu vermitteln, die jedoch gleich in mehr-

760 Nimmt man allein den Dodekathlos, verteilen sich die Handlungsorte außer über die peloponnesische Halbinsel auch über den gesamten Mittelmeerraum (Spanien, Kleinasien, Kaukasus, Libyen, Ägypten). Vgl. dazu z.B. BROMMER 1984, IX und ders. 1979, 7 Abb. 1.

761 Zu einigen prinzipiell vergleichbaren Beispielen s. das vorhergehende Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“.

762 In den Schriftquellen wird dies häufig durch verschiedene Metaphern zum Ausdruck gebracht, Athena kann bspw. „in Purpurgewölk sich hüllend“ (Hom. Il. XVII 551) erscheinen oder gleich einem Funken sprühenden Stern zur Erde fallen (ebd. IV 75ff.). Dabei ist – um die „Fähigkeit, in Gedankenschnelle überall zu sein und in Erscheinung zu treten“ zum Ausdruck zu bringen – bis in klassische Zeit in der Bildkunst bes. bei Athena und Artemis auch eine Ausstattung mit Flügeln möglich, wie sie etwa Homer (Il. XV 80) für Hera beschreibt: „So flog eilig und eifrig dahin die Herrscherin Hera“ (vgl. dazu HIMMELMANN 2003, 106). Jedoch wird in der Literatur von vielen Göttern auch der Wagen für die Fortbewegung genutzt, so v.a. von Zeus, Hera, Ares und Poseidon (s. z.B. Hom. Il. VIII 438; V 768; XV 119; XIII 23). Athena als Herrin der Pferde und Erfinderin der Fahrkunst kommt darüber hinaus ein besonderer Stellenwert zu, dennoch wird sie in der homerischen Dichtung nicht als Besitzerin eines eigenen Wagens genannt, ist aber nichtsdestominder mit dessen Benutzung vertraut (s.o.); einen Wagen verwendet sie dagegen bei Eur. Ion. 1549f. Allgemein dazu s. WIESNER 1968, F14. F24; ders. 1953, 317f; YALOURIS 1950, bes. 59ff. 78ff.; DELEBECQUE 1951, 71f.; SIMON 2006, 10f. 15ff.; ERBSE 1986, 123ff. Zu den „schnellhinfliegend[en]“ Rossen z.B. des Poseidon s. Hom. Il. XIII 24. Zu den Erscheinungen der Götter und ihrer Beweglichkeit s. SCHRADER 1952, 59. 144ff.; MANNSPERGER – MANNSPERGER 2006, 37; KULLMANN 1956, 99; BECKEL 1961, 15f. 42ff. (hier bes. zum göttlichen Beistand der Athena); allgemein zur göttlichen Epiphanie als plötzlicher Erscheinung s. HIMMELMANN 2003, 101ff.

facher Hinsicht aus dem Rahmen fällt. Es handelt sich um ein mehr als ein halbes Jahrhundert jüngeres Schalenbild in rotfiguriger Technik (DADA 104), das im räumlich stark eingeschränkten Rund eine Flügelfrau abbildet, die nach rechts einem teilfigurigen Pferd hinterhereilt (Abb. 19.3). Die Mondsichel am oberen Bildrand gibt einen deutlichen Hinweis auf das narrative Umfeld – die Ansprache im Detail erweist sich jedoch als etwas schwieriger, da keine unmittelbaren Indizien für eine Berittenheit des Tieres vorliegen. Diese mangelnde Fixierung lässt Raum für Spekulationen, dennoch ist die Interpretation der geflügelten Gestalt als rosenfingrige Eos, die flüchtigen Schrittes über das unebene Gelände Selene auf ihrem



Abb. 19.3 Vorbeiziehende Gestirngottheit auf einem attisch rotfigurigen Schalenmedaillon (DADA 104)

Reittier folgt, mehr als plausibel<sup>763</sup>. Dass von deren Pferd nur die bare Hinterflanke erscheint, wurde mitunter als Argument gegen eine voranreitende Figur gesehen<sup>764</sup>, dennoch gibt der Maler mithilfe der gebogenen Sichel einen ausreichenden Hinweis auf deren Identität und betont auf diese Weise die Bewegung und somit den vorbeiziehenden Augenblick: Die Mondgöttin hat den sichtbaren Ausschnitt bereits wieder verlassen, ist den Blicken des Betrachters schon wieder enteilt; die Nacht neigt sich dem Ende zu, die Morgenröte folgt auf die Finsternis<sup>765</sup>. Hier greift erneut das Spiel mit dem Verborgenen, was zugleich den Anteil des Betrachters er-

763 Zur Argumentation und zu abweichenden Interpretationsmöglichkeiten zuletzt EHRHARDT 2004, 18f. mit Anm. 127f. Vgl. als weiteres z.B. auch CVA Berlin (3) 13; HAMDORF 1964, 21.

764 Entsprechend z.B. bei FURTWÄNGLER et al. 1932, 36 Anm. 8: „[...] das Unterdrücken der ganzen Reiterin hiesse doch der Phantasie des Beschauers allzuviel überlassen.“ Eben genau dies darf jedoch keinesfalls als negatives Argument verwendet werden, steht eine solche Spielerei doch deutlich in der Absicht der Maler, wie nicht wenige vergleichbare Beispiele lehren.

765 In diesem Zusammenhang sollen noch fünf weitere Vasenbilder kurze Erwähnung finden, die mit einer vergleichbaren Auffassung in Einklang stehen. In drei Fällen handelt es sich um ein Rundbild in wg. beziehungsweise rf. Technik, auf welchem ein Gespann mitsamt wohl Helios (DADA 465, 466\*) oder ein Flügelpferd allein (DADA 347, zur Interpretation s. SCHAUBURG 1962b, 54) von links nach rechts das Rund durchquert. Unabhängig davon, ob hier der sehr dezente Anschnitt beidseitig (DADA 465, 347) oder nur am Wagenkasten (DADA 466\*) erfolgt, impliziert diese Ausschnitthaftigkeit, wie es auch bei den prozessiven Bildern des vorherigen Kapitels zu sehen war, eine kontinuierliche Bewegung, die wiederum attributiv als Eigenschaft auf den Sonnengott übertragen werden kann (Sonnenlauf). Ähnliches lässt sich auch in Verbindung mit der teilfigurigen reitenden Selene auf dem Fragment eines rf. Kelchkraters (DADA 95, s. Abb. 21.13) mit der Darstellung einer Gigantomachie anführen, wobei hier der Schnitt jedoch nicht durch einen Rahmen, sondern durch einen separat eingefügten Himmelsbogen vollzogen wird, der das Firmament von der Erde trennt. Allerdings nimmt hier die Mondgöttin in ihrem Tun auch auf die narrative Handlung Bezug, die sie zusammen mit dem aufgehenden Helios einrahmt und welcher die beiden Götter auf diese Weise nicht nur einen zeitlichen Rahmen verleihen (zur Kombination der absteigenden Selene bzw. Nyx mit dem aufsteigenden Helios, häufig in Verbindung mit dem Gigantenkampf, s. Kapitel B2.2.2. „Zusammenfassung Inhalt und Horizontale“). Den Zug der Gestirne, bestehend aus Helios in einem Viergespann, wohl Nyx in einer Biga und dem Pferd der Selene, präsentiert schließlich ein rf. Pyxisdeckel (DADA 107), der vom Grundkonzept her vergleichbaren Deckeln entspricht (s. das o.g. Kapitel). Allerdings wird hier das einzelne Pferd nicht wie die anderen Gestalten mithilfe der äußeren Begrenzung des Tondos abgeschnitten, sondern von einer vertikalkonvexen separaten Zäsur mitten durch seinen Leib hindurch zertrennt, so dass nur die rückwärtige Flanke übrigbleibt. Damit zeigt es eine deutliche Parallelität zum hippischen Hinterteil auf DADA 104. Die Teilfigurigkeit ist diesen Göttern in der Form immanent, dass sie zugleich als auf die Ikonographie übergegangenes Merkmal ihres charakteristischen Bewegungsablaufs gesehen werden kann (s.u.). – Erstaunen mag an dieser Stelle ein vollkommen singuläres Schulterbild auf einer kyklad. Amphora aus der mittleren ersten Hälfte des 7. Jhs.

höht, wie es ebenfalls im Kapitel zuvor Thema war. Über den reinen Bewegungsvorgang hinaus lässt sich diese Aktion aber – wie oben auch – mit einer bestimmten Wesensart gleichsetzen, wie sie allen Gestirngottheiten zu Eigen ist. Diese permanente Fortbewegung, das stetige Auf und Ab wird auf ähnliche Weise auch mithilfe des horizontalen Anschnitts versinnbildlicht<sup>766</sup>: Die an der unteren Bildbegrenzung – sei es in der Vasenmalerei, sei es in der Reliefplastik – erscheinenden oder abtauchenden Götter stehen für den ewigen Kreislauf, den immerwährenden Wechsel von Tag und Nacht. Die Teilgestaltigkeit in formalem Sinne wird somit zum inhaltlich aufzulösenden attributiven Wert in Bezug auf die Figur selbst – ein semantischer Code, welchem zugleich der relevante Bewegungsvorgang und somit die entscheidende Aktion immanent ist<sup>767</sup>.

### *Zusammenfassende Betrachtungen*

Wie im vorhergehenden Kapitel ist es auch hier möglich, die auf Wahrnehmungsebene mithilfe des Anschnitts wirksam vermittelte Bewegtheit einer Figur in eine konkrete Aussage zu übersetzen – vorausgesetzt, dies liegt im Interesse des Betrachters. Allerdings bietet sich bei einigen der Darstellungen nicht unbedingt in vergleichbarem Maße eine Auflösung in einen beigeordneten Handlungsstrang an, also einen einmaligen Akt, dem eine bevorstehende beziehungsweise abgeschlossene faktische Bewegung zugrunde liegt. Weitaus besser lässt sich diese Form der Dynamik stattdessen auf eine besondere Eigenschaft beziehen und gibt damit in übertragenem Sinne Hinweis auf ein allgemeingültiges und kontextuell unabhängiges Personenmerkmal. Auf diese Weise spiegelt sich in der Fortbewegung, die dem Pferdewagen prinzipiell bereits aus sich heraus inhärent ist, nicht nur die Fähigkeit des heroisch-adligen Kriegers zur (ihm standesgemäßen) Mobilität, sondern auch die Befähigung zum epiphanischen Auftauchen der Götter unabhängig von Zeit und Raum. Dabei handelt es sich um semantische Werte, die allerdings nicht konsequent vom Vorgang selbst zu trennen sind, bauen sie ganz klar darauf auf. So oder so kann die ausschnittshafte Wiedergabe der visuellen Vermittlung dieser Informationen auf einer höheren Verstehensebene gleichermaßen zuträglich sein, wie sie auch die Plötzlichkeit eines ins Bild hineinstürmenden Feindes eindrücklich erfahrbar macht oder aber den Aspekt der Ankunft als relevantes Detail einer Erzählung anschaulich herauszustellen vermag.

---

(DADA 376, s. Abb. 22.2): Im viereckig mittels einfacher Linie eingefassten Feld befindet sich die anteilige Figur eines Reiters (kontrovers COLDSTREAM 1965, 35f. [Wagenlenker]), der augenscheinlich von links unten nach rechts oben das Bild durchkreuzt. Angeschnitten ist er nicht nur am unteren Rand, so dass von seinem Ross lediglich der nach vorne gestreckte Kopf mitsamt den straff gespannten Zügeln sichtbar wird, sondern auch an der linken Bildseite und in dezenterem Maße ebenfalls oben am Kopf, was ihm (im Gegensatz zu den zeitgleichen Protomen) weitaus mehr den Charakter eines Ausschnitts verpasst. Interpretiert wurde diese ungewöhnliche Szene u.a. als Sonnenaufgang (vgl. z.B. COLDSTREAM 1965, 34ff. bes. 36; anders hingegen SCHEFOLD 1993, 94 [Aufstieg Bellerophons zum Olymp]), was diese Darstellung an den Anfang der Tradition der erst lange Zeit später nachfolgenden Bilder stellen würde. So ungewöhnlich diese Komposition nicht nur in Hinblick auf ihr Alter ist, zeigt sich doch deutlich die Wirkung dieser Ausschnitthaftigkeit: Außer dass der Maler auf diese Weise ein eingeschränktes Bildfeld mit einer Figur in angemessener Größe zu füllen vermochte, wird hier der Bewegungsaspekt sehr gelungen erfahrbar – der Reiter taucht, ungeachtet seiner Identität, (plötzlich) innerhalb eines festen vorgegebenen Rahmens auf. Zu dieser Darstellung und zur Problematik ihrer Klassifizierung als sehr früher Anschnitt s. v.a. auch Kapitel B3.1. „chronologisch chorologische Verteilung“.

766 Etwas detaillierter dazu in Kapitel B2.2.2. „Zusammenfassung Inhalt und Horizontale (hier auch mit weiterführender Literatur).“

767 Zu dieser Art von Motivgenese bes. auch in Kapitel D1.3. „Vergleich Acheloos“.

### B2.1.2.3. Zusammenfassende Betrachtungen zum Parameter der *Bewegung*

In Hinblick auf die faktische Ausschnitthaftigkeit besitzt der Parameter der Bewegung einen vollkommen anderen Stellenwert, als ihn der zuvor in den Vordergrund gestellte Aspekt der Größe innehatte<sup>768</sup>. So ist er zwar gleichermaßen von der unvollständigen Wiedergabe unabhängig – hier wie dort wird lediglich bereits Vorhandenes visuell verstärkt –, ebenso wie er unmittelbar an die Phänomenologie der betreffenden Gestalt gebunden ist, dennoch steht er in einem abweichenden Verhältnis zum Bild-Raum-Konflikt<sup>769</sup>. Denn die auf den Gesetzmäßigkeiten der optischen Wahrnehmung fußenden Effekte spiegeln – im Gegensatz zur Größe – nicht den Eigenschaftswert wider, der ausschlaggebend ist für die Teilgestaltigkeit als bewältigende Maßnahme der bildräumlichen Diskrepanz.

Ist die betreffende Gestalt aus sich heraus bewegt, kann ihre anteilige Sichtbarkeit je nach Ausrichtung (ins Bild/aus dem Bild) als ein ‚Noch-nicht-vollständig-erschieden-sein‘ oder aber ‚Bereits-teilweise-das-Bild-wieder-verlassen-haben‘ aufgefasst werden, beides in Abhängigkeit zum Rahmen als räumlich festgesetztem Element. Dabei handelt es sich um einen automatisiert ablaufenden Prozess, der auf den Erfahrungen der alltäglichen Umgebungswahrnehmung basiert und damit – bei vorausgesetzter Bilderfahrung<sup>770</sup> – die richtige Auflösung der entsprechenden Schlüsselreize (partielle Verdeckung bei sich bewegenden Figuren) garantiert. Nicht zwingend bedarf es hierfür der konkreten Kenntnis der dargestellten Inhalte<sup>771</sup>, müssen lediglich die notwendigen Sehgewohnheiten gegeben sein.

Da es sich beim Bewegungseffekt ausnahmslos um einen Zusatz handelt (s. Abb. 4.2), tritt er auch überall dort in Kraft, wo andere Parameter – wie die szenische beziehungsweise motivische Größe oder der Inhalt<sup>772</sup> – im Fokus stehen. Dies ist der Grund für die verhältnismäßig übersichtliche Menge an Beispielen, wurden zur Veranschaulichung des Bewegungsaspekts in der Regel allein diejenigen Bilder herangezogen, die andernorts keine Berücksichtigung fanden. Übrig bleibt damit ein Potpourri an Darstellungen, die sich weder thematisch unter einen Nenner bringen lassen, noch in Hinblick auf die anteilige Gestalt Übereinstimmung besitzen, auch wenn deutliche motivische Tendenzen bestehen. Dabei ist die bewegte Figur Merkmal einer unendlich großen Anzahl narrativer Bilder und gelangt vor allem in der archaischen Epoche aufgrund der ausdrücklichen Vorliebe für spannungsgeladene und mitunter dramatische Erzählinhalte in höchstem Maße zur Ausführung<sup>773</sup>. Dies steht ganz klar in Wechselwirkung mit der Tatsache, dass die Mehrheit der hier vorgestellten Beispiele ans Ende ebendieser Epoche gehört, wobei die Leagros-Gruppe als eine der produktivsten schwarz-figurigen Werkstätten des ausgehenden 6. Jhs. mit ihrer überdurchschnittlichen Vorliebe für narrative Ausschmückungen und mythologische Erzählinhalte klar her-

768 Ausführlicher dazu auch in Kapitel A2.2. „Kategorien“.

769 Nichtsdestoweniger ist diese bildräumliche Diskrepanz auf indirekte Weise auch für all diejenigen Darstellungen verantwortlich, die unter dem Parameter der Bewegung subsummiert wurden, ist sie der grundlegende Auslöser aller darstellungsintrinsisch aufzufassender Ausschnitte. – Ausführlicher zum Bild-Raum-Konflikt in Kapitel A2.3.1. „Begrifflichkeiten“.

770 Zu weiteren Voraussetzungen wie etwa der Sehfähigkeit oder geeigneten Rezeptionsbedingungen (Aufstellung, Lichtverhältnisse etc.) s. u.a. Kapitel A2.1.2. „Wahrnehmung“.

771 So muss eine menschliche Gestalt (= ikonische Ebene) nicht zwingend bspw. als Herakles erkannt werden (ikonographische Ebene), Handlung und Akteure müssen also nicht geläufig sein. Zu den unterschiedlichen Bedeutungsebenen s. Kapitel A2.1.1. „Bildwissenschaft“.

772 Vgl. dazu Kapitel B2.1.1. „Parameter Größe“ mit den entsprechenden Unterkapiteln sowie B2.2. „Parameter Inhalt“.

773 Ausführlicher dazu in Kapitel B1.1. „Grundlagen Vasenmalerei“.

aussticht<sup>774</sup>. Auf diese Maler lassen sich fast alle komplexeren Darstellungen auf ausgedehnten Bildträgern zurückführen, wohingegen sich auf der anderen Seite eine Gruppe kleinformatiger Gefäße greifen lässt, die mehrheitlich den massenproduzierten Vasen des beginnenden 5. Jhs. zuzurechnen ist und deren überschaubare Kompositionen nur noch stark schematisierte Züge tragen. Auch wenn unter den in hiesigem Kapitel (B2.1.2.) zusammengeführten Beispielen rotfigurige Erzeugnisse nicht in vergleichbarem Maße vertreten sind, darf dies nicht darüber hinwegtäuschen, dass hier die lineare Bewegtheit besonders in Zusammenhang mit den Kolonettenkraterbildern der manieristisch geprägten Maler vor allem des zweiten und dritten Viertels des 5. Jhs. ebenfalls eine beachtliche Rolle spielt – Darstellungen, die sich den großen Schlachten oder unterschiedlichen prozessiven Durchzügen bis hin zum spannungsgeladenen Pferderennen widmen und damit bereits unter dem Gesichtspunkt eines potentiell exzerptiven Charakters Berücksichtigung fanden<sup>775</sup>.

Dass es sich bei dem konturlich versehrten Bildzeichen in der Mehrheit der Fälle um das Pferd, besonders als Bestandteil eines Wagens handelt, resultiert hauptsächlich aus dessen überdurchschnittlich großer bildräumlicher Ausdehnung, geht aber auch Hand in Hand mit dessen häufiger Verwendung als Beifügung mit lediglich sekundärem Erzählgehalt<sup>776</sup>. Wie es bei der Ausschnitthaftigkeit als Bewältigungsmaßnahme des Bild-Raum-Konflikts der Fall ist, kann besonders in Verbindung mit dem Gespann als Kompositivmotiv überaus effektiv Darstellungsraum eingespart sowie Handlungsraum gewonnen werden. Nicht immer legen die Maler aber Wert auf ein hinreichendes Maß an Informationen, wird die Gelegenheit nicht selten zu einem Spiel mit dem Betrachter genutzt, welches über das Übliche hinausgeht. Die Angaben sind mitunter derart sporadisch, dass sich keine zuverlässigen Anhaltspunkte für eine Ergänzung der Szene greifen lassen und der Rezipient in erster Linie auf seine eigenen Vorstellungen angewiesen ist<sup>777</sup>.

Zusätzlich zur Verstärkung auf visueller Ebene kann die Bewegung einer Figur vor dem Hintergrund der verbildlichten narrativen Inhalte aber auch einen besonderen semantischen Wert erhalten, wobei die jeweilige Lesart von der Ausrichtung des Bildzeichens innerhalb der eingefassten Fläche geprägt ist (aus dem Bild/in das Bild). In ihrem zeitabhängigen Ablauf eines ‚Vorher-hier‘ – ‚Jetzt-dort‘ und umgekehrt steht diese Bewegtheit gewissermaßen als Toponym für ‚Aufbruch‘ oder ‚Ankunft‘<sup>778</sup>. Damit wird ein besonderer Aspekt der Erzählung betont, der – je nach Stellenwert der betreffenden Gestalt – als zentrale Handlung oder lediglich als ‚Beiwerk‘ aufzulösen ist. Dabei muss es sich nicht zwingend um einen *ad hoc* erfahrbaren Prozess handeln, kann sich der Effekt bei nicht unmittelbar vorhandener Dynamik auch in einer Art Vorschau oder Rückblick zeigen, so es denn der jeweilige Kontext befürwortet. Setzt man diesen Vorgang chronologisch zum Kerngeschehen ins Verhältnis, wird er zu einem nebengeordneten Handlungsstrang, der entweder noch aussteht oder sich bereits vollzogen hat.

774 Ausführlicher zu dieser Malergruppe sowie auch zu den sf. Kleingefäßmalern in Kapitel B3.2.2. „Leagros-Gruppe“. Zusammenfassend zur chronologischen Verteilung der ausschnitthaften Darstellungen insgesamt s. Kapitel B3.1. „chronologisch-chorologische Verteilung“.

775 Vgl. dazu Kapitel B2.1.1.1.2. „Schlachten“ bzw. B2.1.1.1.3. „Prozessionen“.

776 Ausführlicher zu diesem Motiv s. auch Kapitel B3.3. „Themen und Motive“.

777 Zur dezidierten Beleuchtung solcher Beispiele s. Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“.

778 Als dritte Möglichkeit (ohne jegliche Akzentuierung) spielt der Durchzug eine Rolle, der weder einen klar definierten Anfangs- noch Endpunkt besitzt, dafür aber stets Aktualitätsbezug aufweist.

Darüber hinaus kann eine solche Konnotation desgleichen als pauschaler Anzeiger für eine weite Reise und damit als Marker für einen entfernt liegenden Ort (z.B. ins „Peliongebirge“ oder „über das Meer<sup>779</sup>“) dienen, ebenso wie sie desgleichen eine bloße Ortsrichtung (z.B. „aus dem Heiligtum“), bisweilen auch nur mit unspezifischer Bedeutung („in den Krieg“), angeben kann<sup>780</sup>. Dieser Schritt bedarf nun aber einer bewussten Steuerung durch den Betrachter, erschließt sich diese Semantik nicht von allein.

Auf gleiche Weise, wie es durch die effektive Vermittlung richtungsbezogener Bewegtheit auf Wahrnehmungsebene zu einer Zuspitzung der Handlung und damit auch Steigerung von Spannung kommt – durch die gelungene Pointierung des Augenblicklichen wird nun etwa das unvermittelte Auftauchen eines Gegners besonders anschaulich erfahrbar –, kann eine solche Plötzlichkeit in übertragenem Sinne auch als Personenmerkmal verstanden werden. So wird das arglistige Hervorbrechen einer monströsen Kreatur aus dem Hinterhalt zugleich zu dessen genereller Eigenart<sup>781</sup>. Die Bewegung bekommt hier einen Bedeutungswert, der über den unmittelbaren Handlungsbezug hinausgeht und mehr als einen konkreten Vorgang darstellt. Dies gilt gleichermaßen für das Gespann, kann sich darin – getragen von dessen Bewegtheit als wesensbestimmender Eigenschaft aller Fahrzeuge (so folglich auch des Schiffes) – zugleich die Mobilität des Helden widerspiegeln, auf den der Wagen attributiv bezogen ist. Kennzeichnet es hier dessen standesgemäße Beweglichkeit, die Befähigung zum schnellen Erscheinen auf einem Kampfplatz, steht es in Zusammenhang mit einer Götterfigur für deren Ubiquität, die Fähigkeit zum jähem epiphanischen Auftauchen<sup>782</sup>. In Zusammenhang mit den Gestirngottheiten ist es allerdings weniger Letztere, die eine Rolle spielt, als der ewige Kreislauf und Wechsel von Tag und Nacht, versinnbildlicht durch das stetige Auf- und Absteigen der jeweiligen Protagonisten<sup>783</sup>. In keinem der Fälle darf aber vernachlässigt werden, dass diese Art der Auffassung nicht ohne den eigentlichen Vorgang bestehen kann. Beide Aspekte, sowohl der situative als auch der allgemeingültige attributiv personenbezogene, stehen in gegenseitiger Abhängigkeit zueinander, bauen vielmehr aufeinander auf und können nicht voneinander losgelöst betrachtet werden. Zu welcher Möglichkeit der einzelne Betrachter schließlich tendiert, liegt gänzlich in seiner eigenen Verantwortung, ist er stets die letzte entscheidende Instanz im rezeptiven Umgang mit einem Bild.

---

779 In Zusammenhang mit dem Motiv des Schiffes vgl. dazu Kapitel B2.1.1.2.2.1. „Hinweis auf Seereise“.

780 Ausführlicher dazu v.a. in Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“.

781 Vgl. dazu bes. Kapitel B2.1.1.2.1. „Monster“.

782 Zu solchen Beispielen s. Kapitel B2.1.2.2. „Bewegung als Code“.

783 Vgl. dazu v.a. auch Kapitel B2.2.2. „Zusammenfassung Inhalt und Horizontale“.

## B2.2. Die ausschnittintrinsicische Bedeutung der Teilgestalt oder *Inhalt* als Parameter

Im Gegensatz zur darstellungsimmanenten Bedeutung fußt die ausschnittintrinsicische Auslegung einer Teilgestalt nicht auf Werten, die dem Bildzeichen oder der verbildlichten Szene bereits innewohnen, sondern besteht aus sich selbst heraus<sup>784</sup>. Statt also Vorhandenes auf Wahrnehmungsebene wirksam zu unterstreichen, wird hier der Schnitt selber zum Träger konkreter Inhalte; erscheint die Figur dagegen ganz, fallen diese Informationen weg. Die Unvollständigkeit einer Gestalt bekommt somit eine eigene Aussage und der exekutive Rahmen wird – adäquat zu den horizontalen Anschnitten<sup>785</sup> – zum gegenständlichen Element. Je mehr Hinweise im Bild gegeben sind (durch einen explikativen Zusatz), desto sicherer gelingt dabei die Ansprache, desto naheliegender ist die inhaltliche Auflösung. Allerdings kann diese Begrenzung gleichermaßen – in stärkerer Abhängigkeit zum Individualanspruch eines Rezipienten – mit einer abstrakten Bedeutung belegt werden. Auf diese Weise sind allgemeingültige Aussagen zu personenbezogenen Qualitäten, aber desgleichen solche handlungsrelevanter Natur möglich. Den Leitfaden gibt auch hier der narrative Kontext und muss daher dem Betrachter geläufig sein.

### B2.2.1. Der inhaltliche Ausschnitt mit Zusatzelement sowie als Träger formal unspezifizierter semantischer Inhalte

In Zusammenhang mit den inhaltlichen Schnitten erweist sich allein eine gesamtheitliche Betrachtung der Darstellungen mit Zusatzelement sowie derjenigen, bei welchen eine solche erklärende Ergänzung fehlt, als sinnvoll (**Tab. 11**). Denn diese beiden Kategorien bauen im Grunde genommen semantisch aufeinander auf, gibt das eingefügte Detail (damals wie heute) zusätzlich zur Kenntnis des verbildlichten Mythos eine entscheidende Hilfestellung<sup>786</sup>. Ist eine solche Einfügung vorhanden, erhält der Rahmen automatisch eine gegenständliche Bedeutung, wird zum relevanten Bestandteil der Komposition. Er wird zu fester Materie und verdeckt partiell die am Bildrand dargestellte Figur. Formaltheoretisch unterscheidet sich dies keineswegs von den ausschnitthaften Bildern darstellungsintrinsicischen Charakters: Über einer Bildebene und somit dem Handlungsraum liegt eine weitere Ebene (die des Rahmens), deren runder beziehungsweise viereckiger Durchbruch einen Blick in die innere Welt der Narration erlaubt. Indem aber die oftmals verzierte Borte mit einem konkreten substantiellen Detail gleichgesetzt werden kann, ist sie mehr als nur reiner Begrenzungsraum; wo diese Gegenständlichkeit jedoch aufhört und wo der abstrakte Umgebungsraum beginnt, muss offen bleiben<sup>787</sup>. Zugleich

784 Dazu Kapitel A2.2. „Kategorien“.

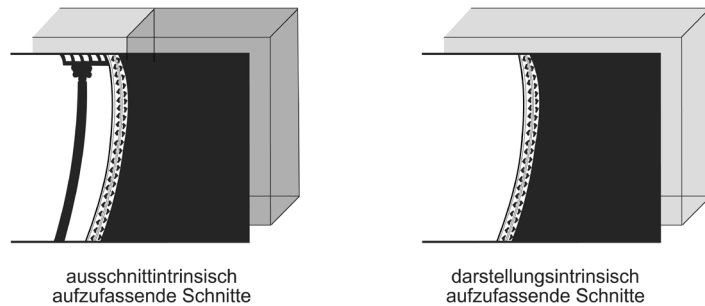
785 Eine knappe Gegenüberstellung erfolgt in der Zusammenfassung (Kapitel B2.2.2.).

786 Berücksichtigt wurden dabei im Regelfall ausschließlich Darstellungen, bei welchen trotz des eingefügten Zusatzelements der Ausschnitt direkt durch den in seinem Ursprung semantisch unbelasteten Rahmen erfolgt. Nicht relevant sind in diesem Fall folglich Bilder, auf welchen dem Rahmen z.B. ein schmaler amorpher Höhlenstreifen vorgelagert ist.

787 Ausführlicher zu den unterschiedlichen Bildebenen sowie zum Begrenzungs- bzw. Umgebungsraum, der bei den Vasenbildern i.d.R. mit dem schwarz gefirnissten Gefäßkörper zusammenfällt, in Kapitel B1.2. „Dekorationsprinzipien“ mit Abb. 6.3 und 6.8.



Abb. 20.1  
Schematische Darstellung  
der unterschiedlichen  
Raumqualitäten in Abhän-  
gigkeit vom Rahmen



wird der Rahmen zu einer definiten räumlichen Grenze: Indem er den einen Handlungsraum abschließt, eröffnet er zwangsläufig einen weiteren abweichender Qualität, vermittelt so in der Regel zwischen einem ‚drinnen‘ und ‚draußen‘. Der Aktionsraum in Zusammenhang mit den darstellungsintrinsic aufzulösenden Schnitten hingegen bewahrt stets einen einheitlichen Charakter und läuft unverändert hinter der Rahmenebene durch, der Unterschied besteht lediglich in einem „Hier“ und „Dort“, gemessen am Standpunkt des Betrachters (**Abb. 20.1**)<sup>788</sup>.

Fehlt die explikative Einfügung dagegen, ist eine ausschnittinhärente Auflösung der gestaltlichen Unvollständigkeit grundsätzlich optional und an den jeweiligen Betrachter gebunden, so dass sie variieren kann. Allerdings stellen dabei die thematisch-ikonographisch verwandten Bilder mit Zusatz und ihrer unumstößlich gesicherten Aussage einen guten Leitfaden dar, wobei der Ausschnitthaftigkeit nun aber nicht mehr unbedingt ein rein situativer Charakter und damit konkreter Handlungsbezug anhaften muss. Als vielmehr allgemeingültiger Aspekt kann sie auf diese Weise auch eine Bedeutung in übertragenem Sinne erhalten und damit als personenbezogenes Eigenschaftsmerkmal zu verstehen sein, ganz wie es zuvor in Verbindung mit der linearen Bewegung der Fall war. Dabei muss der Wert des Rahmens kein gegenständlicher sein, sondern kann sich desgleichen auf einer abstrakten Ebene bewegen.

### *Der Tempel- oder Gebäudeeingang und das Stadttor von Troja*

Je nach Art der Einfügung variiert der stoffliche Wert des Rahmens. So hat der Maler im viereckigen Bildfeld der Begrenzung häufig auf einer Seite eine Säule vorangestellt, die zudem in der Regel einem separat eingefügten Gebälk als Stütze dient (s. Abb. 20.13). Dieses architektonische Gebilde aus tragendem Element und geschlossener Wand kann beispielsweise den Eingang eines Tempels markieren, der durch einen Altar oder andere charakteristische Elemente unverkennbar als solcher ausgewiesen ist – der vertikale Rahmen wäre dann mit der Ante des Gebäudes gleichzusetzen. Die spätschwarzfigurigen Darstellungen DADA 51 und 52 präsentieren beide solch eine Szene<sup>789</sup>: Während in dem einen Fall die sitzende Göttin Athena selbst mitsamt Burgschlange und Priesterin den Platz vor dem Bau einnimmt (DADA 51)<sup>790</sup>, zeigt sich ihre Präsenz auf dem anderen Bild in Form der auf dem Altar hockenden Eule<sup>791</sup>. Von

788 Dies v.a. in Verbindung mit der Erfahrbarkeit von linearer Bewegtheit (s. dazu v.a. Kapitel B2.1.2. „Parameter Bewegung“ mit den entsprechenden Unterkapiteln).

789 Ausführliche Beschreibung bspw. bei MELDDAHL – FLEMBERG 1978, 57ff. 65ff.; GRABOW 1998, 135.

790 Adäquat z.B. GEBAUER 2002, 194; PFUHL 1923, 314; MELDDAHL – FLEMBERG 1978, 73. Eine Benennung der Sitzenden als Priesterin der Athena Polias zieht GERHARD 1840–58 (Bd. 4), 6f. in Erwägung.

791 Zur Symbolisierung der Göttin durch die Eule s. z.B. LEHNSTAEDT 1970, 88; zur Verbindung zwischen Athena und Eule s. MELDDAHL – FLEMBERG 1978, 67ff.; BECKEL 1961, 46; zur Problematik der Gleichsetzung des Vogels mit

links führt hier ein Opferdiener einen Schafbock herbei, rechts erscheint auf beiden Vasen ein teilgestaltiges Rind<sup>792</sup>: Aufgrund der vorgelagerten Architektur kann es zweifelsohne als teilweise im Gebäude stehend aufgefasst werden<sup>793</sup>. Adäquat füllt ein solches Tier auf einer kleineren, nur noch fragmentarisch erhaltenen Olpe etwa gleicher Zeitstellung das gerahmte Bildfeld auf der linken Seite, derweil sich ein Satyr am Altar zu schaffen macht (DADA 390). Diese Darstellungen sind ein Produkt ihrer Zeit, demonstrieren sie mithilfe prägnanter Versatzstücke ein bestimmtes Ambiente und fügen sich damit in eine Reihe ähnlicher Kompositionen ein, die sich entsprechend summarisch auf ein sakrales Umfeld beziehen<sup>794</sup>. Dazu kann auch eine sehr flüchtig in Silhouettentechnik bemalte kleine Kalpis des Halbpalmetten-Malers gerechnet werden (DADA 388), wobei hier jedoch die separat hinzugesetzte Säule fehlt und der mittels Rahmen zerteilte Bovide als einziges Bildzeichen zusammen mit einem Luterion in Erscheinung tritt. Basierend auf den obigen, ausführlicheren Bildern kann sich der Betrachter auch dieses Opfertier als in einem Tempel stehend vorstellen, zumal der dicke Horizontalbalken am oberen Bildrand sicherlich das Gebälk angibt<sup>795</sup>.

Ohne Zweifel als gegenständlich stellt sich der Wert des Rahmens dem Betrachter auf zwei größeren Gefäßen der Leagros-Gruppe dar (DADA 128, 430), wird hier erneut die Portikus mit einem teilgestaltigen Bildzeichen kombiniert. Die Hydria DADA 128 zeigt sie wohl in Zusammenhang mit Alkyoneus und markiert auf diese Weise dessen Domizil. Ein solches bauliches Obdach ist für den Giganten ikonographisch sehr befremdlich, pflegt er seiner Natur ge-

---

Athena selbst s. DOUGLAS 1912, 174ff.

792 In Zusammenhang mit DADA 51 möchte GRABOW 1998, 135 in dem teilgestaltigen Stier den „ausschnitthaft[en] [...] Anfang eines Opferzuges“ sehen, „der von rechts kommend gerade das Athena-Heiligtum erreicht hat“. Auch wenn hier die Freiheiten in Hinblick auf eine individuelle Interpretation groß sind, kollidiert diese Auffassung doch deutlich mit der offenkundigen Verortung des Tieres in einem Gebäude. Den Stier jedoch (ungeachtet seiner unvollständigen Wiedergabe) generell als Stellvertreter für den ganzen Opferzug sehen zu wollen, ist dagegen vollkommen legitim. Ausgehend von Athena Polias als Empfängerin des Opfers sowie den für diese Göttin typischen Opfertieren Schaf und Rind auf DADA 52 (dazu LEHNSTAEDT 1970, 84) hat E. Simon diesen Opferzug mit der Panathenäenprozession am 28. Hekatombaion in Verbindung gesetzt (dies. 1983, 61; als weiteres auch MELLDAHL – FLEMBERG 1978, 77f.). Als Wiedergabe einer *pompe* und ihres Ziels in Form eines Tempels sieht auch LEHNSTAEDT 1970, 24 diese Darstellung an und interpretiert sie gleichermaßen als Festzug zum Alten Athenatempel. In eine entsprechende Kategorie würde dann auch DADA 51 fallen. Zusammenfassend zu weiteren Interpretationsmöglichkeiten (z.B. Erechtheus als Empfänger des Opfers oder Opfer in Zusammenhang mit den Dipolieia) s. v.a. MELLDAHL – FLEMBERG 1978, 73ff. – Auf DADA 52 ist der Stier mit Binden geschmückt, als erwarte er seine Opferung. Dass diese Situation hier nicht zwingend aktualitätsbezogen zu verstehen ist, sondern mithilfe solcher charakteristischen Elemente lediglich bestimmte allgemeingültige Inhalte herausgestellt werden sollen und der Bovide somit als potentielles Opfertier ausgewiesen ist, hat auch GEBAUER 2002, 194f. erkannt. Statt einer rituellen Realhandlung wird ein religiöser Rahmen vorgegeben sowie ein sakraler Raum zur Anschauung gebracht. Auf diese Weise können entsprechende Prädikate wie die *stemmata* ebenso gut weggelassen werden, wie es auf DADA 51 der Fall ist. Dies führte jedoch in vergangener Zeit dazu, diesen ungeschmückten Stier von seiner Funktion als Götteropfer lossagen und ihn aufgrund des Fehlens jeglicher Anzeichen für eine bevorstehende Schlachtung sowie der vorhandenen ‚Basis‘ entweder als Standbild und somit als Empfänger des Opfers oder die Örtlichkeit als Gehege der Opferstiere auf der Akropolis auffassen zu wollen. Dazu vgl. MELLDAHL – FLEMBERG 1978, 73ff.; GERHARD 1840–58 (Bd. 4), 7. 9. Außerdem zum Rind als göttlichem Attribut s. GEBAUER 2002, 194ff.

793 Dazu auch MELLDAHL – FLEMBERG 1978, 73.

794 Weitere Bilder dieser Art waren bereits Thema vorangegangener Kapitel (s. bes. Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“). Zusammenfassend zu solchen kleinformatigen spätsf. Darstellungen in Kapitel B3.2.2. „Leagros-Gruppe“; zu den Schematisierungstendenzen dieser Maler s. bspw. auch GEBAUER 2002, 195.

795 Vgl. des Weiteren auch eine ungerahmte Darstellung auf einer sf. Lekythos in Amsterdam (APM 268, s. BÉRARD – VERNANT 1985, 78 Abb. 79h) mit zwei antithetischen Stieren zu beiden Seiten eines Beckens, abgeschnitten durch jeweils eine Säule. Ähnliches, wenn auch als bewegte Abfolge von drei Stieren und ihren beiden Treibern zeigt ein Pendant in Athen (NM 18568, ebd. Abb. 79b). – Vor diesem Hintergrund soll erneut die Bauchamphora des Priamos-Malers (DADA 129) beleuchtet werden, welche die Anschirrung des göttlichen Gespanns der Athena durch Herakles abbildet (dazu bereits in Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“). Drei gleichmäßig im Feld ver-

mäß für gewöhnlich in einer Höhle zu hausen<sup>796</sup>, dennoch erschließt sich hier die Bedeutung ohne Einschränkung: Der Kauernde – als schlafend gekennzeichnet durch seinen in die Hand gestützten Kopf sowie die geschlossenen Augen im frontalen, bärtigen Gesicht – wird, die Beine stark angehockt, am Rücken von der Bildbegrenzung überdeckt, die mit der geschlossenen Gebäudewand gleichgesetzt werden kann<sup>797</sup>. Dass von links Gefahr in Form von Herakles droht, bemerkt er nicht<sup>798</sup>. Obgleich er auf den ersten Blick eher zierlich wirkt, vermittelt ein Abgleich der Kniehöhen beider Kontrahenten ein anderes Bild, wobei sich sein riesenhaftes Wesen dem Betrachter allerdings nicht wirklich eingängig zu erschließen vermag. Aus diesem Grund hat auch der Anschnitt an dieser Stelle – wie es mitunter in Zusammenhang mit einigen der monströsen Fabelwesen der Fall war<sup>799</sup> – keinen vergleichbar positiven Einfluss auf eine wirksame Veranschaulichung körperlicher Größe. Ist hier die inhaltliche Auslegung der Unvollständigkeit unumstößlich gesichert, stellt sie sich im Falle der thematisch verwandten Darstellung auf einer kleinen Olpe aus demselben künstlerischen Umfeld (DADA 23) weniger deutlich dar<sup>800</sup>. Der Anschnitt im Bereich des Unterleibs des auf einem unförmigen Felsen hingestreckten Giganten erfolgt ausschließlich durch den Rahmen, eine adäquat erklärende Einfügung fehlt. Aufgrund der steinigen Unterlage einerseits und des spielerisch über den Rahmen geschobenen Ellbogens<sup>801</sup> andererseits fällt es



Abb. 20.2 Attisch schwarzfigurige kleinformatige Darstellung der Begegnung zwischen Herakles und Alkyoneus (DADA 23)

teilte Säulen implizieren ein architektonisches Umfeld, innerhalb dessen sich die Handlung vollzieht und die in der Forschung als Palast- oder Tempelfront und damit als Gebäude auf der Akropolis gedeutet wurden (auf diese Weise SCHEFOLD 1978, 41; als weiteres auch MOON 1983b, 102 [hier ebenfalls zur Deutung in Affinität zu Peisistratos]; als Stall dagegen fasst es MOORE 2004, 41 auf). Auf diese Weise unterscheidet sich das teilgestaltige Pferd äußerlich nicht von den obigen Rindern, so dass diese Situation zu wirken vermag, als würde es aus einer geschlossenen baulichen Struktur herausgeführt. In Anlehnung daran könnte dann auch die kleinformatigere Darstellung DADA 160 entsprechend aufgefasst werden, auf der allerdings das architektonische Zusatzelement fehlt. Ohne solch ein Beiwerk kommt schließlich auch die doppelseitige Anschirrungsszene auf der Halsamphora DADA 158/159 aus. Schlussendlich liegt es im Ermessen des Betrachters, ob hier der Anschnitt am Pferd auf der Rückseite (DADA 158) trotzdem inhaltlich aufgelöst wird.

796 Vgl. dazu auch die kleinformatige Darstellung DADA 23 weiter unten. Zur üblichen Ikonographie s. z.B. BROMMER 1984, 68ff. bes. 70 („Alkyoneus liegt im allgemeinen auf einem Felsen“); ANDREAE 1962, 162ff. bes. 174; zur ausführlicheren Beschreibung z.B. ebd. 174ff. Nr. 7 sowie BOARDMAN 1996a, 22ff. – Zu weiteren Interpretationsmöglichkeiten dieser Szene (bes. aufgrund der problematischen Palastarchitektur) in Kapitel B2.1.2.2. „Bewegung als Code“.

797 Auf der Innenseite hat der Maler die mit einem Efeumotiv versehene Borte zusätzlich noch um einen breiten Vertikalstreifen ergänzt, der am gegenüberliegenden Bildrand fehlt. Zwar wird der Anschnitt auf diese Weise nicht unmittelbar durch den eigentlichen Rahmen ausgelöst, da es sich bei diesem schwarzen Balken (losgelöst von Säule und Gebälk) aber nicht um ein eigenständig aussagekräftiges Element handelt, wird dies hier vernachlässigt.

798 Des Weiteren sind noch Athena und Hermes anwesend. Zum ausschnitthaften Gespann am linken Bildrand und auf entsprechenden Exemplaren weiter unten s. Kapitel B2.1.2.2. „Bewegung als Code“.

799 Zu ähnlichen Beispielen s.u. sowie Kapitel B2.1.1.2.1. „Monster“.

800 Aufgrund der deutlich kleineren Darstellungsfläche besteht hier die Szene lediglich aus dem schlafenden Riesen und Herakles, der sich mit erhobener Keule annähert. Zur ausführlichen Beschreibung s. ANDREAE 1962, 171f. Nr. 6.

801 Zur solchermaßen gewonnenen Räumlichkeit s. ANDREAE 1962, 174.



Abb. 20.3  
,Tyrrenische' Amphora  
mit der Darstellung der  
Auflauerung des Troilos  
(DADA 19)

jedoch nicht schwer, die Bildbegrenzung mit einer Höhlenöffnung gleichzusetzen (**Abb. 20.2**). Anders als oben kann hier durch den Anschnitt nun zugleich auch die riesenhafte Erscheinung anschaulich zur Geltung kommen, lässt sich dieses Merkmal schon allein an seiner sichtbaren Physiognomie ablesen<sup>802</sup>.

Fast identische Grundzüge wie der mutmaßliche Alkyoneus auf DADA 128 besitzt die sich unter einem säulengestützten Balkenwerk niederkauernde Gestalt des Achill auf der anderen Hydria (DADA 430), der auf diese Weise – halb verborgen von der Architektur des Brunnenhauses – auf Troilos wartet. Der berittene Jüngling naht von links, wohl zusammen mit seiner Schwester Polyxena, zwei weiteren Frauen mit großen Wassergefäßen und einem Krieger, welcher die Reihe abschließt. Durch die ausschnittthafte Wiedergabe wird der Aspekt des Auflauerns in aller Deutlichkeit erfahrbar, erschließt sich so die partielle Nichtsichtbarkeit des Kriegers auf Wahrnehmungsebene eingängig und unmittelbar<sup>803</sup>. Beide Faktoren – das Warten im Brunnenhaus und das Sich-Verbergen – bedingen sich gegenseitig und tragen zur effektiven Veranschaulichung des Verstecktseins bei, durch welches sich diese frevelhafte Tat des Peliden auszeichnet. Vor diesem Hintergrund lässt sich eine weitere Darstellung anführen, die jedoch (gegenüber den obigen Beispielen) vollkommen isoliert steht. Es handelt sich um eine ,tyrrhenische' Amphora, datiert in die Zeit um 560 v. Chr. und damit rund ein halbes Jahrhundert älter (DADA 19)<sup>804</sup>. Das Brunnenhaus wurde hier durch eine halbhohe Mauer mit Wasserspeier etwa in der Mitte des linken Drittels des lang gestreckten Bildfelds ersetzt. Vor diesem hält Polyxena bereits ihr Gefäß parat, um es unter den sprudelnden Wasserstrahl zu stellen, während hinter ihr der kindliche Troilos auf seinem Pferd in Begleitung eines Hopliten naht (**Abb. 20.3**). Eine Besonderheit ist an dieser Stelle die riesenhafte nackte Gestalt, die sich dem Knaben genau im Bildzentrum in den Weg stellt und daher zu Recht als Apoll interpretiert wurde, der Schlimmeres zu verhindern sucht<sup>805</sup>. Ein Rabe als sein göttlicher Bote hat gleichermaßen mahrend die Position auf der Brunnen-

802 Anschaulich dazu auch ANDREAE 1962, 172: „Der Maler hat aus der Not eine Tugend gemacht und den Raumangel, der ihm nicht gestattet, Alkyoneus in voller Länge am Boden auszustrecken, dadurch ausgeglichen, daß er die Beine des Riesen hinter dem Rahmen verschwinden ließ.“ Vgl. dazu auch Kapitel B2.1.1.2.1. „Monster“.

803 Zum Auflauern als wichtigem Bestandteil dieser Erzählung s. auch KOSSATZ-DEISSMANN 1981, 91. Allgemein zur Ikonographie ebd. 91f.; zu den Bildzeugnissen vgl. z.B. auch BROMMER 1973, 357ff.; zu weiterer Literatur s. Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“.

804 Zur Einordnung, Datierung und Zuschreibung s. BERNHARD-WALCHER 1980, 69ff. bes. 71 (hier auch ausführliche Beschreibung).

805 Auf diese Weise etwa MASNER 1892, 24; BERNHARD-WALCHER 1980, 72; s. als weiteres auch SCHEFOLD 1993, 306.

mauer bezogen<sup>806</sup>. Achill selbst erscheint in halb geduckter Haltung am äußersten linken Rand des mäanderbegrenzten Bildfelds, sein Verbergen wird dabei sowohl durch das gängige Schema des Kauerns als auch durch seine Platzierung hinter der Brunnenanlage kenntlich gemacht<sup>807</sup>, zusätzlich unterstützt durch ein hoch gewachsenes Bäumchen unmittelbar zu seinen Füßen<sup>808</sup>. Wie bei der Darstellung zuvor erhält auch hier die anteilige Sichtbarkeit des Protagonisten als wesentlicher Bestandteil des Auflauerns durch die unvollständige Wiedergabe Nachdruck. Allerdings befindet er sich nun offenkundig nicht in einem Gebäude, kann der Rahmen also nicht auf vergleichbare Weise mit einem gegenständlichen Wert belegt und der Anschnitt entsprechend einfach aufgelöst werden. Betrachtet man dies allerdings auf einer abstrakten Ebene, greift dieser Effekt gleichermaßen – Voraussetzung dafür ist ein williger Betrachter. In übertragenem Sinne bekommt die Teilgestaltigkeit nun ebenfalls einen semantischen Wert, der mit dem Erzählinhalt absolut konform läuft, sich aus ebendiesem speist. Ermöglicht durch die partielle Verdeckung, kann der Rezipient diesen Aspekt nun auch ohne jegliche Gegenständlichkeit erfahren. Nichtsdestominder wird der Antrieb für eine solche Form der Wiedergabe ganz klar der sehr eingeschränkte Darstellungsraum jenseits des trennenden Mauerchens gewesen sein. Nur auf diese Weise war eine gerade noch mehr oder weniger imposante Verbildlichung der heroischen Figur des Peliden mit seinem üppigen Helmschmuck möglich, fällt dessen Gestalt – im Gegensatz zu den anderen Akteuren – aufgrund des Platzproblems ohnehin schon klein aus. Dass dieses Missverhältnis so deutlich ins Auge sticht, hat Einfluss auf die Bewertung der hier vorliegenden Ausschnitthaftigkeit, wie sie sich bislang in der Forschung niederschlug, ist hier der Eindruck des Zufälligen definitiv nicht von der Hand zu weisen<sup>809</sup>. Dennoch bleibt die optische Wirkung bestehen, welche der dargestellten Episode so zupass kommt, ungeachtet dessen, wie groß nun das intentionelle Handeln dahinter war.

Durch eine architektonische Einfügung vor dem Rahmen zeichnen sich zu guter Letzt noch drei weitere Hydrienbilder der Leagros-Gruppe aus, welchen teilweise bereits unter dem Gesichtspunkt der Bewegungsverstärkung Beachtung zukam<sup>810</sup>. Im Fokus steht aber nun die Gegenseite, mit welcher zum einen die Schleifung Hektors (DADA 140, s. Abb. 2.4) rechts im Bild verbunden wird: Unter einer portikusartigen Konstruktion befinden sich – am Rücken

806 Zum Raben als kanonischem Element dieser Erzählung s. KOSSATZ-DEISSMANN 1981, 91f.; ebenso BERNHARD-WALCHER 1980, 72; MELLDAHL – FLEMBERG 1978, 69f. Allgemein zum „Tod verkündenden Vogel“ s. SCHEFOLD – JUNG 1989, 167.

807 Zum Kauern vor dem Hintergrund des Aspekts des Auflauerns s. ebenfalls KOSSATZ-DEISSMANN 1981, 91. Als „hervorschleichend hinter einem Baum und dem Brunnen“ beschreibt ihn MASNER 1892, 24.

808 Eine entsprechende Kombination aus Brunnenanlage und Baum lässt sich als kanonisches Element auf vielen Vasenbildern dieser Zeit nachweisen (vgl. dazu die Beispiele bei KOSSATZ-DEISSMANN 1981, 74ff. 91ff. mit den entsprechenden Abb.; als weiteres auch SCHEFOLD 1993, 306 mit Abb. 334ff.). In diesem Kontext könnte das Bäumchen u.U. gleich auf einen ganzen Schatten spendenden Hain verweisen, auf alle Fälle jedoch als typisches Kennzeichen einer Wasserstelle zu verstehen sein – auch heute lassen sich im Mittelmeerraum in unmittelbarer Nachbarschaft zu Quellen häufig Bäume, bes. Feigen, beobachten. Darüber hinaus veranschaulicht es jedoch auch die Nichtsichtbarkeit Achills, fällt es auf einigen der verwandten Bilder erheblich voluminöser aus und wird so erst seiner Funktion gerecht (vgl. etwa eine korinth. Flasche in Athen [NM 277], ebd. Abb. 334). Zur allgemeinen Verbindung von Baum und Quellhain oder Tempelbezirk s. auch HEINEMANN 1910, 53. – Zur Rolle solcher vegetabilen Elemente in Zusammenhang mit dem inhaltlichen Ausschnitt s. auch unten in Verbindung mit weiteren Beispielen.

809 Als beiläufiges Ergebnis einer Verdrängung der eigentlichen Auflauerung zugunsten des Rettungsversuchs durch den Gott Apoll bewertet diese Situation mit deutlich negativen Worten etwa BERNHARD-WALCHER 1980, 72 („Achilles wird fast aus dem Bild verdrängt“) v.a. mit Anm. 36. („Schwierigkeiten mit der Form des Bildfelds [!]“).

810 Vgl. dazu Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“.

leicht angeschnitten – die klagenden Eltern des Priamiden, dessen Leichnam bereits am Gespann seines Bezwingers hängt. Es liegt nahe, in dieser Architektur eines der Stadttore von Ilion zu sehen, von Johansen als das Dardanische identifiziert<sup>811</sup>. Um einen Ausgang aus Troja handelt es sich gleichermaßen bei den anderen beiden Darstellungen, wird hier nun aber die Tötung des Troilos thematisiert, wodurch sich wiederum ebenfalls der Schauplatz vor den Toren der Stadt erschließt. Gesichert ist diese Situation allerdings allein in Zusammenhang mit DADA 138, ist die gesamte rechte Bildhälfte von DADA 137 modern ergänzt, die Zusammenschau aus zinnenbewehrtem Vorbau, auf dem Wehrgang stehendem Reiter sowie durch den Rahmen abgeschnittenem Gespann mitsamt Krieger unterhalb dieser Konstruktion folglich rein spekulativ<sup>812</sup>. Auf dem bislang unerwähnt gebliebenen Vasenbild DADA 138 wird der Akt der Kindstötung noch durch die Anwesenheit des greisen Priamos untermalt, der offensichtlich dem üblichen Schema der Iliupersis entlehnt wurde<sup>813</sup>: Während dieser flehend am Fuße des apollonischen Altars kauert, hat der behelmte Achill den Säugling bereits weit hinter seinen Kopf geschwungen, um ihn auf den geweihten Steinen zu zerschmettern. Das Tor zeigt sich nun links in Form eines separat eingebrachten Türgewändes, das gar die ornamental geschmückte Bordüre überlappt (s. Abb. 20.13)<sup>814</sup> und aus dem ein Pferdewagen in wildem Galopp zusammen mit einem Hopliten dem kleinen Prinzen vergebens zur Hilfe eilt<sup>815</sup>. Dabei nimmt der Figurendekor der darüber liegenden Schulterzone Bezug auf die Örtlichkeit dieser Handlung und präsentiert den mit Zinnen versehenen Wehrgang, auf welchem nicht nur die Verteidiger der Stadt zur Tat schreiten, sondern sich auch drei Klageweiber präsentieren. Solchermaßen fügt sich diese Ausgestaltung zusammen mit der Torsituation zu einem plausiblen Gesamtkonzept: der Stadtmauer von Troja.

### *Das Tor zur Unterwelt und das kretische Labyrinth*

Eine vergleichbare Architektur aus tragender Säule und aufliegendem Gebälk zeigen desgleichen die zwei folgenden Darstellungen, die sich erneut der Werkstatt der Leagros-Gruppe zuweisen lassen (DADA 131, 132). Sie stehen in Zusammenhang mit der Entführung des Kerberos, so dass diese Struktur eindeutig den Eingang zur Unterwelt markiert, aus der soeben Herakles weiten Schrittes und mit erhobener Keule den doppelköpfigen Höllenhund an einer Kette hinausführt. Vom Aufbau her entsprechen sich diese beiden Kompositionen im Großen und Ganzen: Während sich obige Gruppe rechts im Bild befindet, schließen nach links jeweils Hermes, Athena und ein ausschnitthaftes Gespann an<sup>816</sup>. Auch die Art und Weise, wie

811 JOHANSEN 1967, 150. Vgl. dazu Hom. Il. XXII 405ff.: „[...] jedoch seine Mutter raufte ihr Haar und schleuderte fort ihren schimmernden Schleier, [...] und zum Erbarmen klagte sein Vater, [...]. Kaum noch hielten die Leute den Greis, der, gänzlich von Sinnen, jetzt heraus durchs Dardanische Tor zu stürzen beehrte.“

812 Zu dieser Darstellung und zum Erhaltungszustand in Kapitel B2.1.2.2. „Bewegung als Code“. GERHARD 1843, 46 benennt dieses Tor als das Skäische und den Krieger neben dem Gespann als Hektor. Dieser verharret, ebenso wie der Krieger, der das Tor bewacht, vollkommen regungslos. Dies steht zumindest in deutlichem Gegensatz zur vergleichbaren Darstellung DADA 138 (s.u.).

813 Zum außerdem an die Tötung des Astyanax angelehnten Schema der Kindstötung durch Zerschmettern s. z.B. MANGOLD 2000, 30ff.; KNITTMAYER 1997, 92ff.; entfernt auch SCHEFOLD 1978, 207. Vgl. dazu ebenfalls Kapitel B2.1.2.2. „Bewegung als Code“.

814 Der Schnitt an Pferdeleibern und Mensch erfolgt hier daher nicht durch die verzierte Borte, sondern erst mithilfe des Farbwechsels zwischen gerahmtem Bildfeld und anschließendem schwarz gefirnisstem Korpus. Auf diese Weise konnte wesentlich mehr Darstellungsraum gewonnen werden.

815 Als trennender Faktor zwischen diesen beiden unmittelbar benachbarten ‚Handlungsorten‘ dominiert die auffällige Erscheinung Athenas das Bild.

816 Zu diesem Abschnitt s. Kapitel B2.1.2.2. „Bewegung als Code“.

Kerberos seine Heimstatt verlässt, fällt identisch aus: Köpfe und Vorderbeine des Hundselbigen befinden sich bereits im Bild, der Rest weilt noch außerhalb des gerahmten Feldes. Zusammen mit der partiellen Nichtsichtbarkeit vermag dies nicht nur ein „Kommen aus“ zu demonstrieren, darüber hinaus markiert das efeberrankte Rahmenelement zudem die entscheidende Grenze zwischen Ober- und Unterwelt<sup>817</sup>, zwischen dem Reich der olympischen und der chthonischen Götter – letztere auf DADA 131 noch durch die ebenfalls im Durchgang erscheinende Persephone repräsentiert (**Abb. 20.4**)<sup>818</sup>. Dieser Ortswechsel zwischen zwei entgegengesetzten Lokalitäten, wie



Abb. 20.4 Attisch schwarzfigurige Darstellung der Entführung des Kerberos aus der Unterwelt (DADA 131)

er sich zugleich in der psychopompen Funktion des Hermes manifestiert, diese Passage, welche im Mythos eine bedeutende Rolle spielt, wird mithilfe der Teilgestaltigkeit des Vierbeiners auf äußerst anschauliche Weise greifbar: Eben noch im Jenseits, beginnt er gerade, die Welt der Lebenden zu betreten. Die richtungsgebundene Bewegung, welche durch die Unvollständigkeit so effektiv erfahren werden kann, erhält nun zusätzlich einen Lokalwert, der jedoch – im Gegensatz zu den Topoi „aus dem Heiligtum“ beziehungsweise „in den Kampf“, wie sie Thema des vorangegangenen Kapitels waren<sup>819</sup> – konkret gegenständlicher Natur ist.

Dass zur Vermittlung dieser Informationen die Portikus als Zusatzelement jedoch nicht zwingend benötigt wird, sondern das Wissen um den narrativen Inhalt als Grundlage ausgereicht haben dürfte, kann anhand einer ganz ähnlichen, wenn auch kompositorisch weniger umfangreichen Darstellung veranschaulicht werden. Denn im kleineren Bildfeld einer Oinochoe aus der Werkstatt des Athena-Malers (DADA 36) lockt Herakles den Unhold mithilfe zweier Fleischstreifen hinter sich her; daneben befindet sich Hermes. Trotz der hier fehlenden explikativen Einfügung fällt es nicht schwer, den nur zum Teil sichtbaren Kerberos gleichermaßen als aus dem Hades kommend aufzufassen, existieren hierfür zudem in hinreichendem Maße anschauliche Vergleichsbeispiele wie die beiden großformatigen Exemplare. Auch wenn sich eine stoffliche Auffassung des Rahmens demzufolge geradezu aufdrängt, bleibt diese Entscheidung – aufgrund der wesentlich größeren semantischen Offenheit – jedem Betrachter selbst überlassen. Prinzipiell korrekt, allerdings in völliger Aberkennung des sicherlich nicht unwissentlich initiierten künstlerischen Schachzugs und somit als zufälliges Nebenprodukt, hat Anfang des vergangenen Jahrhunderts Rudolf Ballheimer diese Szene bewertet<sup>820</sup>: „Wir

817 Ähnlich VON VACANO 1973, 101, der anhand einer ikonographisch etwas fragwürdigen Darstellung (Skyphos Kopenhagen NM 834, ebd. A-195 mit Abbildungsverweisen) zutreffend „eine seitenansichtige Kopfdarstellung zur Verdeutlichung des Auftauchens aus der Unterwelt“ erkennt. Zuverlässiger Anzeiger ist ihm dabei die Höhlenwandung, welche die Erklärung für die Teilgestaltigkeit des Unwesens gibt: „Kerberos taucht nicht [...] von unten aus dem Boden auf, sondern seitwärts aus einer Höhlenöffnung, die das Bild zum linken Henkel hin abschließt“.

818 Als Hinweis auf eine zu erschließende Anwesenheit der Göttin auf DADA 132 wertet SOURVINOU-INWOOD 1974, 32 die Blickrichtung des sich zurückwendenden Herakles – statt hinab zu Kerberos, richten sich seine Augen geradeaus, lassen dort ein Ziel anthropomorpher Gestalt vermuten.

819 Vgl. dazu v.a. Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“, aber etwa auch B2.1.1.2.2.1. „Hinweis auf Seereise“.

820 BALLHEIMER 1905, 18.

denken uns den Vorgang unmittelbar vor dem Unterweltpalast, der freilich durch nichts angedeutet ist. [...] Offenbar hat lediglich Raummangel unseren Meister dazu geführt, aus der Not eine Tugend zu machen – denn es wird niemand leugnen, daß es ihm wohl gelungen ist, den Eindruck zu erwecken, als trete der Hund sowohl wie Hermes aus einem Innenraum hervor.“ Dies demonstriert unweigerlich, wie zuverlässig die kognitive Verarbeitung der vorliegenden visuellen Informationen (auch unbewusst) zu einem optimalen Endergebnis gelangt.

Der frührotfigurige Teller des Paseas (DADA 37, s. Abb. 2.2), der etwa zur gleichen Zeit die obigen drei Protagonisten des Mythos nun jedoch im Medaillon vereint, bereitet in Hinblick auf eine entsprechende Einschätzung etwas größere Schwierigkeiten<sup>821</sup>. Dies ist in erster Linie dem Rundverlauf des Rahmens geschuldet, besitzt dieser aufgrund der fehlenden Umbrüche stets eine gleichbleibende Qualität, so dass sich prinzipiell eine semantische Belegung allein eines bestimmten Abschnitts logisch sowie auch wahrnehmungsbedingt sperrt (s. auch Abb. 20.5). Aus diesem Grund kann der Übergang zwischen Ober- und Unterwelt nicht in vergleichbar konsequenter Form definiert werden, auch wenn die narrative Hinterfütterung zweifelsohne eine solche Auslegung erlaubt. Bestätigung könnte eine solche Sichtweise auch in der sich zweifellos sträubenden Haltung des Ungetüms finden, das seine Vorderbeine in den Boden stemmt und sich mit nach hinten gelegten Köpfen dem Zug der Leine widersetzt, ebenso wie in der weit ausgreifenden Schrittstellung des Herakles, die schon fast einem Kniefall gleicht<sup>822</sup>: Diese angedeutete Zerreißprobe vermag anschaulich vielmehr ein Hinauszerrn zu vermitteln und gesteht der Auffassung der Szene als expliziten Moment des Verlassens der Unterwelt sicherlich Berechtigung zu. Möchte der Betrachter allerdings – ganz im Sinne der lakonischen Bullaugenkomposition DADA 6<sup>823</sup> – den Zug der drei Akteure, verstärkt durch ihre im Grunde genommen gleichgerichtete Bewegtheit, an einem runden Sichtfenster vorbeidefilieren sehen, bleibt ihm dies ebenfalls nicht verwehrt<sup>824</sup>.

Einer viel späteren Zeit gehören drei rotfigurige Zyklusschalen an (DADA 59, 60, 61\*), die in ihrem Rundbild den attischen Helden Theseus präsentieren, wie er den besiegten Minotauros am Stierkopf aus seiner Behausung schleift. Die Kompositionen sind im Großen und Ganzen identisch<sup>825</sup>, die Ausführung ist es nicht und variiert je nach künstlerischer Fertigkeit. Dabei

821 Vgl. dazu ebenfalls Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“.

822 Entsprechend beurteilt dies bereits HARTWIG 1893, 159: „Dadurch, daß das Thier nur mit halbem Leibe sichtbar ist, gewinnt man den Eindruck, daß es aus der Behausung des Hades herausgezogen wird: ein geschickter Zug der Darstellung, welcher allerdings nicht dem Meister unseres Tellers allein eigenthümlich ist, sondern sich bereits auf schwarzfigurigen Darstellungen [...] findet“. Dieses Urteil fällt für diese Zeit ungewöhnlich positiv aus, auch schreibt Hartwig in Zusammenhang mit einer anderen Darstellung Folgendes: „Da es hier, auf der Außenseite der Schale, galt, einen längeren Raum zu füllen, als im Runde des Tellers, erscheint die Composition auseinandergehnt. Der Hund wird mit ganzer Figur sichtbar, wodurch der Eindruck des Herausführens aus dem Hades, den der Meister des Neapler Tellers [DADA 37] so geschickt (!) versinnlicht hat, verloren gegangen ist.“ (ebd. 162). Als weiteres z.B. auch MARIOLEA 1973, 42.

823 Vgl. dazu Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“.

824 Diese Bewegungsrichtung scheint selbst von Hermes ‚flatterndem‘ Mäntelchen aufgenommen zu werden, das jedoch in erster Linie wohl für die Köpfe des Kerberos Platz macht. Eine entsprechend überzeugende Gleichrichtung sowie Bewegtheit (markiert durch die weite Schrittstellung) zeigt sich bei den anderen Darstellungen nicht: Auf DADA 131 und 132 sind Athena, Hermes sowie die Pferde dieser Bewegung entgegengesetzt, auf DADA 36 läuft Herakles rückwärts und Hermes steht.

825 Es existieren Variationen im Detail, auch in Hinblick auf die Gewichtung der Protagonisten. Zur ausführlichen Beschreibung dieser Darstellungen sowie der weiteren Theseustaten, die in Zusammenhang mit DADA 59 auf den Außenseiten angeordnet sind, bei DADA 60 sowie 61\* hingegen sowohl im Innen- als auch Außenfries erscheinen, s. z.B. OLMOS 1992a, 23ff. bes. 28ff. und 33f.; CVA Madrid (2) III 1D 3ff.; SCHEFOLD – JUNG 1988, 247ff.; WEH-



ist das großartige Werk des Aison (DADA 59), das diese Kernszene zudem um die prachtvoll gerüstete Athena ergänzt, das jüngste der Exemplare, die vermutlich von ein und demselben gemeinsamen Vorbild abhängen<sup>826</sup>. Kennzeichnend für diese Darstellungen ist die ungewöhnliche Maßnahme, mit welcher der Maler seine runde Bildfläche mit einer architektonischen Struktur in Einklang zu bringen wusste und die jeglichen Vergleichs entbehrt<sup>827</sup>. Denn der Schnitt am Körper des Mischgestaltigen rechts im Bild erfolgt nicht wie üblich durch die umlaufende Borte, sondern mittels eines zusätzlich eingezeichneten vertikalen Ornamentstreifens. Dieser Segmentstreifen durchtrennt das Ungetüm im Schulterbereich und überlappt zudem stellenweise die tempelähnliche Fassade<sup>828</sup>, mit deren Hilfe der Eingang in das Labyrinth angeeignet wird. Dass es sich um einen solchen Irrgarten handelt, ergeht nicht nur aus dem Mythos selbst, sondern vor allem aus der mäandrierenden Verzierung des separat eingefügten Elements, die sich auf dem Rahmen des Medaillons fortsetzt<sup>829</sup>. Auch wenn diese Motive im Allgemeinen

---

GARTNER 1992, 81ff. (vom Handlungsbild auf DADA 61\* zum Daseinsbild auf DADA 59); DUGAS – FLACELIÈRE 1958, 68.

- 826 Möglicherweise handelt es sich dabei um die dem Kodros-Maler zugewiesene Kylix (DADA 60), die allgemein als das älteste Exemplar bewertet wird; Aison gilt zudem als Schüler des Kodros-Malers. Das dritte Medaillon (DADA 61\*) schließlich ist nur als Fragment erhalten und wird mit dem Schaffenskreis des Phiale-Malers in Verbindung gebracht. Vgl. dazu etwa KOSSATZ-DEISSMANN 1992, 169; LEZZI-HAFTER 1992, 67ff. bes. Anm. 26 (hier auch zum Verhältnis der Maler untereinander und zur Problematik der Zuweisung von DADA 61\*); als weiteres auch OLMOS 1992a, 10ff.; ELDERKIN 1910, 186f. 189. Zu Aison, v.a. in Verbindung mit dieser Schale, vgl. ebenfalls WEHGARTNER 1992, bes. 75ff. bes. 81ff.; zum Kodros-Maler bspw. ISLER-KERÉNYI 1973, 30. – Ikonographisch nicht in diese Reihe passt eine ebenfalls angeschnittene Darstellung im Tondo einer weiteren, etwa zeitgleichen röm. Schale (DADA 62), die bereits in Zusammenhang mit dem Aspekt der Größe ansatzweise zur Ansprache kam (s. Kapitel B2.1.1.2.1. „Monster“). Hier nimmt Theseus dominant die Bildmitte ein, sein mischgestaltiger Gegner ist bereits zu Boden gebrochen, wobei sich dessen riesenhafte Gestalt in leicht beschnittener Form geradezu dem Bildrund anschmiegt. Mit Sicherheit sind hier die Größe des Minotauros wie auch die zentrale Positionierung des athenischen Helden in Zusammenspiel mit der runden Form des Bildfelds Verursacher der Teilgestaltigkeit, wobei eine vergleichbare Auffassung des Anschnitts über den rein praktischen Nutzen hinaus nur schwerlich möglich ist.
- 827 Aus diesem Grunde mutmaßt VAN DER GRINTEN 1966, 48 in Zusammenhang mit der Darstellung des Aison (DADA 59), dass diese auf ein ursprünglich als Viereckformat konzipiertes, unbekanntes Vorbild zurückgeht. Als Anhaltspunkt dienen ihm dafür der Speer der Athena, welcher das Bildfeld überschneidet, und die am Giebel angeschnittene Architektur. Ähnlich wollen auch SCHEFOLD – JUNG 1988, 247 in diesen Bildern ein Wandgemälde erkennen. All diese Kriterien reichen jedoch nicht aus, um daran die Existenz eines entsprechenden ‚Prototyps‘ festzumachen, handelt es sich bei den beiden oben genannten Faktoren um eine durchaus gängige künstlerische Praxis innerhalb der Vasenmalerei. Die zusätzliche Borte ist zwar singulär, jedoch nicht abwegig und muss daher nicht von einer ehemals rechteckigen Bildanlage herrühren, sondern kann durchaus originelle Hilfsmaßnahme des Meisters sein. Gegen eine solche Abhängigkeit spricht sich auch LEZZI-HAFTER 1992, 68 aus: „Es muss wohl nicht gleich ein grosses Wandbild als Vorbild angenommen werden, auch ein Vasenmaler vom Format des Kodros-Malers, dem wir eine ganze Reihe einzig- und grossartiger Schalenbilder verdanken, könnte durchaus in der Lage gewesen sein, eine solche Schale zu entwerfen.“
- 828 In aller Ausführlichkeit mit Krepis, zwei Säulen mit ionischem Kapitell, Gebälk und Giebel auf DADA 59, abgekürzt hingegen auf DADA 60 und 61\* in Form eines angeschnittenen Gebälks mitsamt tragender dorischer Säule. Dies führte zu einer Auffassung dieser Architektur als frontale Fassade bei der ohnehin ausführlicheren Version DADA 59, als bauliche Struktur in Seitenansicht hingegen in Zusammenhang mit den anderen beiden Bildern. Zu Recht merkte KOSSATZ-DEISSMANN 1992, 171f. (hier auch zu weiteren Interpretationen) erneut an, dass sich die Stufen hinter den Säulen befinden (auf diese Weise bereits ELDERKIN 1910, 187 als Kritik an WOLTERS 1907, 120) und schlug daher deren Ansprache als Innentreppe vor, zudem der Terminus „Labyrinthos“ für die Bezeichnung eines solchen Aufgangs schriftlich gesichert ist (z.B. Jüngerer Apollontempel in Didyma, Zweisäulensaal [ebd. 172; Díez de Velasco 1992, 177; WOLTERS 1913, 18f.; LEHMANN WILLIAMS 1965, 220]). Zur ausführlichen Beschreibung der Architektur s. OLMOS 1992a, 33f. (hier auch zur zeitgemäßen Bauweise). Eine solche postuliert desgleichen WEHGARTNER 1992, 84 mit Anm. 39 und sieht den Wandel innerhalb der Bauordnung, der sich zwischen DADA 60 und 59 vollzieht, in den neuen Bauten der Akropolis begründet (ebenso KOSSATZ-DEISSMANN 1992, 171). Die Ausführlichkeit, mit welcher Aison seine ionische Fassade wiedergibt, zog v.a. zu früheren Zeiten den Versuch nach sich, diese Architektur mit einem konkreten Gebäude in Verbindung zu bringen. Auf diese Weise versuchte bspw. ELDERKIN 1910, 188, darin die Nordhalle des Erechtheions zu erkennen, wobei er die Treppe als Altar deutete.
- 829 Selbige erscheint in regelmäßigem Wechsel mit Schachbrettfeldern. Bei diesem sog. Schachbrettmäander handelt

weit verbreitet ist<sup>830</sup>, ist ihre hiesige Verbindung mit den verschlungenen Gängen eines Labyrinths nicht von der Hand zu weisen<sup>831</sup>.

Dieses exzeptionelle Detail zog in der Forschung ein ebenso reges wie kontroverses Interesse nach sich. In diesem Sinne versuchte man dem Streifen einen gegenständlichen Wert zuzuweisen und ihn als bemalten Rahmen einer Türe zu deuten oder von einem verzierten Vorhang abzuleiten<sup>832</sup>. Als weiteres wurde ein konkreter Bezug zum Labyrinth hergestellt, indem man dieser Struktur die Bedeutung eines Grundrissplans zusprach<sup>833</sup>. Für keinen dieser Schritte besteht jedoch Notwendigkeit. Denn bereits das teilgestaltige Bildzeichen in Zusammenspiel mit seiner richtungsgebundenen Bewegtheit demonstriert eindeutig ein „Erscheinen im Bild“, ungeachtet der Qualität des exekutiven Elements. Der Lokativ und somit die inhaltliche Bedeutung des Anschnitts ergibt sich hingegen aus der real präsenten Säulenarchitektur, die zumindest auf der älteren Kodros-Schale (DADA 60) zusammen mit dem Segment als Ante ein prostyle Gebäude bildet<sup>834</sup>. Der vor allem auf DADA 59 in abstraktem Sinne aufzufassende Streifen<sup>835</sup> schließlich

---

es sich um eine in Zusammenhang mit rf. Rundbildern sehr häufige Art der Bortenzier (vgl. dazu Kapitel B1.2. „Dekorationsprinzipien“ mit Abb. 6.1 und 6.2). Ein Hakenmäander zeigt sich außerdem auch an den Säulen von DADA 59.

830 Dazu auch Díez de Velasco 1992, 175; Lehmann Williams 1965, 222.

831 Auf diese Weise bspw. auch Himmelmann 1968, 262ff., der den Mäander in diesem Zusammenhang als Sinnbild für die „charakteristische Verschlungeneheit und Unübersichtlichkeit“ der labyrinthischen Gänge bezeichnet. Ein weiteres Zeugnis von dessen Verbindung nach Kreta legen Münzprägungen mit entsprechender Zier ab. Vgl. dazu ebenso Lehmann Williams 1965, 216ff.; Kossatz-Deissmann 1992, 170 (hier auch zur Synonymität von Labyrinth und Mäander in den Schriftquellen); zu letzterem ebenfalls Schefold – Jung 1988, 250; ansonsten s. Wolters 1913, 18ff.; Cook 1914, 474ff.; Young 1978, 157; Dugas – Flacelière 1958, 68; speziell zu den Münzen auch Eilmann 1931, 4ff. 12f. Eine solche Verbindung des Mäandermotivs mit dem kretischen Labyrinth findet sich bereits auf einigen spätarchaisch sf. Bildern entsprechender Thematik. Hier erscheint das Labyrinth im umlaufenden Fries von Lekythen in Form eines stelen- bzw. turmartigen Gebildes, welches flächig verziert ist. Aus diesem kann Minotaurus auf gleiche Weise herausgezogen werden wie auf den rf. Schalen, nur dass die Teilgestaltigkeit eben nicht durch den abstrakten ‚Rahmen‘ herbeigeführt wird (so etwa auf dem Exemplar des Beldam-Malers in Athen [NM 1061], s. Lehmann Williams 1965, 217 Taf. XLIXa). Vgl. dazu Himmelmann 1968, 262f.; Kossatz-Deissmann 1992, 170; Díez de Velasco 1992, 179f. (hier ebenfalls zur Interpretation der stelenförmigen Objekte, s. dazu im Ansatz auch unten); Szufnar 1996, 38; Wolters 1913, 5ff.; Cook 1914, 475f.; Neils 1987, 75; allgemeiner auch Hatzivassiliou 2010, 24. Als weiteres Elderkin 1910, 186, der eine Verbindung zwischen den sf. und rf. Labyrinth abstreitet und sich damit gegen die Auffassung von Wolters 1907, 122f. stellt. Daneben negiert auch Eilmann 1931, 63ff. die direkte Verbindung zwischen Gebäude und Muster und versucht diese aus einzelnen Horizontalbändern zusammengesetzte Dekoration zuerst aus der Textilkunst herzuleiten. Damit würde der Mäander v.a. einen Zeitgeschmack widerspiegeln, eignete sich daneben aber außerordentlich gut zur Vermittlung der Labyrinthidee.

832 Als verzierten Rahmen einer Tür beschreibt ihn Smith 1881, 60, wobei er dies mit einem Fragezeichen versieht. In eine ähnliche Richtung argumentiert Lehmann Williams 1965, 217f. bes. Anm. 19, geht dabei jedoch von den sf. Pendants (s.o.) aus, die sie als Türen mit überlangem Sturz deutet („eared door“). Darauf aufbauend, stuft sie die Streifen der rf. Tondi als davon abhängigen abstrakt-symbolischen Kunstgriff ein, der sich auf das primäre architektonische Merkmal eines Labyrinths bezieht. Überdies betont sie in diesem Zusammenhang die Wichtigkeit des Ein- bzw. Ausgangs in Verbindung mit diesem Mythos (ebd. 222). Um die flächige Verzierung der sf. Gebilde zu erklären, nimmt schließlich Eilmann 1931, 63 dort einen Vorhang an, welcher mit zeitgemäßem Muster versehen ist und wie bei der Theaterkulisse einen Zugang verdeckt. Die rf. Schalen würden eine solche Staffage damit in abstrahierter Form angeben.

833 Wolters 1907, 125. 131 leitet diesen Zusammenhang von den sf. Verbildlichungen des Irrgartens ab. Während einige davon noch den Grundrissplan zeigen, sei selbiger von anderen zeitgenössischen Malern nicht mehr gänzlich verstanden, fälschlicherweise als Aufriss umgesetzt und dementsprechend profiliert worden. Dieser Auffassung würden demnach auch die rf. Bilder folgen.

834 Auf diese Weise bereits Elderkin 1910, 185f. 189f. Er spricht sich damit gegen die Einschätzung von Smith aus (s.o.), es könne sich um einen dekorierten Türrahmen handeln, da der Streifen für einen solchen zu breit sei. Die Verzierung wertet er allerdings als rein dekoratives Element: „The meanders on the cylix are, however, by no means so distinctly labyrinthine [...] but resemble the purely ornamental meander used by Duris and others.“ Damit demontiert er schließlich jegliche Beziehung zwischen Mäander und Labyrinth. Später entscheidet sich auch Wolters 1913, 17 Anm. 4 für eine Auffassung dieses Elements als Seitenwand.

835 Bei Streifen und Säulenhalle handelt es sich hier um zwei voneinander losgelöste Elemente, die keinen kohärenten

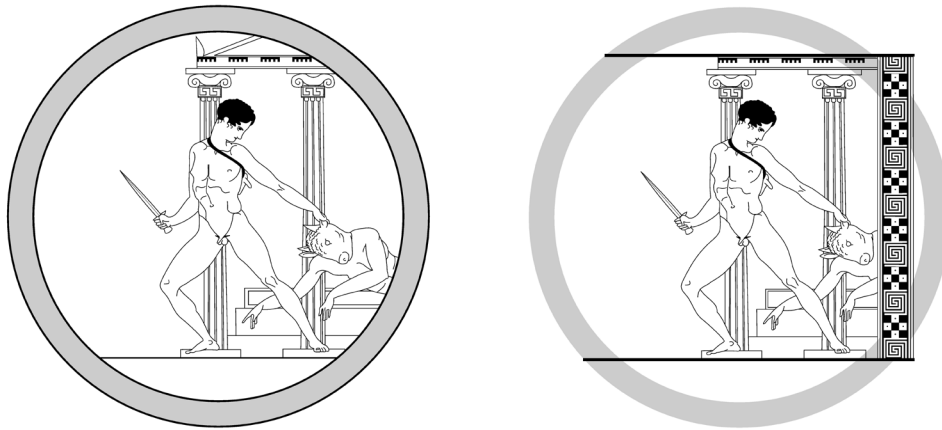


Abb. 20.5 Angeschnittener Minotauros ohne und mit zusätzlich eingefügtem vertikalem Rahmenelement zum Vergleich (auf Grundlage von DADA 59)

schaft eine Verbindung zwischen diesen beiden Faktoren und vereinfacht nicht zuletzt die technische Umsetzung dieser Inhalte innerhalb einer runden Darstellungsfläche. Denn erst mithilfe dieser Vertikalen wird eine zufriedenstellende Definition von Anfang und Ende des relevanten Rahmenabschnitts möglich. Dabei handelt es sich um eine Hilfskonstruktion, wie sie in Zusammenhang mit den Tondi auch bei jeder separat eingefügten Bodenlinie gegeben ist. So wird nach Bedarf an den relevanten Stellen eine lineare Bildbegrenzung erzeugt, die im Gegensatz zum Rund über den nennenswerten Vorteil einer Segmentierung verfügt. Dadurch wird eine Belegung der einzelnen, auch optisch gegeneinander abgegrenzten Kompartimente mit unterschiedlichen semantischen Werten ohne Einschränkung durchführbar (**Abb. 20.5**). Auf diese Weise lässt sich das Ganze folglich nicht nur wesentlich eingängiger im Sinne des Mythos auflösen, sondern auch anschaulicher gestalten<sup>836</sup>.

Bezug aufeinander nehmen. Vor diesem Hintergrund urteilt KOSSATZ-DEISSMANN 1992, 171f. vollkommen richtig, wenn sie diese einzelnen Elemente als „Kürzel für bestimmte Gebäudeteile“ bezeichnet, die additiv „wie in einem Bilderrätsel“ zu einem Gefüge angeordnet wurden und somit „pars pro toto stehen“. Dazu gehört schließlich auch die Treppenkonstruktion. Zur problematischen Kombination zweier unterschiedlicher Ansichten in ein und demselben Bild s. auch LEZZI-HAFTER 1992, 68 (hier als abstrakt und architektonisch bezeichnet, währenddessen es KOSSATZ-DEISSMANN 1992, 171 als Profil- und Frontalansicht bewertet); als weiteres vgl. auch DÍEZ DE VELASCO 1992, 182f.

836 Somit ist eine direkte Vergleichbarkeit mit den sf. Darstellungen im viereckigen Feld gegeben, die etwa die Heraufholung des Kerberos mit eingefügter Architektur zeigen (s.o.). Auch hier handelt es sich bei der Portikus nicht um das eigentliche Exekutivelement, den Schnitt vollzieht – wie bei allen darstellungsintrinsischen Anschnitten auch – stets die bildexterne Begrenzung. Die semantische Belegung dieser Bordüre, die sich phänomenologisch nicht von den dekorierten Rahmenleisten anderer Darstellungen unterscheidet, wird stets von außen herbeigeführt: zum einem durch den gegenständlichen separaten Zusatz, zum anderen durch den narrativen Kontext. – Dass typologisch eine Verbindung mit den Kerberosbildern besteht, wurde auch in der Forschung mehrfach thematisiert. Aufgrund dieser ikonographischen Übereinstimmung setzte man das Labyrinth gar mit der Unterwelt gleich und sah darin die *katabasis* des Theseus (s. etwa NEILS 1987, 130). Vgl. dazu KOSSATZ-DEISSMANN 1992, 70, welche dieser Auffassung negativ gegenübersteht und sich stattdessen für eine Einschätzung rein als schematisiertes Gebäude ausspricht, das (je nach narrativem Zusammenhang) trotz übereinstimmender phänomenologischer Merkmale unterschiedliche Konnotationen aufweisen kann. Eine mögliche Verbindung zwischen Labyrinth und Totenwelt, nun aber auf symbolischer Ebene, postuliert DÍEZ DE VELASCO 1992, 175ff. bes. 179f. Seine Argumentation für diese Verknüpfung basiert dabei auf den Labyrinthdarstellungen der sf. Vasen (s.o.), die sich durch das stelenartige Erscheinungsbild dieser Stätte auszeichnen (unten i.d.R. Stufe, langrechteckige Form, oben überkragender Abschluss [dazu ebd. 180 Fig. 3–5]). Auf dieser Grundlage sieht er diese als Bindeglied zwischen situativem Handlungsort und dem Labyrinth als ‚Grab‘ der athenischen Jünglinge und Mädchen sowie des besiegten Minotauros, ebenso wie als Hinweis auf den Tod von Daidalos und Ikaros. Als Sinnbild eines solchen Übergangs von der Welt der Lebenden in die Welt der Toten könnte dann auch die mäandergeschmückte Borte aufgefasst werden: Außer in

### *Die Flucht aus der Höhle und der Angriff aus dem Dickicht*

Gewisse Unklarheiten herrschen desgleichen in Verbindungen mit der Flucht des Odysseus aus der polyphemischen Höhle. So wird diese Geschichte in unterschiedlicher Ausführlichkeit gleich auf vier ausschnitthaften Vasenbildern erzählt – in einem Fall handelt es sich aber um kaum mehr als eine vage Andeutung (DADA 38), besteht die Komposition im schmalen Feld der Olpe lediglich aus dem auf einem Felsen sitzenden Kyklopen und einem teilgestaltigen Widder, der ihm von rechts entgegentritt. Am vollständigsten zeigt sich die Episode auf der einzigen rotfigurigen Darstellung, handelt es sich dabei zugleich um das größte Bildfeld (DADA 41, s. Abb. 20.6). Ebenfalls besitzt dieses Vasenbild als einziges ein separat eingefügtes Zusatzelement (s. Abb. 20.13): Ein großer Felsblock dient als Verschlussstein der Höhlenöffnung und wird soeben vom riesenhaften Polyphem beiseite gestemmt, so dass dessen Tiere zum Gras zu den saftigen Gefilden gelangen können. Ein Gefährte ist – unter dem Bauch des ersten Widders hängend<sup>837</sup> – dieser grausig düsteren Wohnstatt bereits entronnen, ein zweiter Schafbock mitsamt menschlicher Fracht steht noch unmittelbar vor dem Ausgang und wird soeben von seinem Herrn begrüßt. Dass der Rahmen auf dieser Seite ganz offenkundig mit dem Eingang zur felsigen Behausung des Anthropophagen zusammenfällt, erhöht die Prägnanz der Situation, befindet sich der letzte sichtbare Flüchtende knieabwärts immer noch in der Höhle (Abb. 20.6).

Auf einen Oviden mitsamt Odysseus, das Schwert gegen den auf felsigem Untergrund hockenden Kyklopen erhoben<sup>838</sup>, wurde die Darstellung auf einer zweiten spätschwarzfigurigen Olpe reduziert (DADA 39, s. Abb. 20.10). Auch vollzieht sich hier der Rahmenschnitt bereits etwa auf Risthöhe des Tieres und zeigt dessen Gestalt sowie diejenige des darunter gebundenen Griechen damit wesentlich stärker beeinträchtigt. In seinen Grundzügen stimmt dieses Bild mit der rudimentären Komposition DADA 38 überein, nur dass bei letzterer selbst der Fliehende weggelassen wurde. Beide Male fehlt eine erklärende Einfügung, nichtsdestoweniger liegt in Verbindung mit der betreffenden Erzählung eine Belegung der verzierten Borte mit einem stofflichen Wert und basierend darauf die Lesung des teilfigurigen Widders als aus der Höhle kommend auf der Hand. An und für sich steht einer solchen Auffassung auch bei der figürlich eingeschränkten Komposition auf einer zeitgleichen Pelike (DADA 40) nichts im Wege, obgleich der Erzeuger dem Betrachter in diesem Falle eine deutlich größere Flexibilität abverlangt. Denn nicht nur wird derjenige Bock, an welchen sich Odysseus klammert, sondern auch das ihm gegenüberstehende ledige Tier antithetisch vom Rahmen durchtrennt. Polyphem selbst erscheint in diesem Bild nicht. Möchte der Rezipient die Teilgestaltigkeit der beiden Vierbeiner auflösen, hat er viele Freiheiten; dennoch fehlen potentielle Anhaltspunkte nicht zur Gänze, sind sie noch so unscheinbar. Wird der Anschnitt des linken Widders, der den Flüchtigen transportiert, adäquat zu obigen Bildern inhaltlich aufgelöst, ist für die andere Rahmensei-

---

Zusammenhang mit der Besiegung des kretischen Mischwesens tritt sie bspw. in Verbindung mit der Anodos der Persephone auf und markiert hier die trennende ‚Bodenlinie‘ zwischen Ober- und Unterwelt (rf. Skyphos in Boston MFA 01.8032, s. SCHEFOLD 1981, 9 Abb. 1; zu solchen Darstellungen s. des Weiteren das Folgekapitel B2.2.2. „Zusammenfassung Inhalt und Horizontale“). Zur weiten Verbreitung des Mäanders als Rahmendekor s.o.

837 Inschriftlich wird dieser Jüngling als Idomeneus bezeichnet, wohingegen dem linken bärtigen Flüchtenden wohl der Name Odysseus beigegeben ist. Beide halten ein erhobenes Schwert zu ihrer Verteidigung bereit. Ausführlicher zu dieser Darstellung s. SCHEFOLD – JUNG 1989, 335f.; BROMMER 1983, 66; VON BOTHMER 1981, 66f.

838 Dieser wiederum lehnt sich gegen den Rahmen, dessen stofflicher Charakter hier aber ganz klar mithilfe einer dünnen Felsstruktur angegeben wird.



Abb. 20.6 Attisch rotfigurige Darstellung der Flucht aus der polyphemischen Höhle (DADA 41)

die Freiheit erlangt haben. Die Urteilsfindung in dieser Sache obliegt schlussendlich dem Betrachter, bedient sich der Maler – vor dem Hintergrund einer symmetrischen Bildanlage und dem bereits stark chiffrhaften Naturell solcher teilweise inkohärenten Zusammenstellungen – der beidseitigen Teilgestaltigkeit in allererster Linie zur Bewältigung des Bild-Raum-Konflikts<sup>841</sup>. Auf diese Weise gelingt es, die beiden Widder in beachtlicher Größe zur Schau zu stellen, aber auch, den Betrachter spielerisch zu einer intensivierten Auseinandersetzung mit der Darstellung aufzufordern, vorausgesetzt es ist in seinem Sinne.

In ein ähnliches landschaftliches Umfeld, obzwar profaner Art, ist auch die linear eingefasste Handlung auf beiden Seiten einer kleinen schwarzfigurigen Halsamphora eingebettet, die eine Eberhatz präsentiert (DADA 32/33). Ein bartloser Jäger stellt sich hier dem von rechts ins Bild kommenden Wildtier entgegen, greift es mit zwei Lanzen an, während sich sein Hund bereits in dessen Flanke verbissen hat. Auf fast identische Weise wird dieses Szenario auf der zweiten Seite des Gefäßes wiederholt, nur dass hier der Jüngling gegen einen älteren Waidmann ausgetauscht wurde (Abb. 20.7). Zudem hat dessen Jagdhund noch nicht zugeschlagen, auch steckt einer der beiden Wurfspere bereits im Kopf der Bestie, wohingegen der Stein in der Hand des Jägers noch nicht abgeworfen wurde; auf der Gegenseite indessen wird das Geschoß im nächsten Moment auf der gewölbten Stirn des Keilers aufprallen<sup>842</sup>. Dass aufgrund

839 Als häufiges Requisit dieser Erzählung, das anzeigen könnte, dass die Flucht bereits gelungen ist, beurteilt den Baum auch FELLMANN 1972, 82 (hier ebenfalls zum Widerspruch im räumlichen Verhältnis).

840 Vergleichbar mit dem (hier bewegten) Heimtrieb der Schafherde auf DADA 58 (s. Kapitel B2.1.1.1.3. „Prozessionen“).

841 Zu vergleichbaren Darstellungen dieses Malerkreises, die sich durch die Hinzufügung eines ausschnitthaften Sekundärmotivs mit größerer bildräumlicher Ausdehnung auszeichnen (hier bes. DADA 503), s. Kapitel B2.1.1.3 „Zusammenfassung Größe“.

842 Zur sich hier widerspiegelnden Jagdtechnik s. z.B. OESER 2004, 69 (dort auch zum Aufstöbern der Wildschweine in ihrem Versteck); zur Besonderheit dieser Darstellung in Hinblick auf die Jagdtechnik s. auch BLEIBTREU – BORCHHARDT 2008, 69f. – Dabei könnten sich diese sehr unscheinbaren Abweichungen auf eine unterschiedliche Jagdpraxis beziehen oder gar innerhalb des Handwerks der Eberjagd zwei verschiedene Erfahrungsstadien beleuchten: Denn der jüngere und damit sicherlich unerfahrenere Waidmann wirkt vom Schwarzwild stärker überrascht, wird der vierbeinige Angreifer vor allem von seinem Hund in Schach gehalten, während der Jäger beide Jagdspere fest in der Hand hält, es folglich noch nicht zum Abwurf dieser Fernwaffen gekommen ist. Sein älteres Gegenüber indessen könnte an dieser Stelle mehr Profession beweisen, steckt hier der eine Speer bereits im Kopf der Bestie, wohingegen der Jagdhund das Wildtier noch nicht gestellt hat; die Situation wirkt demgemäß kontrollierter. Mein Dank für diesen Hinweis gilt A. Hanöfner, Freiburg.



Abb. 20.7  
Doppelseitige Darstellung einer attisch-schwarzfigurigen Eberjagd (DADA 32/33)

der Teilgestalt die bildeinwärts gerichtete rasante Bewegung des Tieres (dessen Vorderbeine befinden sich weit über dem Boden) auf Wahrnehmungsebene wirkungsvoll verstärkt wird, muss an dieser Stelle nicht nochmals vertieft werden. Einen wichtigen Indikator in Hinblick auf eine Konkretisierung der Lesart dieser Bewegung gibt aber das kleine Bäumchen knapp vor dem exekutiven Bildrand, kann es an dieser Stelle mehr als die Rolle eines bloßen Füllelements spielen (s. Abb. 20.13). Denn mit dessen Hilfe wird eine bestimmte Ortsrichtung vorgegeben, die sich narrativ entsprechend eingängig übersetzen lässt<sup>843</sup>: Die auf diesem Wege erfahrbare Aussage „aus dem Dickicht“<sup>844</sup> betont nicht nur die natürliche Umgebung des Ebers, sondern legt darüber hinaus auch von der Tat als solche Zeugnis ab. Die Gefährlichkeit dieses Unternehmens, die Unberechenbarkeit des Gegners, wird derart ausdrucksvoll zur Geltung gebracht. Das riesenhafte Tier bricht plötzlich aus einem Hinterhalt hervor, war – von Gestrüpp verborgen – zuvor noch nicht in gleichem Maße sichtbar. Dass dieses dichte Unterholz für manch einen ebenso gut eine felsige Höhle sein könnte, vor der das Bäumchen steht, versteht sich von selbst, trägt diese Entscheidung allein der Rezipient (s.u.).

Wie bereits bei einigen der Themenschwerpunkte im Vorfeld, kann auch hier eine Übertragung ebendieser Semantik auf typologisch verwandte Beispiele erwogen werden, die sich nicht eines vergleichbaren (lokalisierenden) Zusatzes bedienen. Dazu zählen prinzipiell die vier im Großen und Ganzen übereinstimmenden Kompositionen auf lakonischen Tondi (DADA 29, 30, 31, 544), ebenso wie die beiden rotfigurigen Medaillons des Antiphon-Malers (DADA 34, 35) – allesamt Darstellungen, die bereits in Zusammenhang mit der linearen Bewegtheit ins Bild hinein Aufmerksamkeit fanden<sup>845</sup>. Die partielle Nichtsichtbarkeit des gefährlichen Kontrahenten könnte auf diese Weise auch hier diesen wichtigen Aspekt der Eberjagd für den Betrachter erfahrbar machen, ohne dass jedoch dem Rahmen zwangsläufig ein konkreter ge-

843 Ähnlich gibt auch der efeubehangene Stamm in Verbindung mit der Tötung des Aktaion (DADA 354) einen Lokalfaktor an und trägt dazu bei, die angreifende Hundemeute als aus dem Wald hervorbrechend zu verstehen. Auf diese Weise würde der Anschnitt des letzten Tieres nicht nur eine mögliche Fortsetzung des Rudels andeuten, sondern könnte in die Rezeption des Bildes auch einen inhaltlichen Aspekt hineinbringen. Zu dieser Darstellung s. ebenfalls Kapitel B2.1.1.1.2. „Schlachten“.

844 Zur Stellvertreterfunktion eines solchen Einzelelements s. z.B. SCHNAPP 2003, 51 (Ast = Baum = Wald); vgl. als weiteres auch HEINEMANN 1910, 53. – Aus einer ‚Vegetation‘ kommt desgleichen einer der Giganten in der ungerahmten Darstellungsfläche einer späten rf. Pelike (DADA 462) hervor, welche den Kampf mit den Göttern zeigt. Der Anschnitt an Bein und Schulter des Jünglings fällt an dieser Stelle so gering aus, dass eine Bedeutung zweifelsohne infrage gestellt werden muss. Dennoch könnte man dieses Auftauchen prinzipiell mit dem ansonsten häufigen Emporkommen aus dem Boden (dargestellt mithilfe des horizontalen Anschneidens) gleichsetzen, wodurch die Erdverbundenheit der Giganten markiert wird (vgl. dazu Kapitel B2.2.2. „Zusammenfassung Inhalt und Horizontale“).

845 Vgl. Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“.

genständlicher Wert zugewiesen werden muss. Zumindest existieren nicht nur in Zusammenhang mit der Jagd auf die krommyonische Wildsau deutliche Parallelen, auf welchen der Vierbeiner tatsächlich hinter einer Felsformation hervorkommt, was erst recht dem Aspekt des Angreifens aus dem Hinterhalt Betonung verleiht (**Abb. 20.8**)<sup>846</sup>. Ähnlich wie auch in Zusammenhang mit der Verborgenheit des Achill bei der Auflauerung des Troilos (s.o.)<sup>847</sup>, haftet dem Keiler diese kennzeichnende Eigenschaft bereits aus sich heraus an (sei es in Bezug auf die momentane Handlung, sei es in Hinblick auf sein arttypisches Wesen) und zeugt von dessen natürlichem Umfeld – eine Bedeutung in übertragenem Sinne, wie sie besonders im folgenden Abschnitt anschaulich zum Tragen kommt<sup>848</sup>.



Abb. 20.8 Attisch schwarzfigurige Oinochoe in Paris (Bibl. Nat. 4874), welche die Höhle als felsige Formation am Bildrand zeigt

#### *Die Höhle als Lebenswelt des Kentauren*

Adäquat zu obigen Darstellungen kann der Höhle in Zusammenhang mit dem Kentauren Pholos ein vergleichbar erzählrelevanter Wert zugesprochen werden, spielt sich die Episode um die Bewirtung des Herakles ebendort ab. Als in seiner Behausung stehend zeigt ihn daher eine Hydria, die sich mit großer Wahrscheinlichkeit erneut einem Maler der Leagros-Gruppe zuweisen lässt (DADA 70) und die in Hinblick auf den Anschnitt der gegenüberliegenden Bildseite bereits Beachtung fand (s. Abb. 11.6)<sup>849</sup>. Bis knapp hinter den Rist erscheint der Pferdemann am rechten Bildrand, die felsige Stätte wird dem Betrachter mithilfe eines kleinen Überhangs oberhalb nahegebracht (s. Abb. 20.13); der Schnitt selbst jedoch erfolgt mithilfe des linearen Rahmenelements. Die separate Einfügung lässt keinen Zweifel am inhaltlichen

846 Als bogenförmige Einfügung zeigt sich die Höhle weiterhin auf einem att. rf. Kelchkrater unbekannter Verwahrung (s. NEILS 1994, 933 Nr. 88 mit Abb.), hier in Kombination mit einem vegetabilen Element.

847 Zu weiteren Beispielen s. Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“; zu ähnlichen Inhalten auch in Kapitel B2.1.2.2. „Bewegung als Code“.

848 Ähnliches lässt sich auch in Bezug auf zwei Paniskoi auf einem rf. Skyphos unterital. Provenienz postulieren, welche der Tötung des Aktaion im Bildzentrum beiwohnen (DADA 479). Die Darstellungsfläche wird zu beiden Seiten von linear-abstrakten vertikalen Strukturen mit geometrischer Füllung begrenzt, welche zugleich die beiden Waldbewohner, wenn auch in relativ geringem Maße, anschnitten. Die Anwesenheit der Bocksbeinigen in Zusammenhang mit diesem Mythos ist nicht ungewöhnlich, nimmt hier Pan in seiner Funktion als Gott der Jäger Bezug auf das Geschehen und bietet darüber hinaus auch einen Hinweis auf die freie Natur als Schauplatz (dessen Anwesenheit wird zudem bei Nonnios erwähnt, zu dieser Quelle s. KOSSATZ-DEISSMANN 1978, 153). Die Art der Rahmung hingegen besitzt vor diesem Hintergrund keine Parallelen (zu möglichen Vergleichen, die bereits im Werk des Marlay-Malers zu finden sind, ebd. 153 Anm. 896), könnte jedoch von der Theaterkulisse beeinflusst sein, stellt das dramatische Schauspiel in dieser Zeit den entscheidenden inspirativen Quell für die mythologischen Vasenbilder dar. Zur Ikonographie dieser Episode v.a. auf unteritalischen Vasen s. KOSSATZ-DEISSMANN 1978, 142ff.; SCHAUBURG 1969b, 29ff. bes. 38; zur Ornamentik vgl. auch TRENDALL 1957, 167; ders. 1983, 98. – Das plötzliche Auftauchen aus dem Verborgenen als wesentypische Eigenart könnte auch bei einigen der Ungetüme relevant sein, die sich im Kampf mit einem ehrbaren Heros befinden, unterstreicht dies ihren verschlagenen und daher auch gefährlichen Charakter. Zu solchen Beispielen s.u. sowie Kapitel B2.1.1.2.1. „Monster“.

849 Vgl. Kapitel B2.1.1.1.2. „Schlachten“.

Wert der verzierten Borte und setzt sie damit semantisch von der gegenüberliegenden Bildbegrenzung ab: Nur partiell aus seiner Wohnstatt herausgetreten, präsentiert der Kentaur seinem Besucher den begehrten Inhalt des großen Pithos, während von links bereits die ersten beiden der ungeladenen Gäste nahen – angelockt vom unwiderstehlichen Duft des Weins. Auf diese Weise wird der Ort der Handlung explizit hervorgehoben, darüber hinaus gewinnt der Maler jedoch auch an Bildraum, ermöglicht ihm der Verzicht auf das ausladende hippische Hinterteil problemlos die Unterbringung weiterer Gestalten in der klar definierten Fläche<sup>850</sup>.

Auch in diesem Kontext erweist sich eine Übertragung dieser Bedeutung auf Anschnitte ohne entsprechendes Zusatzelement als sinnvoll, vorausgesetzt der teilgestaltige Kentaur kann mit einigem Fug und Recht als protagonistischer Gastgeber identifiziert werden. Ohne Einschränkung ist dies auf einer ebenfalls schwarzfigurigen Bauchamphora desselben künstlerischen Kreises möglich (DADA 69)<sup>851</sup>, stimmt hier der syntaktische Aufbau an entscheidender Stelle zur Gänze überein: Die rechte Bildhälfte wird wieder von der symmetrisch angelegten Fassöffnung eingenommen, hier jedoch ergänzt um ein Gespann links im Bild. Da die wilden Artgenossen den Schauplatz noch nicht betreten haben, gestaltet sich eine Ansprache des Pholos einfach – ganz im Gegensatz zu verwandten Kompositionen in vorrangig rotfiguriger Malweise, auf welchen die Mischwesen zu beiden Seiten des Fasses ikonographisch eine mehr oder minder gleichwertige Behandlung erfahren<sup>852</sup>. Dennoch kann auch in solchen Fällen der einzelne Betrachter eine entsprechende Auslegung der Ausschnitthaftigkeit in Erwägung ziehen, bietet die gestalterische Offenheit hierfür den benötigten rezeptiven Freiraum.

Ebenfalls ohne zusätzliche Einfügung kommen drei weitere Hydrien derselben Werkstatt aus, die sich nun jedoch auf den Artgenossen Chiron beziehen und die Übergabe des kleinen Achill (DADA 185, 186 [s. Abb. 18.9]) beziehungsweise den Hochzeitszug von Peleus und Thetis (DADA 124) abbilden. Bei beiden Geschichten stellt wiederholt die Wohnstatt des Kentauren eine entscheidende narrative Komponente dar, markiert sie auf der einen Seite den fern des väterlichen Palastes liegenden Ort auf den Höhen des Peliongebirges, wo der kleine Held erzogen wird<sup>853</sup>, auf der anderen Seite hingegen das Ziel der göttlichen Prozession anlässlich der Vermählung des Peliden mit der zuvor überwältigten Meernymphe (**Abb. 20.9**)<sup>854</sup>. Der beschnittene Kentaur<sup>855</sup> und damit der Topos „Höhle“ bildet folglich

850 Neben Herakles und dem Weinfass sowie den zwei nahenden teilgestaltigen Mischwesen ist noch die Göttin Athena dargestellt.

851 Auf entsprechende Weise z.B. auch BAUR 1912, 43: „Pholos, but with only the front part of his body visible; the rest is cut off by the boarder of the panel instead of by a cave.“ – Zu dieser Darstellung s. außerdem Kapitel B2.1.2.2. „Bewegung als Code“.

852 Vgl. dazu die Zusammenstellung der Bilder in Kapitel B2.1.1.1.2. „Schlachten“ (bes. DADA 66\*, 67, 74 und 71 [sf.]), hier auch ausführlicher zur Problematik.

853 Peleus herrscht in Phthia, zu dessen Landen „längs dem thessalischen Meer mit Bergen und Feldern“ auch „Pelions mächtiges Haupt, das waldumschattete [...], wild und quellendurchrauscht, getürmt aus riesigen Felsen“ gehört (Kypr. II 92ff.). „In Pelions riesigen Wäldern“ haust „da oben in räumiger Höhle Chiron, der weise Kentaur“ (ebd. 141f.). „Ungeheure Bäume, die schon Jahrtausende grüntem, hüteten drohend fast der Höhle finstern Zugang. Schmal nur war davor der Platz, und jäh in die Tiefe stürzte die Felswand nieder, und nur ein kundiger Wanderer hätte je den Weg zu dieser Höhe gefunden“ (ebd. 164ff.). Zu weiteren Schriftquellen s. JOHANSEN 1939, 181.

854 Vgl. Kypr. III bes. 24ff.: „Chiron, merke wohl, was ich [sc. Themis] dir rate und künde, [...]. Hoch im himmlischen Rat [...] haben der Herrscher Zeus und Hera, seine Gemahlin, allen befohlen, zur Hochzeitsfeier der Thetis auf die Erde zu eilen und hier in deiner Behausung unter den laubigen Bäumen und Pelions hängenden Felsen fröhlich und voll Glanz das herrliche Fest zu begehen.“

855 An dieser Stelle seien noch einige Auffälligkeiten in der Ausführung dieses Anschnitts erwähnt: Während der



beide Male das entscheidende Ziel, den angestrebten Fixpunkt einer auf mehrere Figuren ausgedehnten gleichgerichteten Bewegung, ungeachtet deren Zeitlichkeit<sup>856</sup>. Obwohl auch bei diesen drei Bildern die Gegenseite ausschnittshaft gestaltet ist – wiederholt zeigt sich hier unter anderem ein Gespann<sup>857</sup> –, liegt eine Lesung des teilfigurigen Pferdemanns adäquat zu Pholos als in seiner Höhle stehend auf der Hand, existieren zudem – obzwar selten – entsprechende Vergleichsbeispiele, die ihn tatsächlich in Zusammenhang mit einer solchen Behausung wiedergeben (s.u.). Dem inhaltlichen Schnitt wird also (wie zuvor auch) erneut eine Teilgestaltigkeit mit darstellungsintrinsischer Bedeutung gegenübergestellt, ohne dies jedoch äußerlich anzuzeigen.



Abb. 20.9 Attisch schwarzfigurige Darstellung des Hochheitszuges des Peleus zu Chiron (DADA 124)

Vor einem etwas anderen Hintergrund muss schließlich das letzte Vasenbild betrachtet werden, das von einer nur wenig jüngeren Oinochoe stammt und damit zu den typischen Kleingefäßen der spätschwarzfigurigen Maler zu rechnen ist (DADA 68). Es handelt sich erneut um den teilgestaltigen Chiron, welcher nun aber dem Ringkampf des Peleus mit der Nereide beiwohnt – ein Ereignis, das an den Anfang aller zuvor erwähnten Geschehnisse zu setzen ist. Nicht direkt nachvollziehbar ist hier die Anwesenheit des Kentauren, spielt er bei diesem Kampf keine unmittelbare Rolle (s.u.). Noch abwegiger erscheint der Ort seiner Behausung als Schauplatz des Geschehens, ereignet sich dieser Akt am Gestade zwar „nicht weit vom waldigen Strande von Phthia“<sup>858</sup>, jedoch in deutlicher Entfernung zum bergigen Wohnort des Mischwe-

ausgedehnte Pferdeleib des Chiron auf DADA 185 zu mehr als der Hälfte ins Bild hineinragt, wurde seine Gestalt auf DADA 186 derartig stark beschnitten, dass sich dessen tierischer Leib und somit dessen Identität dem Betrachter allein anhand des narrativen Kontextes erschließt; auf Wahrnehmungsebene handelt es sich um eine rein anthropomorphe Gestalt, auf deren wahre Natur jedoch auch der artspezifische Ast, wenn auch ohne Beutetiere, hindeutet. Diese hängen hingegen in einem Astwerk weiter links im Bild, das somit scheinbar isoliert, ähnlich einer raumfüllenden Ranke, die Lücke zwischen Wagenlenker und den halbhohe Leibern der Gespannpferde füllt. Der Rezipient muss sich seine Informationen in diesem Bild zusammensuchen, die Betrachtung der Komposition mit Bedacht vollziehen, damit sich ihm die wesentlichen Einzelheiten offenbaren, welche dann den Gesamtkontext ergeben. Eine darstellerische Besonderheit weist schließlich auch der Chiron in Zusammenhang mit der Hochheitsprozession auf (DADA 124), durchbricht der Maler hier die Bodenlinie als einheitlichen sowie verbindlichen Laufhorizont aller Figuren: Die menschlichen Vorderbeine des Kentauren überlappen die untere Bildbegrenzung und nutzen erst deren untersten Rand als Gehniveau, was v.a. zu einem Ausgleich der Proportionen genutzt wird. Auf ähnliche Weise wird diese Grenze auch auf DADA 186 negiert, indem hier die Stämme der beiden Baumäste über die ornamentale Verzierung hinweglaufen. Möglicherweise sollen sie auf diese Weise explizit als Ast ausgewiesen, mehr in den Dienst des Kentauren (als Attribut) als eines landschaftlichen Umfelds gestellt werden.

856 Dass diese nicht nur einen aktuellen Bezug haben muss, sondern sich auch in der Zukunft bzw. Vergangenheit abspielen kann, wurde bereits ausführlich in Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“ dargelegt.

857 Vgl. dazu Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“ bei DADA 185 und 186 sowie v.a. B2.1.1.1.3. „Prozessionen“ bei DADA 124.

858 Kypr. II 116f. Diese Lokalität wird hier zusätzlich noch durch die Anwesenheit des Nereus und einer weiteren Nereide untermalt, die soeben im Begriff sind, fluchtartig den Schauplatz nach rechts zu verlassen und damit bereits den Ausgang des Kampfes zugunsten des Peleus andeuten. Zu Nereus und/oder den Nereiden als Begleitfiguren s. auch KRIEGER 1973, 88ff. – Aufgrund der schwierigen typologischen Trennung zwischen den späten Abbildungen des Ringkampfes und den daran angelehnten Szenen, wo ein Satyr eine Mänade raubt, wurde diese Darstellung auch auf letztere Art und Weise gedeutet (vgl. dazu Sotheby 10./11.7.1989, Nr. 183). Dennoch sollte hier v.a. die Anwesenheit des Kentauren genügen, um dieses an und für sich stereotype Schema in einen entsprechenden narrativen Kontext setzen zu können (Schlangen hingegen können auch in Zusammenhang mit Mänaden auftreten, sind aber ebenfalls ein Hinweis auf die Verwandlungsfähigkeit der Thetis, dazu s.u.). Zu dieser ikonographischen

sens<sup>859</sup>. Diese vermeintlichen Widersprüchlichkeiten sollten kein Aufsehen erregen, zeichnen sich die Produkte dieser Maler im Allgemeinen durch einen stark versatzstückhaften Charakter und damit eine häufig unsinnig wirkende Zusammenschau unterschiedlicher Bildzeichen aus<sup>860</sup>. Willkürlich ist die Hinzufügung des Pferdemanns allerdings nicht, verdankt ihm Peleus sein Wissen um die Möglichkeiten zur Eroberung seiner künftigen Braut<sup>861</sup>. Aus diesem Grunde mögen hier einige Überlegungen gestattet sein, die jedoch ganz im Ermessen des jeweiligen Betrachters liegen. Bei Berücksichtigung einer Zusammenziehung von Zeit und Ort innerhalb eines darstellerischen Rahmens<sup>862</sup>, kann mit dessen Anwesenheit also nicht nur das zukünftige Ziel des Paares vorweggenommen werden („Peleus aber trug die leise weinende Thetis in gewaltigen Armen zu Chirons waldiger Höhle“<sup>863</sup>), sondern gleichermaßen ein Ausblick auf die bevorstehende Hochzeit als Ergebnis dieser kämpferischen Auseinandersetzung gegeben sein, wodurch wiederum die Behausung des Rossmanns explizit in den Fokus rückt. Demzufolge propagiert der angeschnittene Kentaure ganz klar eine Richtung, die sich zwanglos in die Aussage „zur Wohnstatt des Chiron“ übersetzen lässt. Alles in allem aber kennzeichnet die Unvollständigkeit (fernab von jedem situativen Bezug) mehr denn je das pferdegestaltige Mischwesen in übertragenem Sinne als Höhlenbewohner und gibt dieser Aussage einen allgemeingültigen qualitativen Wert, wie es auch schon bei den Gespannen der Heroen und Götter der Fall war<sup>864</sup>.

### *Ausschnitthaftigkeit als Hinweis auf gestaltliche Wandelbarkeit*

Die Fähigkeit zur gestaltlichen Verwandlung ist ein narrativer Aspekt, der hinsichtlich seiner inhaltlichen Wertigkeiten nicht mit der konkreten Gegenständlichkeit der meisten zuvor genannten Beispiele vergleichbar ist. Vor diesem Hintergrund muss daher auch die Semantik des exekutiven Rahmens betrachtet werden, kann sie nicht in gleichem Maße substanzial aufgelöst werden, sondern ist vielmehr abstrakt zu bewerten.

---

Angleichung s. auch Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“ (mit weiterführender Literatur).

- 859 „Dort [in der Höhle] nun musste Thetis, die Göttin des Meeres, verweilen. Traurig teilte sie das Lager des reisigen Peleus als sein ehelich Weib. Sie sah die wogende Heimat drunten in der Tiefe [...]“ (Kypr. III 411ff.).
- 860 Ausführlicher dazu z.B. in Kapitel B3.2.2. „Leagros-Gruppe“.
- 861 Durch sein Zutun erfährt Peleus, wie er sich der Nereide beim nächtlichen Tanz im Kreise ihrer Schwestern zu bemächtigen hat (ausführlicher dazu s.u.): „Du aber [sc. Chiron] sollst ihn [sc. Peleus] belehren, wie er die herrliche Jungfrau, die wassergeborne, erringe“ (Kypr. II 20f.). – Eine Anwesenheit des Chiron tritt in diesem Kontext noch weitere Male auf, wobei er Peleus mit einer Geste ermutigen oder gar aktiv in den Kampf eingreifen kann; als Anspielung auf die Hochzeit dienen Fackeln. Mitunter wird auch allein seine Behausung wiedergegeben. Dazu s. KRIEGER 1973, 80f. 93ff. (hier auch mit entsprechenden Beispielen); als weiteres zu diesem Bildthema und auch zur darauffolgenden Hochzeit z.B. VOLLKOMMER 1994, 269; OVERBECK 1857, 172ff.; zu den Bildzeugnissen vgl. auch BROMMER 1973, 318ff.
- 862 In der ausgehenden Spätarchaik wird dies zwar weitaus weniger extensiv betrieben als zuvor, dennoch ist es auch zu dieser Zeit eine immer noch beliebte Möglichkeit, möglichst viele Informationen in einem Bild zu versammeln. Zur komplettierenden Erzählweise s. auch Kapitel B1.1. „Grundlagen Vasenmalerei“ (hier mit weiterführender Literatur).
- 863 Kypr. II 351f.
- 864 Vgl. dazu Kapitel B2.1.2.2. „Bewegung als Code“. – Ähnliches ließe sich auch im Falle einer weiteren sf. Oinochoe festhalten (DADA 484), die in Zusammenhang mit dem Aspekt der motivischen Größe Erwähnung fand und den Kampf zwischen zwei ungleichen Wesen zeigt, die u.a. als Megäre und Lamia interpretiert wurden (dazu ausführlicher in Kapitel B2.1.1.2.1. „Monster“). Aufgrund der Verbindung diverser Todesdämonen mit einer Höhle (s. dazu z.B. VERMEULE 1977, 301) kann auch die Teilgestaltigkeit dieses Unwesens als attributiv aufzulösender Hinweis auf die artspezifische Qualität des Wohnorts verstanden werden. Daneben ist jedoch auch eine Lesart mit Aktualitätsbezug möglich: „The sphinx-Lamia appears out of the right frame as though from a cave.“ Auf diese Weise fasste VERMEULE 1977, 296 die Situation auf und verglich sie darüber hinaus mit der Darstellung auf einem sf. Skyphos in Kopenhagen (NM 834, s. CVA Kopenhagen [3] Taf. 119,8), auf welchem Herakles ein verwandtes Monster an einer Leine aus einer deutlichen Felsformation zieht.

Eine entscheidende Rolle spielt dieser Faktor bei der Überwältigung der Thetis durch Peleus, zeichnet sich dieser Kampf wie kaum ein anderer durch den Gestaltwechsel als gegnerische Herausforderung aus. In ganzfiguriger Erscheinung, obzwar stark fragmentiert, zeigt der Kleophrades-Maler das ringende Paar im Innenbild seiner rotfigurigen Schale (DADA 47). Zwar fehlt Peleus aufgrund der beachtlichen Störung im Medaillonzentrum zur Gänze, dennoch kann er dort anhand von Analogieschlüssen sowie den Resten einer Beischrift ergänzt werden, wie er sich nach allgemeingültigem Schema der hoch aufgerichteten Nereide zu bemächtigen sucht<sup>865</sup>. Dabei können *ketos* und Schlange – neben ihrer Rolle als Wächter eines Heiligtums – auf einer weiteren Bedeutungsebene durchaus auch als Hinweis auf die Fähigkeit der Göttin zur Metamorphose gelesen werden, ist ihre Anwesenheit zur Vermittlung ebendieser Inhalte durchaus üblich<sup>866</sup>. Im vorliegenden Falle besteht jedoch eine räumliche Trennung, denn die beiden Kreaturen sind nicht (wie sonst) unmittelbar an ihre Gestalt gebunden, sondern treten isoliert am Bildrand in Erscheinung und fassen derart die zentrale Szene ein: Deutlich beschnitten zeigt sich dabei das *ketos* auf der rechten Seite, ist hier der Randbereich des Tondos erhalten<sup>867</sup>; für die Schlange auf der beschädigten Gegenseite hingegen kann eine entsprechende Ausschnitthaftigkeit nur angenommen werden, liegt allerdings im Bereich des Wahrscheinlichen<sup>868</sup>. Dass hier die unvollständige Gestalt, wie im Falle vieler anderer monströser Figuren auch, als Produkt der Einsparung von Darstellungsraum durchaus auch ein wirksames Mittel zur Vermittlung einer besonderen Riesenhaftigkeit sein kann (v.a. beim *ketos*), die wiederum zur Hervorhebung der Schrecklichkeit dieser Unwesen dient, wurde in aller Ausführlichkeit bereits andernorts thematisiert<sup>869</sup>. Ebenso konnte dabei herausgestellt werden, dass diese partielle Verborgenheit in Kombination mit einer richtungsgebundenen Bewegtheit zugleich der Plötzlichkeit des Auftauchens im gegnerischen Kampf effektiv Veranschaulichung verleiht. Die Möglichkeit, dass dieser Sinngehalt auch über die situative Handlung hinaus schließlich als allgemeingültige attributive Qualität aufgefasst werden kann, welche diesen Ungeheuern eine Unberechenbarkeit bescheinigt und somit deren Gefährlichkeit unterstreicht, fand dabei ebenfalls Berücksichtigung. Setzt man – adäquat zu den inhaltlichen Schnitten mit konkreter gegenständlicher Bedeutung – diese Nichtsichtbarkeit auf abstrakter Ebene mit dem Aspekt „Verborgenheit“ gleich, gewinnt die Teilgestaltigkeit folglich auch einen ausschnittimmanenten Wert: Statt aus einem Tempel, dem Hades oder

865 Zum sog. Motiv des Kniegriffs vgl. auch die entsprechenden Darstellungen in Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“ (hier auch mit weiterführender Literatur).

866 Dazu und zu den möglichen Ausprägungen der Verwandlung, die i.d.R. in Form von unterschiedlichen Tieren, aber auch mithilfe von Flammen angedeutet wird, vgl. VOLKKOMMER 1997, 8. 13f.; KRIEGER 1973, u.a. 67ff.; SCHNEIDER 1941, 55ff.; allgemein zu den unterschiedlichen Erscheinungsformen s. NINCK 1921, 164. Zur Schlange als Zeichen der Metamorphose im Besonderen s. etwa GRABOW 1998, 206ff.

867 Dieses drachenhafte Wesen befindet sich zudem auf einem Altar, der ebenfalls vom runden Rahmen abgeschnitten wird und dessen Rolle als Wächter eines Heiligtums betont, wodurch wiederum der Tanzplatz der Nereiden als sakraler Ort gekennzeichnet ist. Die Tat des Peleus gewinnt somit äußerst gewagte Züge. Zur eher seltenen Verbindung des Kampfes mit einer Kultstätte s. auch KRIEGER 1973, 77f.; zum heiligen Platz der Thetis vgl. Hdt. VII 191 („Der Thetis opferten sie, weil sie von den Ioniern die Sage vernommen hatten, dass dieselbe aus diesem Lande von Peleus geraubt worden, und dass die ganze Küste Sepias ihr und den übrigen Nereiden gehöre.“).

868 Außer dass die Schlange die Verwandlung der Göttin andeutet, verkörpert sie als chthonisches Wesen auch den Übergang zwischen jenseitiger und hiesiger Welt und erscheint dabei in ihrer Funktion als Heiligtums- bzw. Grabwächter (vgl. dazu etwa GRABOW 1998, 134ff. 210). Als ein solcher kann sie auch in Verbindung mit der Schleifung Hektors oder der Opferung Polyxenas verstanden werden, wo sie vom Rahmen überschritten den Grabhügel des Patroklos bzw. Achill bewacht (DADA 140, 143, 442, 446). Ausführlicher zu diesen Darstellungen in Kapitel B2.1.1.2.1. „Monster“ (hier auch weiterführende Literatur).

869 Kapitel B2.1.1.2.1. „Monster“.

einer Höhle tauchen die Unwesen dann aus einer hinterhältigen Deckung auf. Und ebenso wie dieses ‚Sich-nicht-greifen-lassen‘ Merkmal ihres verschlagenen Charakters ist, ist es auch Kennzeichen des Gestaltenwandels an sich, der hier die Quintessenz der Episode bildet. Da diese Eigenschaft in der Regel an Wasserwesen unterschiedlicher Art geknüpft ist, wird damit ihr generell schlüpfriges Naturell zum Ausdruck gebracht, lassen sie sich weder haptisch noch optisch fassen<sup>870</sup>. Ebendiesen Eindruck vermag prinzipiell auch die unvollständige Wiedergabe zu vermitteln, ist der Figurenkontur an dieser Stelle stets nur eingeschränkt sichtbar und entzieht sich damit – wohnt ihm gleichermaßen eine Unberechenbarkeit inne – einer zuverlässigen Beurteilung.

Besonders anschaulich kommt dies vor allem in Zusammenhang mit dem Flussgott Acheloos zur Geltung, sind hier alle Facetten in einer einzigen Gestalt vereint. Davon legen gleich zwei Darstellungen seiner kämpferischen Auseinandersetzung mit Herakles Zeugnis ab, die ebenfalls bereits Erwähnung fanden (DADA 42, 43 [s. Abb. 42.1])<sup>871</sup>. Obwohl zwischen diesen beiden Bildern nicht weniger als ein halbes Jahrhundert liegt, stimmt die Wiedergabe des Stiermannes bis ins letzte Detail überein: Allein der vordere Teil des gewaltigen Leibes mit behuften Beinen und gehörntem Menschenkopf erscheint im Bild und vermag so die Verunklärung der ungeheuerlichen Gestalt im Lichte ihrer Wandelbarkeit zu demonstrieren<sup>872</sup>: „Das Unheimliche, Zwiespältige, das im Wesen des Acheloos liegt, hat jedenfalls in der Mischform einen adäquaten Ausdruck gefunden<sup>873</sup>“ – und nicht nur in dieser Mischform, sondern auch in der Teilgestaltigkeit, welche diese Inhalte auf Wahrnehmungsebene überaus eindrucksvoll erfahrbar macht.

### *Der Stellenwert der inhaltlich auflösbaren Teilgestalt im Allgemeinen*

Setzt man all diese Bilder nun ins Verhältnis zu den thematisch übereinstimmenden Darstellungen ohne Anschnitt, besitzen diese Beispiele zweifelsohne Seltenheitswert. Obwohl sich die Teilgestalt besonders gut eignet, um vor allem einen Ortswechsel anzudeuten, wird sie fast ausschließlich von einem nur begrenzten Malerkreis athenischer Provenienz herangezogen (s. Tab. 11). So liegt die Verantwortung für die meist etwas komplexeren Darstellungen mehrheitlich bei der Leagros-Gruppe (einschließlich Priamos-Maler), wohingegen sich die restlichen,

870 So wird die Göttin vom Feuer zu einem Drachen, verwandelt sich aus ihrer menschlichen Gestalt heraus in fließendes Wasser, erfordert so von ihrem Bezwinger immer wieder eine neue Gegenreaktion, welche niemals geplant werden kann (Kypr. II 319f.; s. auch Ov. Met. XI 217ff. [hier aber Vogel, Baum und Tigerin]). Die Metamorphose, v.a. in Form des schnellen Wechsels unterschiedlicher Gestalten, dient zur Vermittlung eines labilen Wesens, das allen ‚Wasserdämonen‘ gemein ist. Dies entspricht der flüssigen Eigenschaft des Wassers, ist es ständig im Wandel begriffen, und schlägt sich gleichermaßen im Charakter dieser Figuren nieder, gelten sie als launisch und verschlagen, greifen sie gern zu List und Trug. Dazu s. NINCK 1921, 147ff.; allgemein s. BUSCHOR 1941, 3. – Zum Ringkampf und seiner Ikonographie vgl. z.B. HATZIVASSILIOU 2010, 27f.; VOLLKOMMER 1997, 13f., ders. 1994, 269; KRIEGER 1973, passim, bes. 25ff.; zu den Bildzeugnisse auch BROMMER 1973, 321ff.

871 Vgl. dazu Kapitel B2.1.1.2.1. „Monster“.

872 Die Fähigkeit zum Gestaltwechsel des Acheloos wird erstmals beschrieben bei Sophokles (Trach. 1–26), bezieht sich hier aber auf sein Freien um Deianeira und nicht auf seinen Kampf mit Herakles: „Ein Fluß, genannt Acheloos, war mir Freier da, der mich in drei Gestalten vom Erzeuger bat, als Stier zuerst leibhaftig, dann als schillernder, gewundner Drache kommend, dann in Mannsform, stierhauptig, dem vom zottigen Kinn herniederwärts Quellbäche reichlich strömten frischen Brunnentranks.“ Vgl. als weiteres auch Ov. Met. VIII 547ff.; s. dazu NINCK 1921, 139. In der Kunst allerdings wird sie so gut wie nie dargestellt, als einzige Ausnahme gilt eine wohl ionische Gemme vom Anfang des 6. Jhs. Vgl. dazu ISLER 1970, 11f. Nr. 291 und 116; ders. 1981, 34 Nr. 221. Zur Figur des Acheloos s. z.B. HAMDORF 1964, 10. Vgl. als weiteres das zusammenfassende Kapitel D1.3. „Vergleich Acheloos“ (hier auch mit weiterer Literatur).

873 ISLER 1970, 12.

im Regelfall eher kleinformatigen Bilder vornehmlich den letzten schwarzfigurig arbeitenden Werkstätten zuweisen lassen. Rotfigurige Erzeugnisse sind dagegen deutlich seltener vertreten, gehören aber fast sämtlich – bis auf wenige Ausnahmen wie etwa die geschlossene Gruppe der Minotaurosbezwungung (s.u.) – gleichermaßen der Spätarchaik sowie bestenfalls der beginnenden Frühklassik an. Allgemeine Grundvoraussetzung scheint ein viereckiges Bildfeld zu sein, treten im Regelfall nur an dieser Stelle Anschnitte zusammen mit einer erklärenden Beifügung auf, welche der Teilgestaltigkeit eine unumstößliche inhaltliche Bedeutung verleiht. Begünstigend wirkt sich diese aus sich heraus bestehende Segmentierung des Rahmens selbstredend auch auf diejenigen Beispiele aus, die in Anlehnung daran prinzipiell adäquat aufgefasst werden können, bei denen dieser Zusatz aber fehlt. Auch wenn eine entsprechende Lesart in Verbindung mit dem Rundformat keinesfalls vollständig ausgeschlossen werden kann, da dies schlussendlich im Ermessen jedes einzelnen Betrachters liegt, bietet sie sich aufgrund des konstanten Rahmenverlaufs keinesfalls in vergleichbarem Maße an<sup>874</sup>. Eine semantische Belegung nur bestimmter Abschnitte erweist sich bereits auf Wahrnehmungsebene als schwierig, im Ausnahmefall kann hier mithilfe einer eingezogenen Sekante Abhilfe geschaffen werden (s.u.). In Zusammenhang mit dem umbrechenden Viereckverlauf dagegen sind die einzelnen Rahmenseiten autark und können vollkommen unterschiedlich bewertet werden, steht einem offenkundig darstellungsintrinsisch aufzulösenden Anschnitt – wie mehrfach zu sehen war – nicht selten eine gegenständliche Bedeutung der begrenzenden Borte gegenüber (s. Tab. 21).

Stellt man den expliziten Übergang von einem Ort an einen anderen in den Vordergrund, stechen hier einige Sujets heraus. Dabei kommt der Entführung des Hadeshundes durch Herakles generell große Beliebtheit zu – ein Thema, das in ausschnitthafter Form sowohl mit (DADA 131, 132) als auch ohne Zusatzelement (DADA 36, [37]) vertreten ist. Nicht selten wird auf schwarzfigurigen Bildern zwar auch der Eingang in die Unterwelt angegeben, dennoch bleibt die Anzahl derjenigen Exemplare, die sich diese Vorgabe zunutze machen, um den Fokus ausdrücklich auf den Vorgang des Hinausführens zu legen, im Verhältnis zur Masse an Bildzeugnissen wahrlich klein – das Untier erscheint unterhalb der dem Rahmen vorgeblendeten Portikus fast immer vollgestaltig<sup>875</sup>. Auch in Bezug auf die Flucht des Odysseus – hier ebenfalls viermal in ausschnitthafter Form belegt (DADA 41, 39, 38, 40) – ist die ergänzende

874 Vgl. dazu ausführlicher Kapitel B1.2. „Dekorationsprinzipien“.

875 Nur im Einzelfall wird das Tier aus einer Höhlenformation herausgezogen, so auf einer sf. Olpe in Dublin (Trinity College 2031/79/3, s. SMALLWOOD 1990, Nr. 2578 mit Abb.). Zu einem weiteren möglichen Beispiel aus Kopenhagen s.o. – Das Thema wird ab dem mittleren 6. Jh. v.a. auf att. sf. Vasen wiedergegeben und zeigt sich dort vorrangig auf Großgefäßen des letzten Jahrhundertviertels. Auf diese Weise ist eine figurenreiche Bildanlage, häufig auch mit Angabe des Hadespalastes, der Unterweltsgottheiten sowie Athenas und Hermes, ohne Schwierigkeiten möglich, wohingegen auf den wenigen spätsf. Kleingefäßen sowie auf den spärlichen rf. Bildträgern das Sujet in reduzierter Form erscheint. In Unteritalien wird diese Episode in einen größeren Unterweltskontext integriert, so dass hier der Aspekt des Herausziehens aus dem Hades seinen narrativen Wert verliert. Allgemein dazu vgl. SMALLWOOD 1990, 87ff. bes. 96ff.; HARTWIG 1893, 157ff.; BOARDMAN 1975, 7ff.; BROMMER 1979a, 43ff.; ders. 1973, 91ff. (Zusammenstellung der Bildzeugnisse); SOURVINOU-INWOOD 1974, passim; entfernt auch WOODFORD – SPIER 1992, 24; FELTEN 1975, 10ff. – Eine entsprechend teilgestaltige Wiedergabe des Kerberos lässt sich auch auf der Metope des Zeustempels in Olympia, ebenso wie auf Sarkophagen oder Münzen der römischen Kaiserzeit fassen – hier allerdings i.d.R. mit angegebener Höhlenstruktur (ausführlicher dazu in Kapitel C1.2.2. „Zeustempel“ [hier auch zu einem gattungübergreifenden Vergleich]). Von besonderem Wert ist schließlich ein att. rf. Glockenkrater in Utrecht, zugewiesen dem Kreis des Polygnot, der diese Szene auf vollkommen ungewöhnliche Weise wiedergibt: Der mit einer Keule bewehrte Herakles nähert sich dem Höllenhund, von welchem jedoch nur die spitze Schnauze und der Halsansatz erscheint. Auf diese Weise kommt er inmitten des Bildes unterhalb einer sitzenden Frau zum Vorschein, muss so in einer Felskluft gedacht werden: „a pointed muzzle appearing from a slit in the rock“. Zu dieser Darstellung s. VAN HOORN 1953, 108ff. mit Taf. 35a.

Einfügung der polyphemischen Höhle durchaus nicht unbekannt (**Abb. 20.10; 20.11**)<sup>876</sup>. Dennoch überwiegen Schemata wie etwa die Anordnung der flüchtenden Gefährten als Figurenreihe im offenen Fries oder die exzerptive, aber ganzgestaltige Gegenüberstellung aus Polyphem und Widder vor allem auf Kleingefäßen<sup>877</sup>. Ähnlich verhält es sich in Zusammenhang mit dem Minotaurosabenteuer: Dieses ist zwar schon vor der Mitte des 6. Jhs. auf attischen Gefäßen belegt und erfreut sich besonders um 540/30 v. Chr. größter Beliebtheit, jedoch zeigen die archaischen Vasenmaler meist nur den Kampf oder die Verfolgung<sup>878</sup>. Abgesehen von den wenigen spätschwarzfigurigen Bildern, die bereits weiter oben Erwähnung fanden, wird die Niederlage des Unholds erst im fortgeschrittenen Rotfigurigen darstellungswürdig, dennoch ist auch hier das Motiv des Hinausschleifens aus dem Labyrinth allein auf den drei vorgestellten, sich nahestehenden Schalen (DADA 59, 60, 61\*) präsent<sup>879</sup>, deren Besonderheit zudem der eigens eingefügte Mäanderbalken ist.



- 876 Der früheste Nachweis gelingt auf einem Fragment des Klitias, auf welchem sich Polyphem vor seiner Wohnstatt befindet, der noch erhaltene Widder selbige jedoch bereits zur Gänze verlassen hat. Danach tritt vereinzelt auf Lekythen, v.a. aber auf späteren sf. Kannen die Einfügung der felsigen Formation auf, hier nicht selten in Kombination mit der unvollständigen gestaltlichen Wiedergabe (s. Abb. 20.11; vgl. des Weiteren ein Beispiel in Brüssel Mus. Roy. R 315, s. Beazley-Archiv Nr. 305618). Da jedoch die Teilgestaltigkeit an dieser Stelle nicht die erforderlichen formalen Kriterien erfüllt, fallen diese Bilder aus den Betrachtungen heraus, obwohl sie eine identische inhaltliche Aussage besitzen (zur Definition des Anschnitts mit Zusatzelement s.o. und Kapitel A2.3.2. „Aufnahmekriterien“). Dafür geben sie jedoch einen zuverlässigen Leitfaden für die Lesart der Teilfiguren ohne erklärendes Zusatzelement in diesem narrativen Kontext ab. Für mindestens fünf teilstaltige Darstellungen trägt die Werkstatt des Athenamalers Verantwortung (s. auch obige Beispiele). Vgl. dazu und zu den entsprechenden Bildern BROMMER 1983, 65ff. („Auf Kannen sieht man öfter einen Widder aus der Höhle kommen [...]“); FELLMANN 1972, 81ff. bes. 93f. („Kompositionsschema, das in stark verkürzter Form nur die beiden wichtigsten Elemente der Begebenheit, Polyphem und das Vorderteil eines Widders mit dem unter ihm hängenden Griechen enthält [...]“); MÜLLER 1913, 27.
- 877 Außer um eine recht begrenzte Anzahl von Schalenfriesen handelt es sich auch hier vorwiegend um Lekythen, wobei sich hier die Gesamtkomposition aufgrund der starken Krümmung der offenen Darstellungsfläche dem Betrachter ebenfalls stets visuell unvollständig präsentiert (vgl. dazu etwa ein Beispiel in Oxford AM 1934.372, s. HATZIVASSILIOU 2010, Taf. 15,2 Nr. 51). Als weitere Möglichkeit ist daneben gleichermaßen die Reduzierung auf einen einzelnen stellvertretenden Flüchtenden unter dem Schafbock beliebt. Die Flucht ist nur ein Aspekt dieses Mythos, welcher in der narrativen Bildkunst zur Darstellung gebracht wird, daneben finden auch die sich im Vorfeld abspielende Blendung, die Becherreichung sowie die abschließende Verhöhnung des Kyklopen Beachtung. Das Thema der Flucht lässt sich das erste Mal auf einer att. Kanne aus Ägina aus dem mittleren 7. Jh. und danach erst wieder auf dem oben erwähnten Klitias-Fragment etwa ein Jahrhundert später fassen und besitzt seinen Schwerpunkt deutlich im Sf. der Spätarchaik. Während die Vorliebe zuvor hauptsächlich auf der Blendung lag, gilt die Aufmerksamkeit nun vorrangig diesem Moment. Den Abschluss der Reihe bilden fünf att. rf. Beispiele, in klassische Zeit zu datierende Zeugnisse existieren nicht. Allgemein zum Bildthema und seiner Ikonographie s. BROMMER 1983, 57ff. bes. 65ff.; ders. 1973, 437ff. (hier Zusammenstellung der entsprechenden Vasenbilder); FELLMANN 1972, 79ff.; MÜLLER 1913, 2ff. bes. 25ff.; TOUCHÉFEU-MEYNIER 1968, 42–78; dies. 1992, 957ff. 970; BUITRON-OLIVER – COHEN 1992, 31ff.; zu den späten sf. Darstellungen s. HATZIVASSILIOU 2010, 35ff.
- 878 Die älteste gesicherte Verbildlichung dieser Erzählung stammt von der Françoisvase, außerhalb Attikas und der keramischen Flächenkunst ist diese Episode hingegen bereits im 7. Jh. bekannt. Während dieses Thema in der Archaik zu den beliebtesten Theseusabenteuern überhaupt zählt, wird diese Episode ab dem letzten Viertel des 6. Jhs. immer häufiger in den Tatenzyklus eingebunden und in der Folgezeit immer mehr vernachlässigt. Zu diesem Darstellungsgegenstand und seiner Entwicklung s. KAUFFMANN-SAMARAS 1992, 156ff. (hier auch Zusammenstellung der keramischen Bildzeugnisse); allgemeiner ebenfalls SZUFNAR 1996, 20ff. bes. 29ff. (hier auch zu den Zyklusschalen); LEZZI-HAFER 1992, 68; BROMMER 1982, 35ff. (hier auch zur schriftlichen Überlieferung); ders. 1973, 226ff.; YOUNG 1978, 98ff.; WOODFORD 1992, 940ff.; BROMMER 1969a, 24f.
- 879 In ähnlicher Form tritt diese Episode erst wieder auf pompejanischen Wandgemälden in Erscheinung (s. dazu Kapitel



Abb. 20.10 (links)  
Ausschnitthafte Darstellung der  
Flucht aus Polyphems Höhle  
(DADA 39)

Abb. 20.11 (rechts)  
Attisch schwarzfigurige Oinochoe  
in London (BM B 502), auf  
welcher der Widder aus einer  
offenkundigen Felsformation  
hervorkommt

Dass sich der Anschnitt mittels Rahmen ebenfalls gut eignet, um die divergente Qualität zweier aneinandergrenzender Räume zum Ausdruck zu bringen, beweisen zahlreiche weitere Bilder unterschiedlichen Inhalts. Dies gilt etwa für den in seiner Behausung schlafenden Alkyoneus, in vollkommen abweichender Fassung gleich zweimal ausschnitthaft zur Darstellung gebracht: Ist die architektonische Einfügung auf DADA 128 in diesem Kontext sehr ungewöhnlich, gliedert sich die Präsentation des Riesen im felsigen Umfeld (DADA 23, s. Abb. 20.2) an das übliche Darstellungsschema an, wobei hier allerdings deutlich häufiger die vollgestaltige Wiedergabe bevorzugt wird<sup>880</sup>. Vergleichbares lässt sich in Bezug auf Szenen in Verbindung mit den Kentauren Pholos sowie Chiron postulieren, erscheint die an und für sich erhöhte Anzahl von insgesamt sechs ausschnitthaften Bildern (DADA 70, 69, 185, 186, 124, 68) vor dem Hintergrund der Gesamtheit an Zeugnissen doch recht marginal<sup>881</sup>. Vergleichsbeispiele mit am Bildrand eingeschobener expliziter Grottenformation sind hier gleichermaßen belegt (Abb. 20.12)<sup>882</sup>. Und ebenfalls die Eberjagd, sei sie nun mythologischer oder profaner Natur, wird nur verhältnismäßig selten unter Hinzuziehung

D3. „Schlussbetrachtung“). Vgl. dazu auch WOODFORD 1992, 579ff.

880 Dazu s.o. sowie Kapitel B2.1.1.2.1. „Monster“. Zur Zusammenstellung der keramischen Bildzeugnisse vgl. etwa BROMMER 1973, 5ff.; s. des Weiteren SCHEFOLD – JUNG 1988, 190ff.

881 Dies gilt nicht für die gehäuft auftretende teilgestaltige Wiedergabe der Pferdemenner in Zusammenhang mit der thessalischen Kentauiromachie (vgl. dazu Kapitel B2.1.1.1.2. „Schlachten“). Zur zusammenfassenden Betrachtung der ausschnitthaften Kentauren s. Kapitel B3.3. „Themen und Motive“. – Die Episode um die Überbringung des kleinen Achill an Chiron findet innerhalb des Sagenschatzes um diesen Heros ab dem zweiten Viertel des 7. Jhs. Beachtung. Hier wird Achill noch als Kleinkind dargestellt und von seinem Vater getragen. Ab dem letzten Viertel des 6. Jhs. kommt eine Version auf, in welcher der Knabe schon größer ist und die sich außerdem durch die Anwesenheit seiner Mutter Thetis auszeichnet. Allgemein zu dieser Erzählung und den entsprechenden Bildern vgl. KOSSATZ-DEISSMANN 1981, 45ff. 53ff.; VOLTKOMMER 1994, 269; JOHANSEN 1939, 184ff.; BROMMER 1973, 330f.; KEMP-LINDEMANN 1975, 7ff.; GISLER-HUWILER 1986, 237. 247f.; allgemeiner auch SCHIFFLER 1976, 31ff.; BAUR 1912, 104ff. – Zu den ausschnitthaften Verbildlichungen des Besuchs des Herakles bei Pholos und zur weiterführenden Literatur s. Kapitel B2.1.1.1.2. „Schlachten“.

882 Dabei wird die Höhle zwar mitunter kompositorisch einbezogen, jedoch nur selten zum Vollzug der Ausschnitthaftigkeit genutzt (zu obiger Lekythos s. JOHANSEN 1939, 197; KOSSATZ-DEISSMANN 1981, 46). Auf einer att. sf. Oinochoe in Paris (271, s. CVA Paris Bibl. Nat. [2] Taf. 66,2.9) mit der Bewirtung des Herakles durch Pholos wird stattdessen der große Pithos von der Höhlenwand abgeschnitten, wohingegen auf einer att. sf. Halsamphora in Bologna (Mus. Civ. 1436, s. CVA Bologna [2] Taf. 15,3) der mischgestaltige Kentaure selbst in seiner Behausung erscheint. Da hier die gefäßeigene Rahmung fehlt, tritt der Höhlenstreifen vollkommen isoliert zutage. – Anteilig wird dieser Pferdemann in Verbindung mit dieser Episode auch auf römischen Münzen abgebildet (s. VOEGTLI 1977, Taf. 18g).



Abb. 20.12 Lekythos in Palermo (Mus. Arch. Reg. 2792) mit der Übergabe des Achill und Höhlenformation

der Teilgestalt präsentiert – je nach Art des Bildträgers zeigt sie sich zumeist in Form einer friesartigen Reihung oder als figürlich eingeschränkter, jedoch gestaltlich unversehrter Einzelkampf<sup>883</sup>. Ausnahme sind allein die lakonischen Beispiele (DADA 29–31, 544), die zwar auf phänomenologischer Ebene im Großen und Ganzen nicht von der attisch schwarzfigurigen Doppeldarstellung DADA 32/33 (s. Abb. 20.7) zu trennen sind, deren inhaltliche Auslegung aber – aufgrund des Rundformats einerseits und des eindeutig bei diesen Bildern im Vordergrund stehenden Bullaugenprinzips andererseits<sup>884</sup> – nicht vergleichbar fruchtbar sein dürfte, auch wenn die endgültige Entscheidung darüber dem Betrachter obliegt. Im Gegensatz zu den beiden rotfigurigen Tondi (DADA 34, 35), die irgendwo dazwischen stehen, wird hier die Komposition sehr stark von der (antagonistischen) Bewegung getragen, auf deren Endergebnis, den Zusammenprall, per Ausschnitt fokussiert wird<sup>885</sup>. Vollkommen unsinnig erscheint eine ausschnittintrinsiche

Lesart schließlich in Zusammenhang mit der einzigen abweichenden Version dieser Jagd, erzeugt durch den Jagd-Maler (DADA 28, s. Abb. 18.3) und nun bestimmt vom prozessiven Schema, würde sich der Eber – erkennbar allein am Hinterteil – nun (ganz untypisch) in seine Behausung flüchten.

Ein Blick auf die betreffenden Bildzeichen offenbart gegenüber den darstellungsintrinsisch aufzufassenden Ausschnitten keine wirkliche Abweichung, so dass – bei fehlendem Explikator – aus dieser Richtung kaum Rückschlüsse auf eine gesicherte inhaltliche Lesart möglich sind. In Zusammenhang mit der menschlichen Gestalt scheint an dieser Stelle aber ebenso häufig ein radikaler Anschnitt vermieden zu werden, sind diese Figuren bestenfalls leicht am Rücken versehrt. Dass diese Beispiele (DADA 140, 138, 131, [36], 430, [19]) allesamt über ein Zusatzelement verfügen, darf nicht täuschen, denn wurde der allgemein recht weit verbreitete Marginalanschnitt an menschlichen Extremitäten in vorliegender Untersuchung nicht berücksichtigt<sup>886</sup>. Lediglich bei einer horizontalen Lage – sei es in Verbindung mit dem auf dem Felsen ausgestreckten Alkyoneus (DADA 23), sei es beim an den Hörnern hinausgeschleiften Minotauros (DADA 59–61) – wirkt sich der Schnitt an einer menschengestaltigen Figur (wie auch in Zusammenhang mit den sympotischen Zechern<sup>887</sup>) etwas radikaler aus; dies gilt gleichermaßen für den unter einen Widder gebundenen Gefährten als Kompositmotiv (v.a. DADA 39, 40). Ganz klar im Mittelpunkt stehen folglich abermals Motive mit einer über-

883 Zwar existiert der aus einer separat angegebenen Höhle angreifende Keiler in der Vasenmalerei ebenfalls, dennoch tritt dieses Schema verhältnismäßig selten zutage (zu einigen Beispielen s.o.). In Zusammenhang mit römischen Sarkophagen wird es dagegen zu einem kanonischen Element (ausführlicher dazu in Kapitel D3. „Schlussbetrachtung“). Allgemein zu diesem Darstellungsgegenstand in Kapitel 2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“ (mit weiterführender Literatur).

884 Dazu vgl. Kapitel B3.2.1. „Jagd-Maler“.

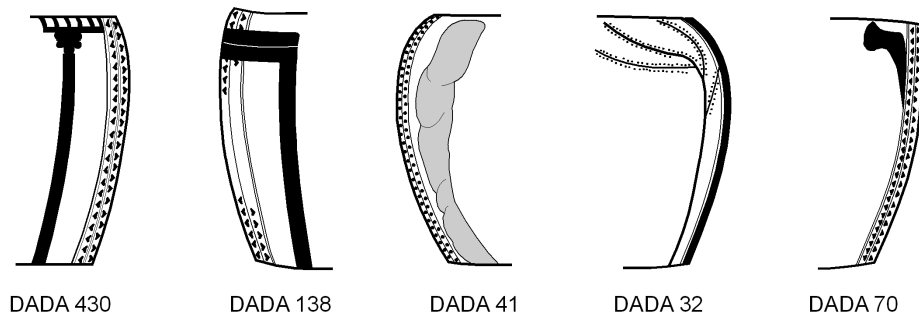
885 Ausführlicher dazu in Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“.

886 Vgl. dazu Kapitel A2.3.2. „Aufnahmekriterien“.

887 Vgl. dazu Kapitel B2.1.1.1.1. „Symposion“.



Abb. 20.13  
Zusammenschau  
unterschiedlicher  
Zusatzelemente  
zur Spezifizierung  
eines Anschnitts per  
Rahmen



durchschnittlichen bildräumlichen Ausdehnung und damit unterschiedliche Vierbeiner (s. Tab. 11), so dass dem Bild-Raum-Konflikt desgleichen an dieser Stelle – trotz der inhaltlichen Bedeutung der Unvollständigkeit – ein entscheidender Einfluss zukommt<sup>888</sup>. Eindeutig besteht hier also eine Wechselwirkung zwischen der effektiven Einsparung von Darstellungsfläche und der Vermittlung bestimmter handlungsrelevanter Informationen – der Maler weiß gleich in zweifacher Hinsicht Profit zu schöpfen. Dieser Zugewinn von Raum muss demnach nicht (wie zuvor) primärer Auslöser, sondern kann nun auch positive Folge sein, ebenso wie das eine aber auch das andere bedingen kann.

Gibt ein zusätzlich eingefügtes Element als zuverlässiges Hilfsmittel den entscheidenden Anhaltspunkt für eine Gegenständlichkeit des Rahmens (**Abb. 20.13**), wird durch eine Säule die meist geschmückte Borte zur Ante eines Gebäudes (DADA 51, 52, 390, 128, 430, 140, [137], [138], 59–61) oder zum architektonisch gefassten Unterweltseingang (DADA 132, 131), klassifiziert ein großer Felsblock ebenso wie ein abrisartiger Überhang die Begrenzung als Höhlenöffnung (DADA 41, 70) oder ermöglicht ein davor gesetztes Bäumchen die Belegung der Bordüre mit dem Konnotat „Wald/Dickicht“ (DADA 32/33, 354). In Abhängigkeit zur richtungsgebundenen Bewegtheit erfolgt eine Lesung als „Stehen in“ oder „Kommen aus“. Fehlt eine solche Ergänzung, kann sich diese Semantik analog dazu (besonders bei existentem Vergleichsmaterial) aus dem jeweiligen narrativen Kontext ergeben. In einem solchen Fall liegt es geradezu auf der Hand, den ausschnittshaften Kerberos als dem Hades entrissen (DADA 36, evtl. 37) oder einen teilgestaltigen Widder als die polyphemische Höhle verlassend (DADA 39, 38, 40) zu verstehen. In gleichem Maße erscheint der Eber dem Betrachter, als breche er gleichsam aus dem dichten Unterholz oder einer felsigen Behausung hervor (DADA 34, 35). Dennoch kann einer inhaltlichen Auflösung der Teilgestalt an dieser Stelle keine vergleichbare Verbindlichkeit bescheinigt werden, liegt dieser Schritt allein im Ermessen des Betrachters, resultiert aus seinen persönlichen Vorstellungen sowie Ansprüchen an den Darstellungsgegenstand und nicht zuletzt aus dem betriebenen bildrezeptiven Aufwand.

888 Dass ein Zusammenhang zwischen eingeschränkter Darstellungsfläche und räumlich ausgedehntem Bildzeichen besteht, hat bereits FELLMANN 1972, 94 in Zusammenhang mit den ausschnittshaften Widdern des Polyphemabenteuers festgestellt: „Kompositionsschema, das [...] offenbar ganz bewußt auf die begrenzte Bildfläche der Oinochoe zugeschnitten ist“. – Bei den sich innerhalb einer Architektur befindlichen Figuren lässt sich dies auch für das Gebäude selbst anführen, wie bereits PFUHL 1923, 316 anschaulich dargelegt hat: „In manchen Fällen ist das Gebäude größer als der Bildraum, wird also überschritten [...]“. Da der alleinige Schnitt am ‚toten‘ Objekt jedoch keinen Eingang in vorliegende Untersuchung fand, wurden hier nur Beispiele in Kombination mit einer teilgestaltigen Figur berücksichtigt.

Die Möglichkeiten zur Auslegung eines Anschnitts ohne Zusatz fallen demzufolge recht mannigfaltig aus, verzichtet der Maler bewusst auf konkrete Vorgaben, überlässt die Entscheidung dem Bildkonsumenten allein. Diese bewusst initiierte Offenheit erlaubt einen spielerischen Umgang mit den narrativen Inhalten, eine Ausschmückung ganz im Sinne jedes einzelnen Betrachters und steigert darüber hinaus dessen Anteilnahme, die wiederum eine aktive Einflussnahme auf das rezeptive Endergebnis bedingt und damit ein maximales Bilderleben garantiert. Als wegweisend wirkt sich dabei der einbettende Kontext aus, Voraussetzung ist eine möglichst lückenlose Kenntnis der Erzählung. Neben einer situationsbezogenen Auflösung und somit Übersetzung in einen konkreten Teil der Aktion, kann die inhaltliche Bedeutung der Ausschnitthaftigkeit jedoch auch in einem übertragenen Sinne verstanden werden und verweist dann auf eine bestimmte Qualität. Diese muss nicht zwangsläufig für den dargestellten Handlungsvorgang relevant sein, sondern kann sich auch in allgemeingültiger Form attributiv auf eine Figur beziehen. Eine klare Trennung zwischen einer ereignisbedingten und einer personenabhängigen Lesart ist aber in der Regel nicht durchführbar, sind diese beiden Faktoren eng miteinander verzahnt. Dies ist vor allen Dingen der Fall bei der Kennzeichnung des Kentauren als Höhlenbewohner – eine Eigenart, die ihm aufgrund seines wilden Ursprungs innewohnt, eines seiner besonderen artspezifischen Merkmale ist<sup>889</sup>, obgleich sowohl Pholos als auch Chiron einen ‚vermenschlichten‘ Charakter besitzen. Darüber hinaus bildet diese Wohnstatt allerdings auch den zentralen Ort der Handlung, werden diese Pferdemenner ebendort aus unterschiedlichem Anlass aufgesucht – eine Situation, welche die relevante Schlüsselstelle der besagten Geschehnisse darstellt. Unabhängig davon, ob es sich um den Hochzeitszug von Peleus und Thetis (DADA 124), die Übergabe des kleinen Achill (DADA 185, 186) oder die Fassöffnung bei Pholos (DADA 69) handelt, jedes Mal ist die Kaverne das feste Ziel, wäre die Erzählung ohne diesen Inhalt prinzipiell ihres wichtigen narrativen Kerns beraubt<sup>890</sup>. Eine konkrete darstellerische Vermittlung dieses Details ist in der keramischen Flächenkunst jedoch keineswegs unbedingt notwendig, wie zahlreiche Darstellungen ohne explizite Angabe dieses Ortsfaktors zeigen<sup>891</sup>, denn diese Information ergibt sich bereits aus dem Handlungszusammenhang, setzt man das notwendige Wissen voraus.

In gleichem Sinne als wesenseigene Qualität kann nach eigenem Ermessen auch die partielle Sichtbarkeit verschiedener unheilvoller Kreaturen wie etwa des sphingenhaften Ungetüms

889 Dass zu den weiteren Attributen der mit Beutetieren behängte Ast gehört, wurde bereits weiter oben erwähnt. Kennzeichen seiner Rohheit sind des Weiteren die satyrhaften Züge seiner Physiognomie. Dieses Merkmal wird von den Malern dazu genutzt, die wilden unzivilisierten und triebgesteuerten Exemplare von den ‚guten‘ Kentauren zu trennen, wie es Pholos als Freund des Herakles oder der weise Chiron als Erzieher von Peleus und Achilles sind. Eine weitere Differenzierung kann dabei mithilfe einer menschlichen Bekleidung wie etwa einem Chiton oder Mäntelchen herbeigeführt werden. Auf dieser Grundlage könnte u.U. von Fall zu Fall (s.o.) auch ein umgehängtes Fell einen Hinweis auf ein ‚zivilisierteres‘ Erscheinungsbild erbringen, treten die meisten Kentauren aufgrund ihres ungezähmten rohen Naturells unbeleidet auf (Kontrast zwischen bekleidet – unbeleidet). Allgemein zur Ikonographie des Kentauren s. bspw. BAUR 1912, bes. 104ff. 137; SCHIFFLER 1976, 17ff. bes. 31ff.; GISLER-HUWILER 1986, 247; SCHAUBURG 1971a, 44; speziell zu Chiron s. JOHANSEN 1939, 185f. Zu dieser Diskussion s. auch Kapitel B2.1.1.1.2. „Schlachten“

890 Um keinen momentanen, sondern um einen in die Zukunft weisenden Aspekt handelt es sich bei DADA 68, dem Ringkampf zwischen Peleus und der Nereide.

891 Vgl. z.B. eine att. wg. Kanne mit der Überbringung des Achill in London (BM B 620, s. SCHEFOLD 1978, 183 Abb. 263 [hier auch weitere Beispiele]) oder eine att. sf. Halsamphora mit der Bewirtung des Herakles in Altenburg (Staatl. Lindenau-Mus. 186, s. LEVENTOPOULOU et al. 1997, Nr. 355 mit Abb.). Dennoch ist die ausschnittshafte Wiedergabe eines Kentauren bis in die römische Kaiserzeit belegt, so auf alexandrinischen Münzen des Antoninus Pius mit der Verbildlichung des Pholos bei der Bewirtung des Herakles, wo jedoch die Höhle wohl in Kombination mit einem Weinstock explizit angegeben wurde (s. VOEGTLI 1977, 81f. Taf. 18,f.g).

(DADA 484), des *ketos* auf DADA 44 (s. Abb. 13.1), des kolchischen Drachen (DADA 63) oder der vielköpfigen Hydra von Lerna (DADA 46) bewertet werden, kann mithilfe der Teilgestalt nicht nur ihre schiere Größe anschaulich zum Ausdruck gebracht, sondern zugleich die Verschlagenheit ihres Wesens dokumentiert werden. Auf diese Weise ist es möglich, ihr plötzliches Hervorbrechen aus dem Verborgenen als einen Aspekt, der darüber hinaus den Moment der Spannung zu erhöhen vermag, auch als pauschalen Hinweis auf ihre Wesensart zu verstehen<sup>892</sup>. Die jeweilige Aktion – das unvorhergesehene Auftauchen aus einer eventuellen Grotte, dem Sumpf oder Meer – wird auch hier zur attributiven Eigenschaft dieser Ungeheuer, ist ihrem Naturell aus sich heraus immanent. Ebengleiches zeigt sich in Hinblick auf die körperliche Veränderbarkeit vor allem im Falle von Acheloos (DADA 42, 43), eine situationsbedingte Aktion spiegelt eine spezifische Eigenschaft dieser Figur wider. Allerdings besitzt die Borte hier keinen vergleichbar gegenständlichen Wert – zuvor konnte sie, wenn auch in übertragenem Sinne, mit der Morast- oder Wasseroberfläche gleichgesetzt werden –, denn sie zeigt nun lediglich eine abstrakt aufzulösende Bedeutung an: Indem die Überdeckung durch den Rahmen die wahre Gestalt zu kaschieren hilft, sorgt sie für deren Verunklärung – ein Resultat, welches auch durch einen jähen Gestaltenwechsel hervorgebracht wird und damit auf ebendiesen übertragbar ist. Die mögliche Vermittlung der Fähigkeit zur Metamorphose der Thetis spielt sich in Zusammenhang mit dem hier vorliegenden Medaillon (DADA 47) in einem leicht divergenten Rahmen ab, mündet aber – wenn der Betrachter es möchte – in derselben Art und Weise der Auffassung: Hier demonstriert nicht die Figur der Nereide selbst diese Wandelbarkeit, stattdessen wird selbige von ihren beiden ‚Trabanten‘ – dem teilgestaltigen *ketos* und der Schlange – getragen<sup>893</sup>.

Ausschließlich auf die Handlung und nicht allgemein auf die Figur des Achill nimmt schließlich der Aspekt des Verborgenseins in Zusammenhang mit der Auflauerung des Troilos auf dem deutlich älteren ‚tyrrhenischen‘ Beispiel (DADA 19, s. Abb. 20.3) Bezug, auch wenn hier die Intentionalität dieses Vorgehens zweifelsohne hinterfragt werden sollte. Dabei besitzt dieser Inhalt einen einmaligen situationsabhängigen Wert, die Ausschnitthaftigkeit lässt sich in einen erzählrelevanten Teil der Handlung auflösen. Zwar zeichnet dieser Faktor die Person des Kriegers – wie zuvor beispielsweise auch die Fähigkeit zum Gestaltwechsel die Nereide oder den Flussgott – aus, ist ihm jedoch nur in Verbindung mit dem wiedergegebenen Augenblick immanent und ordnet sich somit der Narration unter. Obwohl folglich die Ausschnitthaftigkeit in konkretem Sinne als punktueller Vorgang aufzulösen ist, besitzt der Rahmen hier jedoch nicht wie etwa bei der Höhle als Wohnort des Kentauren einen adäquat gegenständlichen Wert, sondern steht abstrakt für das „Nichtsichtbarsein“. Auf diese Weise lässt er sich wiederum mit denjenigen Bildern in eine Reihe stellen, bei welchen die durch die unvollständige Wiedergabe verschleierte Gestalt als Anzeiger für eine gestaltliche Transformation aufgefasst werden kann. Es handelt sich hierbei also um eine Kombination aus einem vollkommen abstrakten Sinngehalt des Rahmens und einer rein situationsbezogenen Auflösung der Teilgestalt. Im Gegensatz zu den beiden Abbildungen identischen Themas (DADA 532, 147), die bereits unter dem

892 Ausführlicher zu solchen ‚Monstern‘ vor dem Hintergrund der allgemeinen Ikonographie s. Kapitel B2.1.1.2.1. „Monster“.

893 Vor dem Hintergrund thematisch vergleichbarer Bilder muss diese Darstellung vielmehr als Einzelfall bewertet werden, nehmen die ‚Metamorphosen‘ der Göttin i.d.R. direkten Bezug auf ihre Gestalt, indem sie sozusagen direkt aus ihrem Leib herauswachsen. Dazu und allgemein zur Ikonographie s.o. – Zu Acheloos vgl. auch das zusammenfassende gattungübergreifende Kapitel D1.3. „Vergleich Acheloos“.

Aspekt der Bewegung ins Bild hinein Ansprache fanden<sup>894</sup>, kann man hier aber einen Schritt weiter gehen. Denn es ist nicht allein das komplette Fehlen des Protagonisten, das – vor dem Hintergrund seiner für die Handlung unabdingbaren Anwesenheit – in Form eines einfachen Exzerpts eine Basis für eine solche Spielerei schafft. Hier ist es die partielle Sichtbarkeit, welche Träger einer solchen Semantik ist und damit selbst Bezug auf die Handlung nimmt. Durch den Anschnitt wird die Tätigkeit des Versteckens in ihrem ganzen Sein zur Schau gestellt, durch die Teilüberlappung per Rahmen nun auch auf visueller Ebene uneingeschränkt erfahrbar. Auf diese Weise hat der Rezipient trotz seines Außenstandes die Möglichkeit, zu den Protagonisten im Bild vergleichbare perzeptive Erfahrungen zu machen – er sieht den lauenden Krieger nicht oder nur zum Teil. Nur, im Gegensatz zu den trojanischen Kindern weiß er um dessen Anwesenheit sowie um dessen Vorhaben – eine Information, die als Grundlage unverzichtbar ist und den Dialog zwischen Erzeuger und Konsument erst möglich macht. Über das konventionelle Motiv des Kauerns hinaus, das in der Bildkunst für gewöhnlich den Hinterhalt anzeigt<sup>895</sup>, kann die unvollständige Wiedergabe demzufolge auf perzeptiver Ebene einen weiteren entscheidenden Beitrag in diesem Sinne leisten – ein Mittel, das an dieser Stelle ebenso singulär wie wirksam ist und zudem Bildraum einzusparen hilft.

### **B2.2.2. Zusammenfassende Betrachtungen zum Parameter des *Inhalts* mit einer knappen Berücksichtigung der Horizontalschnitte**

Eine Gegenüberstellung der inhaltlich aufzulösenden Anschnitte mit der umfassenden Gruppe der Bilder mit darstellungsintrinsischer Bedeutung der Teilgestalt lässt schnell den verhältnismäßig homogenen Charakter dieser überdies sehr überschaubaren Kategorie erkennen. Basierend auf einem zusätzlich eingefügten Element steht die Lesart in vielerlei Fällen außer Frage. Selbsterklärend ist hier infolgedessen die Semantik der seitlichen Rahmenborte, erlangt diese als Ein- beziehungsweise Ausgang eine konkrete stoffliche Qualität. Auf diese Weise vermittelt sie stets zwischen zwei unterschiedlichen Räumen und trennt das Innere vom Äußeren, beispielsweise die Stadt- von der Feldseite, das Dies- vom Jenseits oder das Dickicht vom Freiland, ebenso wie sie die Grenze zwischen Höhle und davor liegendem Platz markiert. Dabei erlangt die Teilgestalt einen bestimmten Wert, der narrativ in ein „Sich-Befinden in“ oder – in Zusammenspiel mit einer figurenimmanenten Bewegung – „Kommen aus“ aufgelöst werden kann<sup>896</sup>. Anders verhält es sich dagegen bei denjenigen Anschnitten, welche auf diese explikatorische Einfügung verzichten. Zwar bieten an dieser Stelle die Vergleichsbeispiele mit Zusatz einen guten und zuverlässigen Leitfaden, dennoch liegt die Art und Weise der Auslegung allein beim Betrachter und ist daher stark subjektiv geprägt. Eine entscheidende Rolle als richtunggebender Wegweiser spielen dabei die verbildlichten Inhalte, elementare Voraussetzung ist die

894 Dazu s. Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“.

895 Dies zeigt sich oftmals daran, dass lediglich der behelmte Kopf über dem Schildrand hervorblickt, wie es auch auf dem frühesten bekannten Bildzeugnis, einem Reliefpithos aus Tenos (s. SCHEFOLD 1993, 137f. Abb. 137bis), zu sehen ist. Dazu s. auch KOSSATZ-DEISSMANN 1981, 80 Nr. 280. 91f.

896 Diese beiden übergeordneten Inhalte können je nach Phänomenologie und Erzählkontext noch in weitere Variablen aufgeschlüsselt werden (Stehen/Sitzen/Liegen – Laufen/Fahren/Hervorbrechen/Erscheinen etc.). Die Möglichkeit einer Kombination mit der aus dem Bild hinaus führenden Bewegung wird zum Transport der Aussage „aus einem Raum hinaus“ offensichtlich nicht genutzt, besitzt dies in erster Linie weitaus weniger narrative Relevanz.

Kenntnis des dargestellten Mythos. Eine Einbeziehung der Unvollständigkeit in die Bildrezeption ist aber nicht einmal bei denjenigen Beispielen zwingend, bei welchen sich die Auflösung des Anschnitts besonders anbietet, bleibt sie stets Ermessenssache. Dabei kommt der Form der Begrenzung zweifelsohne ein entscheidender Einfluss zu. Denn auf kognitiver Ebene erscheint eine nur partielle semantische Belegung eines kreisförmig umlaufenden Rahmens paralogisch, wohingegen das viereckige Pendant weitaus einfacher unterschiedliche Wertigkeiten annehmen kann – eine Trennung ist hier bereits durch die Segmentierung seines Verlaufs gegeben. Ebendiesem Umstand ist auch die klare Dominanz des viereckig gerahmten Bildfelds geschuldet, blickt man besonders auf die Kompositionen mit separater Einfügung.

Fehlt ein solches Element, lässt diese Offenheit eine weitaus größere Bandbreite an Auslegungsmöglichkeiten zu, wodurch sich zugleich das rezeptive Potential erhöht. Dabei muss der Anschnitt nicht zwangsläufig situativ aufgelöst und in einen konkreten Teil der verbildlichten Handlung übersetzt werden. Stattdessen kann er auch in übertragenem Sinne und demnach attributiv verstanden werden: Der Kentaur steht somit nicht gerade jetzt in seiner Grotte als Handlungsort, sondern zeichnet sich vielmehr dadurch aus, dass er als Höhlenbewohner generell häufig in einer Kaverne zu stehen pflegt. Die Grenzen zwischen diesen beiden Lesarten sind jedoch fließend, das eine schließt das andere nicht aus, besteht zwischen den beiden Aspekten eine direkte Wechselwirkung. Daneben ist desgleichen eine Übersetzung der Ausschnitthaftigkeit in einen abstrakten Wert möglich, so dass – statt einen Ortswechsel anzuzeigen<sup>897</sup> – auf diese Weise auch auf eine Zustandsänderung angespielt werden kann. Dies greift besonders in Verbindung mit Thetis und Acheloos, ist ihr Gestaltwandel sowohl relevanter Teil der Erzählung als auch ihr grundlegendes Charakteristikum. Und ebenfalls der Akt des Sich-Verbergens (= Nichtsichtbarkeit) in Zusammenhang mit der Aufklärung des Troilos fällt in diese Kategorie, obgleich an dieser Stelle nicht der Wechsel selbst im Vordergrund steht, da die betreffende Qualität statischer Natur ist. Der solchermaßen vermittelte Zustand des Achill nimmt nun allerdings nicht auf eine allgemeingültige personelle Eigenschaft Bezug, sondern ist als wesentlicher narrativer Bestandteil einzig der Handlung untergeordnet.

Obleich die Ausschnitthaftigkeit auch hier ein überaus wirksames Mittel darstellt, um bestimmte handlungsrelevante Informationen anschaulich zum Ausdruck zu bringen, dabei aber zugleich noch aus der räumlichen Einsparung Profit zu ziehen, wird sie ebenfalls vergleichsweise selten herangezogen. Denn trotz der Möglichkeit, mithilfe der explikativen Einfügung unmissverständliche Verhältnisse für den Rezipienten schaffen zu können, steht abermals eine nur begrenzte Anzahl an Malerpersönlichkeiten im Vordergrund<sup>898</sup>. Dabei handelt es sich vorrangig um die Leagros-Gruppe sowie die letzten schwarzfigurig arbeitenden Kleingefäßmaler aus Athen, wie sie bereits in Zusammenhang mit den darstellungsintrinsisch aufzufassenden Anschnitten präsent waren. So gut wie nicht vertreten sind allerdings die rotfigurigen Kolumnenkratermaler, kommt hier die Motivationen für die Hinzuziehung der ausschnitthaften Wiedergabe eindeutig aus einer anderen Richtung<sup>899</sup>.

897 Der Ortswechsel setzt eine lineare Bewegtheit der Gestalt voraus und wurde hier der Einfachheit halber paradigmatisch gewählt. Bei einer statisch an einem Ort verbleibenden Figur würde es sich um die dauerhafte Belegung zweier unterschiedlicher Räumlichkeiten handeln.

898 Zum Stellenwert der ausschnitthaften Wiedergabe innerhalb dieser Malerkreise s. Kapitel B3.2. „Maler“ (mit den entsprechenden Unterkapiteln).

899 Ausführlicher dazu u.a. in Kapitel B3.1. „chronologisch-chorologische Verteilung“.

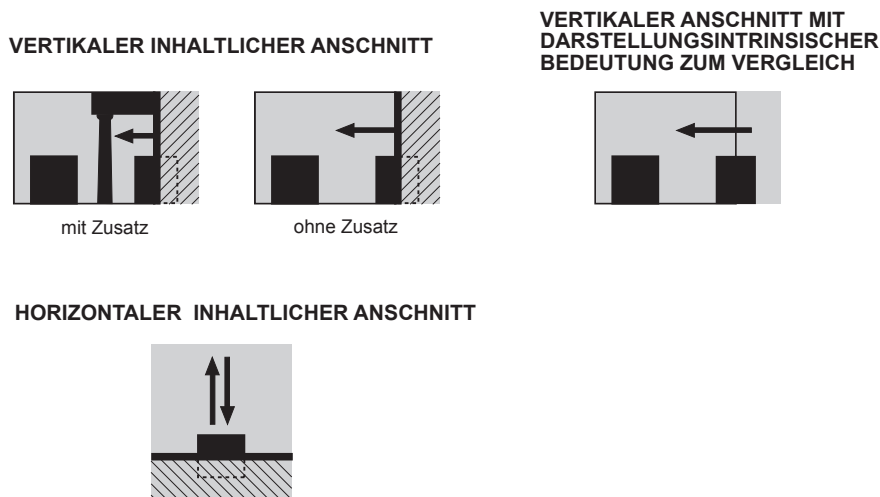


Abb. 21.1 Vereinfachte Darstellung der unterschiedlichen Bildräume (mit/ohne Schraffur) in Zusammenhang mit dem einseitigen inhaltlichen Anschnitt am bewegten Beispiel

Warum sich das Spektrum an Bildzeugnissen kaum über das bisher zu beobachtende Maß hinausbewegt – wären im Abseits dieser einschlägigen Künstlerkreise sowohl die formalen Voraussetzungen (wie etwa das gerahmte Bildfeld) als auch die begünstigenden narrativen Ansprüche (spannungsgeladene figurenreiche Handlungen) gegeben – lässt sich recht einfach erklären. Denn wie eingangs definiert<sup>900</sup>, wurden in vorliegender Arbeit ausschließlich Beispiele herangezogen, bei welchen der Anschnitt mithilfe der bloßen Rahmenborte vollzogen wird. Diese Lösung stellt einerseits eine vereinfachte Vorgehensweise dar, zieht aber andererseits eine größere Abstrahierung nach sich – die dadurch bedingte Offenheit reduziert offenkundig die ‚Attraktivität‘ dieses Darstellungsmittels für die ‚breite Masse‘. Ungeachtet einer darstellungsintrinsischen oder aber inhaltlichen Bewertung des Anschnitts findet diese besondere Art der Wiedergabe – häufig gar kombiniert in ein und demselben Bild – demzufolge in einem nur sehr eingeschränkten künstlerischen Umfeld Anwendung und ist damit mehr oder minder als geschlossenes Phänomen zu bewerten. Das Potential dieser Bilder fußt gerade auf dieser Mehrdeutigkeit, wird so der Betrachter spielerisch zur Mitwirkung animiert.

### **Vertikal- und Horizontalschnitte inhaltlicher Bedeutung im Vergleich**

An dieser Stelle drängt sich eine zumindest knappe Gegenüberstellung der obigen Resultate mit den in vorliegender Untersuchung ausgeklammerten horizontalen Anschnitten geradezu auf, liegt beiden Kategorien gleichermaßen der Gedanke einer Belegung des exekutiven Rahmens – ungeachtet seines lot- beziehungsweise waagrechten Verlaufs – mit einem konkreten gegenständlichen Wert zugrunde (**Abb. 21.1**). Während jedoch eine inhaltliche Auslegung der Teilgestaltigkeit bei den vertikal vollzogenen Schnitten (fehlt das Zusatzelement) keinesfalls zwingend ist – der einheitliche Handlungsraum kann sich hier ebenso jenseits des sichtbaren Bereichs fortsetzen<sup>901</sup> –,

900 Dazu s. Kapitel A2.3.2. „Aufnahmekriterien“.

901 Vgl. dazu die unterschiedlichen darstellungsintrinsisch aufzufassenden Ausschnitte v.a. mit exzerptiver Bedeutung unter Kapitel B2.1.1.1. „Exzerpte“.

ist eine Auflösung vergleichbarer Konstellationen in Zusammenhang mit dem Horizontalanschnitt (auch ohne erklärendes Beiwerk) ein absolutes Muss. Im Gegensatz zur möglichen Semantik der seitlichen Bildbegrenzung, die stark variieren kann (z.B. Stadt- oder Hadestor, Höhlen- oder Labyrinthausgang, ‚Waldrand‘), liegt bei dem unteren Rahmenabschnitt (bis auf wenige Ausnahmen) zudem die Konnotation „Boden“ stets klar auf der Hand und ergibt sich schon allein aus der gängigen Qualität dieses Elements als Laufniveau<sup>902</sup>. Damit verliert der Betrachter all seine Freiheiten zur Lesung der Teilgestalt nach eigenem Gusto, ist hier die Semantik unumstößlich festgesetzt und eine abweichende Auffassung nicht zulässig.

### *Kaineus/Amphiaraos*

Entschieden am frühesten und sicherlich auch am anschaulichsten zeigt sich das Durchbrechen der Erdkruste in Verbindung mit den zahlreichen Darstellungen des untergehenden Kaineus, wird der Lapith von zumeist mehreren Kentauren mithilfe von Felsbrocken oder Baumstämmen sprichwörtlich in den Boden gerammt<sup>903</sup>. Denn bereits auf einem ionischen Bronzeblech aus der zweiten Hälfte des 7. Jhs. (**Abb. 21.2**)<sup>904</sup> erscheint der voll gerüstete Krieger teilgestaltig und wird fortan über einen langen Zeitraum hinweg auf unterschiedlichen Trägern bis in den späten Hellenismus auf ebendiese Weise abgebildet. Nur das Schema variiert im Detail – entscheidender typologischer Marker bleibt in der Regel der in unterschiedlichem Maße an den Beinen bis maximal zur Hüfte abgeschnittene Lapith<sup>905</sup>. In dieser Form kann er auch Bestandteil der thessalischen Kentaumachie sein, wie sie – sehr häufig in ausschnitthafter Umsetzung – Thema eines der vorhergehenden Kapitel war (s. Tab. 5 mit z.B. Abb. 11.2

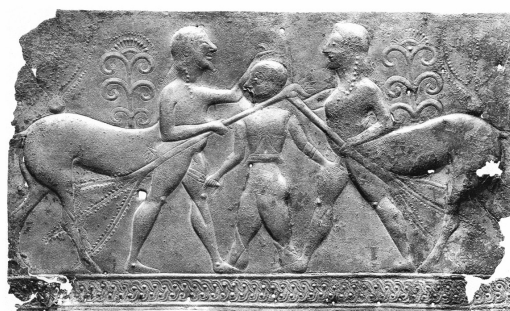


Abb. 21.2 Bronzeblech aus Olympia (Mus. BE 11a) mit der Darstellung des im Boden versinkenden Kaineus

- 902 Dies gilt auch dann, als sich eine Loslösung von diesem vormals für alle Figuren im Bild verbindlichen Laufhorizont ereignet. Bei den Rundbildern wird diese Funktion nicht selten von einem eigens eingezogenen Segmentstreifen übernommen. Ausführlicher zu dieser Entwicklung in Kapitel B1.1. „Grundlagen Vasenmalerei“ sowie auch D2.3. „Raumbegriff“. – Zur möglichen Gleichsetzung dieser Begrenzung mit der Wasseroberfläche s.u.
- 903 Zu diesem Thema sind im Beazley-Archiv aktuell insgesamt 63 Einträge zu finden (Stand: 30.10.2011). Weitere Zusammenstellung der Bildzeugnisse z.B. bei LAUFER 1985; ders. 1990; BROMMER 1973, 499ff.; SCHAUBURG 1962a, 751 Anm. 23f.
- 904 Vgl. SCHEFOLD 1993, 122; s. des Weiteren SCHAUBURG 1962a, 754f. (hier auch detaillierter zur Ausstattung des Kriegers mit zwei Schwertern); LAUFER 1985, 3ff.; COHEN 1983, 172.
- 905 Symmetrisch eingefasst von zwei angreifenden Kentauren erscheint der Lapithenkönig wie auch auf dem olympischen Blech mit frontalansichtigem Oberkörper sowie Beinen und Kopf in Profil, wobei ihn die Schrittstellung und die erhobenen Waffen als in aktiver Gegenwehr auszeichnen. Diese antithetische Konstellation ist über ihren Kern hinaus beliebig erweiterbar, so dass teilweise bis zu vier Mischwesen gegen Kaineus anrennen können. Darüber hinaus wird diese Episode v.a. in der Anfangszeit in ein größeres Kampfgeschehen integriert, wie es bspw. der rückwärtige Halsfries des Klitiaskraters in Florenz (Mus. Arch. 4209, s. SCHEFOLD 1993, 256 Abb. 275) wiedergibt. Hier gehen drei vierbeinige Widersacher gegen den bereits bis zur Hüfte Eingesunkenen vor. Ähnlich zeigt ihn der Schulterfries einer ion. Hydria in Bonn (Akad. Kunstmus. V 2674, s. SCHEFOLD 1978, 155 Abb. 206; zur Herkunft s. SCHAUBURG 1962a, 762f.) zwischen vier Pferdemen. Integriert in einen ausgedehnten Kontext bildet die Szene auch eine att. sf. Sianaschale in Malibu (PGM S82.AE.46, s. Beazley-Archiv Nr. 10149; vgl. dazu auch SCHAUBURG 1962a, 747ff.) auf einer ihrer Außenseiten ab. In späterer Zeit bekommt das Motiv des Untergangs als Auszug einen eigenen darstellerischen Wert und wird v.a. auf Kleingefäßen thematisiert, so als heraldische Dreierkomposition bspw. auf einer spätsf. Oinochoe in Jena (Univ. Slg. 175, s. SCHAUBURG 1962a, 755 Abb. 7) oder

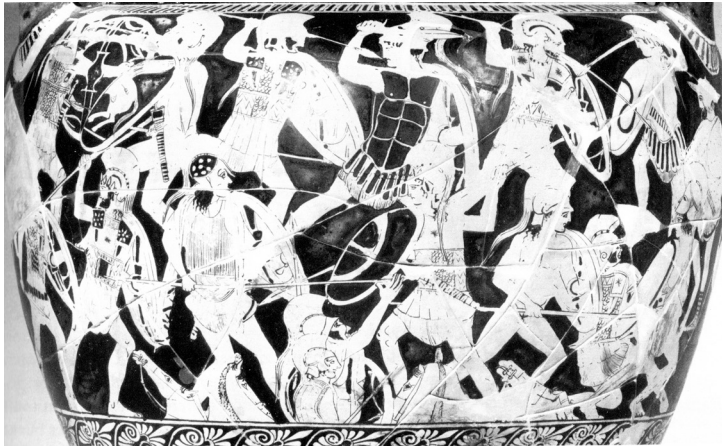


Abb. 21.3  
Der in den Boden hinabfah-  
rende Amphiaraos auf einem  
attisch rotfigurigen Volutenkra-  
ter in Ferrara (NM T 579)

oder 2.3)<sup>906</sup>. Während hier die figürliche Unvollständigkeit an den Bildrändern jedoch einen deutlichen Hinweis auf einen größeren szenischen Kontext erbringt, zeigt die zerschnittene Gestalt des Kaineus an der unteren Bildbegrenzung dessen augenblickliches Versinken in der Erde an. Eine darstellungsintrinsisch aufzufassende Durchtrennung wird hier demzufolge mit einem inhaltlich auszulegenden (Horizontal)Anschnitt kombiniert. Ein vergleichbarer Untergang führt auch das vorzeitige Ende des Sehers Amphiaraos vor den Toren von Theben herbei. Im Gegensatz zu obiger Episode wird das Hinabfahren des von Baton gelenkten Wagens in die sich öffnende Erde in der Bildkunst allerdings außerordentlich selten umgesetzt (**Abb. 21.3**)<sup>907</sup>.

lediglich als reine Gegenüberstellung aus Krieger und Kentaur auf einer weiteren Kanne in Frankfurt/Main (Mus. Vor- und Frühgesch. B 307, s. Beazley-Archiv Nr. 330835). Wenn auch die rf. Vasenmalerei vorwiegend das isolierte reduzierte Schema bevorzugt, wie es bspw. ein Stamnos des Kleophrades-Malers in Paris (Louvre G 55, s. MOON 1983a, 178 Abb. 12.7a) präsentiert, so kann auch hier diese Teilepisode Bestandteil eines umfangreicheren Kentaurenkampfes sein (s.u.). Neben der abgeschnittenen Wiedergabe etabliert sich für kurze Zeit zwar auch der nach hinten niedersinkende oder auf die Knie fallende Lapith (vgl. etwa DADA 81), dennoch vermag sich diese Art der Darstellung niemals überzeugend durchzusetzen. In der Vasenmalerei verebbt das Interesse für dieses Sujet bereits um 450 v. Chr., dennoch lassen sich auch in Unteritalien noch vereinzelte Nachweise finden, wie eine Amphora in München (Ant. Slg. 3261, s. SCHAUENBURG 1962a, 751 Abb. 3) mit einem nun bartlosen Kaineus zwischen zwei Kentauren anschaulich demonstriert. Bis in hellenistische Zeit findet dieses Schema schließlich in der Reliefplastik Niederschlag. So ist der Untergang des Kaineus als Teil der thessalischen Kentauromachie u.a. Thema im Fries des Apollontempels in Bassai-Phigalia (heute in London BM 530, s. SCHEFOLD – JUNG 1988, 269 Abb. 317), im Westfries des Hephaisteions in Athen (s. MOON 1983a, 181 Abb. 12.8), im Fries der südlichen Außenfassade am Heroon von Trysa-Gjölbaşı (heute im KHM Wien, s. OBERLEITNER 1994, 24 Abb. 33 und 36) oder auf einer der Schmalseiten eines lykischen Sarkophags aus der Königsnekropole von Sidon (Istanbul Arch. Mus., s. SCHMIDT-DOUNAS 1985b, Taf. 17f. [hier auch ausführliche Beschreibung]). Wohl zu den spätesten Zeugnissen gehört ein Fries aus Mylasa, ebenfalls in Istanbul (Arch. Mus. 286, s. SCHAUENBURG 1962a, 754 Abb. 5), aus der Zeit um 150 bis 80 v. Chr. Allgemein zur Entwicklung der Kaineusikonographie und zum Mythos s. z.B. LAUFER 1990, 884ff.; ders. 1985, passim; SCHAUENBURG 1962a, 750ff.; COHEN 1983, 171f.; BOUCHER 1922, 114f.; GARDNER 1897, 299ff.; SCHMIDT-DOUNAS 1985a, 5ff. (hier bes. zum ‚uneingesunkenen‘ Kaineus); dies. 1985b, 76ff.; entfernt auch MANNACK 2001, 85f.; SCHEFOLD 1978, 154f.; SCHEFOLD – JUNG 1988, 264.

906 Vgl. Kapitel B2.1.1.1.2. „Schlachten“. – Auch hier variiert der Schnittgrad: Auf DADA 65 erfolgt der Schnitt an einem Bein, das andere befindet sich in kniender Stellung, auf DADA 75 bis 80 dagegen an beiden Beinen auf Höhe der Oberschenkel. Daneben liegen aber auch nicht wenige rahmenlose und damit vollgestaltige Beispiele vor: Als Zweikampf integriert ihn etwa der Niobiden-Maler in den Halsfries seines Volutenkraters in Bologna (Mus. Civ. 268, s. WIENCKE 1954, Taf. 63.33), entsprechend erscheint er als Teil des großen Kampfes auf einem att. rf. Volutenkrater (ebd. 16557, s. MATHESON 1995, 69 Taf. 54.A). Allgemein dazu s. etwa MANNACK 2001, 85; SCHEFOLD 1978, 155.

907 Einen im unteren Bereich angeschnittenen Wagenkasten mitsamt vier Pferden zeigt eine späte wg. Lekythos in Athen (NM 1125, s. BENNDORF – NIEMANN 1889, 195ff. Abb. 157), die zudem als frühestes Bildzeugnis gilt. Während hier das Gefährt mitsamt der Besatzung im Profil nach rechts erscheint, präsentiert der Volutenkrater aus Ferrara (s. Abb. 21.3) aus der Mitte des 5. Jhs. die versinkende Quadriga in Rückenansicht, von der nur noch die hippischen Köpfe sowie die Oberkörper der beiden Krieger Zeugnis ablegen. Ein ähnliches Schema ist erst wieder



## Anodoi

Beliebtes Thema einer Vielzahl von Vasenbildern ab dem fortgeschrittenen 5. Jh. ist dagegen die göttliche Anodos<sup>908</sup>, wobei in diesem Zusammenhang nun der umgekehrte Weg im Fokus steht. Dass statt des Versinkens in der Erde nun das Aufsteigen thematisiert wird, ergibt sich in erster Linie aus dem narrativen Kontext, besteht auf formaler Ebene im Großen und Ganzen kein Unterschied zum vom unteren Bildrand durchschnittenen Kaineus<sup>909</sup>. Eine Trennung zwischen den einzelnen in Frage kommenden Protagonisten erweist sich zumeist als schwierig, stimmen viele Bilder in ihren ikonographischen Grundzügen überein und zeigen eine weibliche Gestalt ohne besondere attributive Kennzeichnung. Die Beschneidung durch den unteren Rahmen<sup>910</sup> kann dabei unterschiedliche Ausmaße annehmen, so dass dieser Prozess auf

---

auf einem der Reliefs des südlichen Frieses der Außenfassade am Heroon von Trysa greifbar (heute Wien KHM, s. OBERLEITNER 1994, 25f. Abb. 39 und 42) und kommt im 2. Jh. auf etruskischen Urnen zum Tragen (vgl. etwa ein Exemplar aus Volterra [Mus. Etr. 508, s. SMALL 1981, 20 Nr. 13 Pl. 8a]). Allgemein zum Mythos und zur Ikonographie s. etwa KRAUSKOPF 1981, 698ff.; SCHEFOLD – JUNG 1989, 77ff. bes. 79f.; OBERLEITNER 1994, 26. BROMMER 1973, 477 nennt als keramische Bildzeugnisse lediglich die beiden oben erwähnten Beispiele.

- 908 Diverse, meist riesenhafte Büsten oder Köpfe, eventuell noch mit dem Zusatz einer Hand, die bereits in archaischer Zeit auftreten, können nicht zu den Anodoi gerechnet werden. Besonders aufgrund ihrer möglichen Einbettung in ein erweitertes figurales Umfeld (so z.B. auf einem att. sf. Kolonettenkrater im Pariser Louvre F 311, s. BUSCHOR 1937, 5 Abb. 2) wurde in der Vergangenheit häufig eine Interpretation als Auftauchende diskutiert, dennoch stehen sie innerhalb der sie umgebenden Handlung immer isoliert, werden nicht direkt einbezogen. Während diese Erscheinungen andernorts i.d.R. nicht klar ansprechbar sind, kann den Pendants aus Attika aufgrund einer namensgebenden Attributisierung nicht selten ein deutlich diviner, selten auch heroischer Charakter zugesprochen werden. Dies zeigen bspw. einige Schalen, auf welchen etwa zwischen apotropäischen Augen gleich mehrere große Büsten in Staffelage oder Gegenüberstellung abgebildet sind, die in einem gewissen Sinnzusammenhang zueinander stehen. So z.B. Athena und Herakles auf einer Schale in Malibu (PGM 86.AE.170, s. Beazley-Archiv Nr. 201950), was in Abhängigkeit zur Interpretation der drei Büsten der Gegenseite als Apotheose bzw. Einführung des Herakles in die Eleusinischen Mysterien gedeutet wird (vgl. dazu z.B. CVA Malibu [2] 62). Sie müssen stattdessen als abgekürzte Wiedergabe ganzer Gestalten im Sinne einer Protome aufgefasst werden, kann ihre gestaltliche Unvollständigkeit nicht auf einen Vorgang wie das Aufsteigen zurückgeführt werden (zur Differenzierung zwischen Protome und Teilgestalt s. Kapitel A2.3.1. „Begrifflichkeiten“; zu solchen Büsten s. auch Kapitel D2.2. „Geburt unvollständige Gestalt“; vgl. als weiteres BUSCHOR 1937, 4ff.; SCHAUENBURG 1974, 150ff. bes. 150; LOEB 1979, 121ff.; BÉRARD 1974, 43ff. 63 [hier auch zur gestaltlichen Gigantisierung als Zeichen von Göttlichkeit]; SCHEFOLD 1981, 68; VON VACANO 1973, 100ff.). In archaischer Zeit kommen Männer- ebenso häufig wie Frauenköpfe vor, in der Folgezeit dominieren dagegen weibliche Köpfe, welche v.a. in Unteritalien (s. etwa einige Beispiele bei TRENDALL 1990, Abb. 227,1–8), Böotien sowie Etrurien weit verbreitet sind. Diese ebenfalls kontextlosen Köpfe, mitunter aus einem Kelch hervorwachsend, deutet LANGLOTZ 1957, 404 als Anodos der Aphrodite (zu diesem Thema s. auch unten), dennoch lässt sich ihre Identität nicht zuverlässig bestimmen, könnten sie vielmehr auch nur ein typisches Frauenbild verkörpern (vgl. als weiteres dazu SCHAUENBURG 1957, 67ff.; entfernt auch ders. 1955, 15; ders. 1972, 1ff. bes. 69 Anm. 46; ders. 1934, 148; BÉRARD 1974, 71f.; DELIVORRIAS et al. 1984, 108ff.; zu Letzterem bes. HOFFMANN 2002, 158f.; explizit zur Frauenbüste im Fenster s. HURSCHMANN 1985, 53). Ähnliche Köpfe kommen auf den sog. Kertscher Vasen vor, wo sie nicht selten in Gesellschaft einer Greifen- und/oder Pferdeprotome erscheinen, wie z.B. ein Exponat aus St. Petersburg (Eremitage 1903.14388, s. SCHEFOLD 1934, 53 Nr. 490 Taf. 25,3) belegt. Solche ‚Amazonen‘ deutet SCHEFOLD 1934, 148 in Analogie zu den o.g. Köpfen desgleichen als göttliche Anodoi und bezieht sie auf die in Südrussland verehrte „Große Göttin“. Mit welcher Berechtigung diese späten Köpfe im Gegensatz zu den frühen Exemplaren ggf. nicht mehr als reine Abkürzungen zu werten sind, sondern vielmehr als Anodoi angesprochen werden können, soll an dieser Stelle nicht weiter vertieft werden. Adäquat zu anderen Motiven, die weiter unten beleuchtet werden, könnte ihnen aufgrund der spezifischen Form der Wiedergabe vor dem Hintergrund der vorangegangenen Entwicklung in einem solchen Fall der semantische Wert des Aufsteigens innewohnen (s. nochmals unten). – Allgemein zum umfassenden Thema der göttlichen Anodoi s. etwa BUSCHOR 1937, 10ff.; BÉRARD 1974, bes. 31ff.; SIMON 1989; LOEB 1979; SCHEFOLD 1981, 68ff.; entfernt auch SCHWEITZER 1940, 181; HIMMELMANN 2003, 110ff. Zur Geburt der Aphrodite im Besonderen s. SIMON 1959; DELIVORRIAS et al. 1984, 113ff. Zur Rückkehr der Persephone vgl. z.B. GÜNTHER 1997, 977ff. Zu den keramischen Bildzeugnissen s. BROMMER 1980, 1f. 36; zu römischen Beispielen, die häufig auf Sarkophagen zu finden sind, s. GRASSINGER 1999, 69.
- 909 Auf eine Aufwärtsbewegung können bei großzügigem Abschneiden allein die im Erscheinungsgestus erhobenen Arme sowie der nach oben gerichtete Blick hindeuten. Größere Klarheit besteht hingegen, setzt die Gottheit bereits einen Fuß auf dem Erdboden auf, wird so explizit der Moment des Aussteigens verbildlicht.
- 910 Für sich allein steht dagegen eine rf. Darstellung auf einem att. Glockenkrater in New York (MMA 28.57.23, s. SCHEFOLD 1981, 71 Abb. 87), wird hier das Aufsteigen der inschriftlich gekennzeichneten „Persophata“ nicht mithilfe des

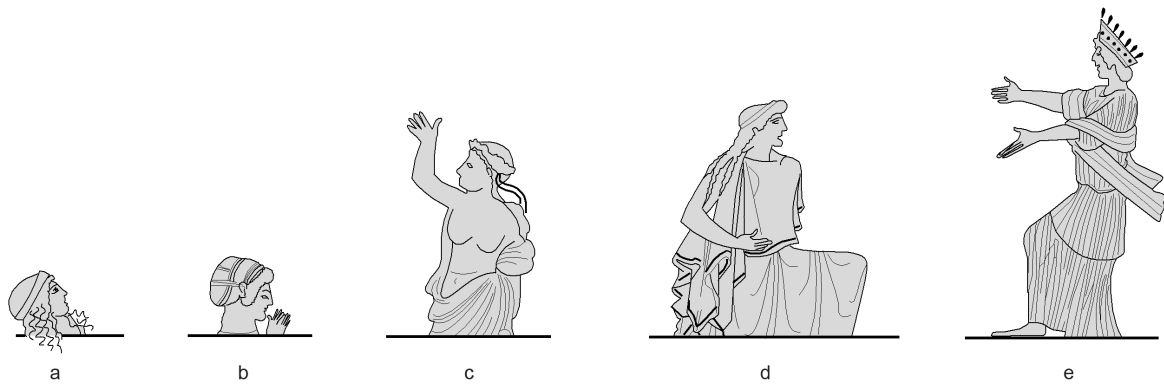


Abb. 21.4 Zusammenstellung unterschiedlicher Schemata der weiblichen Anodos: a = Rom VG 50.320, b = Paris Cab. Méd. 298, c = Privatbesitz Nostell Priory, d = Syrakus Mus. Arch. 23.912, e = Matera NM 0075

visueller Ebene in verschiedenen Stadien erfahrbar wird (**Abb. 21.4**): Von Darstellungen, wo soeben erst ein epiphanisch übergroßer Kopf an der Oberfläche erschienen ist<sup>911</sup>, bis hin zu Bildern, auf welchen die Gottheit im Begriff ist, das Erdreich zu verlassen und mit einem Fuß bereits festen Grund betritt<sup>912</sup>, sind so gut wie alle Zwischenstufen vertreten<sup>913</sup>. Überaus häufig wird diese Szene von einer unterschiedlich großen Anzahl von Panen oder satyrhaften Wesen gerahmt – diese schwingen mitunter noch den Hammer, mit welchem sie zuvor den Ackerboden gelockert haben (**Abb. 21.5**)<sup>914</sup>. Daher wurden viele der Kompositionen als

üblichen Anschnitts durch die untere Bildumrandung verdeutlicht. Stattdessen hat der Persephone-Maler geradezu plastisch eine felsige Kluft wiedergegeben, aus welcher die Göttin vor Hermes, Hekate und Demeter tritt. Zu diesem Sonderfall s. auch BÉRARD 1974, 26f.

- 911 Eine solche Situation ist im Medaillon einer fragmentierten att. rf. Schale in Rom (a: VG 50.320) abgebildet. Die Deutung dieser ungewöhnlichen Komposition aus einem ziegenköpfigen Satyr, welcher dominant die Bildmitte einnimmt, und einem langgelockten weiblichen Kopf, der zu ihm aufblickt, erweist sich als schwierig. Neben einer Ansprache als Aphrodite erbrachte BÉRARD 1974, 112 (mit Taf. 12,43) den Vorschlag, darin die Verbildlichung eines Mysterienspiels aus dem Umkreis des Dionysos und der Semele zu sehen.
- 912 Lediglich der noch in der Erde steckende Fuß wird auf einem rf. Glockenkrater des frühlukan. Pisticii-Malers in Matera (e: NM 9975, s. TRENDALL 1990, Abb. 2) knapp am Knöchel abgeschnitten. Diese Gegenüberstellung aus einer aufsteigenden langgewandeten Frau mit Krone und einemammerschwingenden Satyrn hat in der Forschung unterschiedliche Deutung erfahren, die von einer Ansprache als Kore über Pandora bis hin zum von BÉRARD 1974, 114 häufig propagierten Zusammenhang mit dem dionysischen Mysterienspiel reicht. Vgl. dazu als weiteres TRENDALL 1967, 14 Nr. 1. Ähnlich ist auch die Situation auf einer att. rf. Bauchlekythos wohl in Athen (s. BÉRARD 1974, Taf. 9,32) zu bewerten, auf welcher die aufsteigende Göttin aufgrund der sie empfangenden, fackeltragenden Hekate als Persephone interpretiert wird.
- 913 Nur den mit einer Haube bedeckten übergroßen Kopf mit Halsansatz sowie die im Epiphaniegestus erhobenen Hände zeigt bspw. eine spätsf. Lekythos des Athena-Malers in Paris (b: Cab. Méd. 298, s. SCHEFOLD 1981, 69 Abb. 82), auf der wohl Persephone zwischen zwei Hammerträgern zutage tritt (zur Interpretation s. auch BUSCHOR 1937, 10ff.; LOEB 1979, 117f. 327 Ko 4; SIMON 1989, 199; BÉRARD 1974, 44). Dabei handelt es sich um das bislang früheste Zeugnis, das einen kolossalen Kopf mit hämmernden Silenen vereint. Ein ähnlicher Profilkopf, der in einen Mehrfigurenkontext eingebettet ist, befindet sich auf einem deutlich späteren att. rf. Pyxisdeckel in Birmingham (City Mus. and Art Gallery 1610.85, s. BÉRARD 1974, 119. 171 Taf. 7,27 [Aphrodite]; Schefold 1981, 72 [Persephone]). Auf Höhe des Knies durchtrennt die horizontale Bildgrenze die weibliche Figur z.B. auf dem mehrfigurigen Schulterfries einer um 450 v. Chr. datierten, att. rf. Hydria in Syrakus (d: Mus. Arch. 23.912, s. BÉRARD 1974, Taf. 18,62). Aufgrund des engen Bezugs zu Eros und der Anwesenheit von Ares könnte diese Szene die Geburt der Aphrodite darstellen (s. auch unten). Weitere Deutungsvorschläge bei BÉRARD 1974, 158; s. ebenfalls SCHEFOLD 1981, 78. Knapp unterhalb der Hüfte wird schließlich die weibliche Figur zwischen vier Satyrn auf einem att. rf. Glockenkrater in Privatbesitz (c: Nostell Priory, s. BÉRARD 1974, Taf. 11,37) abgeschnitten.
- 914 Fünf entsprechende Kreaturen umgeben die schon fast dem Erdreich entstiegene und nach oben deutende Göttin auf einem att. rf. Krater in New York (Slg. P. Tozzi, ebd. Taf. 13,45), der im Bereich der Bodenlinie fehlerhaft ergänzt

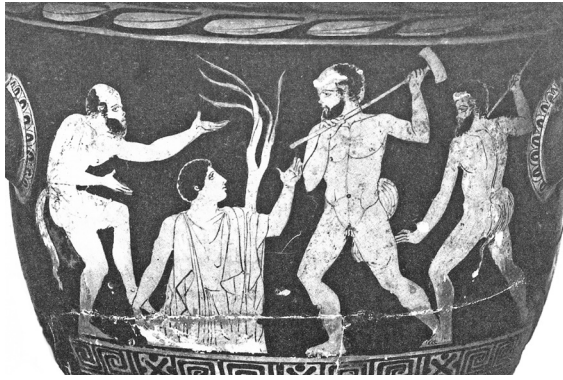


Abb. 21.5  
Glockenkrater der Polygnot-Gruppe in Stockholm (NM 6), auf welchem die aufsteigende weibliche Gestalt von drei Satyrn, mitunter mit Hammer, umgeben ist

Abb. 21.6  
Attisch rotfigurige Oinochoe aus der Zeit nach 400 v. Chr. (Berlin Staatl. Mus. F 2660) mit der Schaumgeburt der Aphrodite, welche auf einem Schwan aus den stilisierten Wellen aufsteigt



Verbildlichung der alljährlichen Rückkehr Persephones zu ihrer Mutter Demeter verstanden, dennoch erlaubt die Übertragbarkeit dieser dionysischen Wesen auf andere verwandte Kontexte keinerlei zuverlässige Rückschlüsse auf die Identität der Aufsteigenden. Auf diese Weise können sie desgleichen in Zusammenhang mit der Anodos der Aphrodite auftreten<sup>915</sup>, ebenso wie umgekehrt die Eroten lediglich unter Vorbehalt als Hinweis auf die Schaumgeburt<sup>916</sup> zu werten sind, zeigen sie sich mitunter gleichermaßen an der Seite der meist ziegengesichtigen Mischwesen<sup>917</sup>. Nichtsdestominder liegen zumindest mit dem Motiv der Nacktheit<sup>918</sup>, häufig

wurde. Acht ausgelassen tanzende Pane sowie Hermes (dazu s.u.) hingegen tummeln sich im umlaufenden Fries eines heute verlorenen, att. rf. Kelchkraters des Marlay-Malers (ehemals Berlin Ant. Slg. 3275, s. BÉRARD 1974, Taf. 16,58). Zum Motiv des Hämmerns und seiner Interpretation s. z.B. BÉRARD 1974, 75ff.; als weiteres auch LOEB 1979, 91; BUSCHOR 1937, 12ff. (hier auch zur nicht immer klaren Identität der Hämmerer); SCHEFOLD 1981, 69 mit Anm. 138; SIMON 1989, 199. Während die Pane gerne in Zusammenhang mit Aphrodite gesetzt wurden, bezog man die Silene dagegen auf die Wiederkehr der Kore. Dazu BUSCHOR 1937, 16ff. bes. 18; SIMON 1959, 49; zur Verbindung der Pane mit „unberührte[r] Wildnis“ s. SCHEFOLD 1981, 70. 75.

915 Dies beweist eine att. rf. Pelike aus dem mittleren 5. Jh. in Rhodos (Arch. Mus. 12.454, s. SCHEFOLD 1981, 78 Abb. 94), auf welcher die zwischen Pan und Hermes austretende Gottheit mithilfe einer Beischrift entsprechend ausgewiesen ist. Da hier jeglicher Hinweis auf eine Schaumgeburt fehlt, wollte man solche Darstellungen in Verbindung mit einer ‚chthonischen‘ Aphrodite sehen. Auf diese Weise v.a. LOEB 1979, 89ff. Dagegen sprach sich z.B. SCHEFOLD 1981, 71. 75f. aus; zuvor bereits BUSCHOR 1937, 17; vgl. als weiteres auch DELIVORRIAS et al. 1984, 113.

916 Zur „schaumgeborene[n] Göttin“ s. Hes. Theog. 196; als weiteres z.B. auch Hom. Hymn. VI.

917 So auf einer ‚Kertscher‘ Hydria in Brüssel (Mus. du Cinquantenaire 286, s. SCHEFOLD 1934, 18 Nr. 146 Taf. 1,1; ders. 1981, 72). Einen deutlicheren Hinweis auf Aphrodite gibt hingegen der große Erosknabe auf einer att. rf. Bauchlekythos in Wien (KHM IV 3768, s. BÉRARD 1974, Taf. 14,49), welcher die geschmückte, nackte Göttin auf seinen Schultern emporträgt, ebenso wie ein entsprechendes Flügelwesen auf einem vergoldeten Silbermedaillon im Pariser Louvre (s. SCHEFOLD 1981, 79 Abb. 96) mit Namensbeischrift, datiert um 420 v. Chr., das ihr helfend unter die Arme greift und sie aus den angedeuteten Wellen emporhebt.

918 Dieser Faktor spielt erst bei späteren Bildern eine Rolle: So etwa auf der att. rf. Pelike in Polygyros (Slg. Lambropoulos, s. BÉRARD 1974, Taf. 13,46), wo die Geburt von zwei satyrhaften Wesen begleitet wird, ebenso wie bspw. auf einer paestan. Lebes gamikos (Paestum Mus. Arch. 24602, s. TRENDALL – CAMBITOGLU 1978, Pl. 205 Nr. 449), hier in Gesellschaft eines Eroten und zweier *eileithyiai*. Entsprechende Geburtshelferinnen in Form der beiden Chariten Charis und Peitho sind auch bei der Aphroditegeburt auf einem der spätklassischen Wan-

kombiniert mit prachtvollem Geschmeide<sup>919</sup>, und der expliziten Kennzeichnung der unteren Bildbegrenzung als Wasseroberfläche (Abb. 21.6)<sup>920</sup> zwei unumstößliche Kriterien vor, welche die Handlung als ebendiesen Akt klassifizieren. Die Anwesenheit des Hermes *psychopompos* kann dagegen aufgrund der chthonischen Färbung eine Szene prinzipiell als Wiedergeburt der Kore ausweisen<sup>921</sup>, dennoch ist dieses Detail offensichtlich nicht streng an diesen Darstellungsinhalt gebunden, tritt der Seelengeleiter auch in Verbindung mit der apherodisischen Geburt in Erscheinung<sup>922</sup>.

Diese Anodoi teilen sich folglich im Großen und Ganzen eine Bildtradition, die sich vom eigentlichen Mythos abgewandt hat und ihren Ursprung wohl im dionysischen Satyrspiel besitzt, um in der Folgezeit immer mehr mit dem Mysterienspiel zu verschmelzen<sup>923</sup>.

Abb. 21.7 (links)

Auf den Außenseiten einer Schale des Kodros-Malers in Berlin (Staatl. Mus. F 2537) erscheint die Erichthoniosgeburt als mehrfiguriger Fries

Abb. 21.8 (rechts)

Auszug aus dem Gigantenkampf im Tondo einer Schale des attischen Malers Aristophanes (Berlin Staatl. Mus. F 2531), der auf das Kampfpaar Poseidon und Polybotes im Beisein der Erdmutter fokussiert

genreliefs vom sog. Ludovisischen Thron zugegen (Rom Thermenmus. 8670, s. SCHEFOLD 1981, 76. 78f. mit Abb. 91; zur Deutung dieses ‚Throns‘ s. z.B. auch MERTENS-HORN 1997, 217ff.).

919 Vgl. dazu Hom. Hymn. VI 8ff.: „[...] führten sie Aphrodite im vollen Glanz ihres Schmuckes jetzt den Unsterblichen zu.“ In reichem Ornat erscheint sie demgemäß bspw. auf der Pelike in Polygyros (s.o.) oder der bereits genannten Wiener Lekythos.

920 Neben der Kennzeichnung der Wasseroberfläche durch mehrere kurze, wellenförmige Einfügungen direkt oberhalb des Rahmens, wie auf dem abgebildeten Beispiel aus Berlin, stellt die Ausschmückung der unteren Borte mit einem Wellenband wie auf der Lebes gamikos in Paestum (s.o.) eine weitere Möglichkeit dar. Direkt aus einer Muschel geboren wird die Göttin auf einer plastisch verzierten rf. Pelike apulischer Provenienz in Genf (Mus. d'Art et d'Histoire, s. MERTENS-HORN 1997, 220 Abb. 7) aus der zweiten Hälfte des 4. Jhs. Zu diesen spezifischen Merkmalen der jüngeren Bilder vgl. z.B. SCHEFOLD 1981, 82f.

921 So etwa auf o.g. Kelchkrater (ehemals Berlin 3275) oder einem heute ebenfalls verschollenen entsprechenden Mischgefäß in Dresden (Staatl. Kunstslg. 350, s. BÉRARD 1974, Taf. 16,53) mit Beischrift. Zu diesem neben der Anwesenheit von Hekate und Demeter möglichen Indiz für die Wiedergeburt der Persephone vgl. etwa GÜNTHER 1997, 977; SCHEFOLD 1981, 72; BUSCHOR 1937, 15. Zur Rolle des Hermes als Bindeglied zwischen Ober- und Unterwelt bei chthonischen Übergängen allgemein s. z.B. BÉRARD 1974, 26; vgl. als weiteres auch Kapitel B2.1.1.2.2.2. „Charon“.

922 Ikonographisch in keinem nennenswerten Widerspruch zur Bildtradition der zurückkehrenden Kore steht die oben bereits angesprochene, durch Beischrift explizit als Aphroditegeburt ausgewiesene Szene auf der att. rf. Pelike in Rhodos (Arch. Mus. 12.454), die um 455 v. Chr. datiert wird. Kypris erscheint hier zwischen dem bocksbeinigen Pan und Hermes. Letzterer ist desgleichen auf der oben erwähnten rf. Oinochoe in Berlin präsent, wo die Göttin auf einem Schwan aus der Gischt emporsteigt (s.o.).

923 Die Grenzen sind fließend in der Ikonographie der ab dem 5. Jh. verbildlichten Göttergeburten. Nicht nur deuten bestimmte Elemente auf eine definitive Beeinflussung durch das Satyrspiel hin, auch kommen immer mehr Komponenten hinzu, die einen deutlichen Bezug zu den Mysterienkulten herstellen. Der Mythos in seiner Reinform ist also nur selten erkennbar, ebenso gestaltet sich die Benennung der aufsteigenden Gottheiten schwierig, weshalb auch eine zuverlässige Identifikation der Darstellungen der Aphroditegeburt mit Problemen belegt ist, zumal eine Verbindung der Schaumgeburt mit dem Element Wasser in der bildlichen Wiedergabe keinesfalls sichtbar sein muss. Vgl. dazu bspw. SCHEFOLD 1981, 70ff.; GÜNTHER 1997, 977; SIMON 1959, 14ff.; LOEB 1979, 90ff. 141; BÉRARD 1974, 39ff.; explizit zum Zusammenhang mit dem Satyrspiel v.a. BUSCHOR 1937, 10ff. bes. 16ff. Eine vorrangige Verbindung mit den Mysterienkulten möchte BÉRARD 1974, 94ff. sehen (s. auch oben); ähnlich zuvor auch DEUBNER 1932, 95. – Neben den genannten Beispielen treten noch andere Figuren im Rahmen einer Anodos auf: So etwa weisen Beischriften die Szene auf einem att. rf. Volutenkrater aus dem Umkreis des Polygnotos in Oxford (AM G 275, s. SCHEFOLD 1981, 74 Abb. 90) als Offenbarung der Pandora aus. Diese steigt, geschaffen von Hephaistos, mit erhobenen Armen und Stephane unmittelbar vor Epimetheus auf. Deren verhängnisvolle Liebesbeziehung wird durch einen kleinen fliegenden Eros mit Tänie angedeutet. Anwesend sind außerdem Hermes und der Göttervater Zeus (zu weiteren Interpretationen s. BÉRARD 1974, 161ff.; zu diesem Bildthema z.B. LOEB 1979, 142ff.; BUSCHOR 1937, 22ff.; SCHEFOLD 1981, 72ff.). Innerhalb einer Höhlenformation und im Beisein einer kleinen Nike sowie von Satyrn und Mänaden steigt dagegen eine männliche Figur im Hüftmantel auf einem att. rf. Krater in London (Slg. Hope 163) auf, die wohl als chthonischer Dionysos vor dem Hintergrund seiner Funktion als Vegetationsgott aufzufassen ist (s. BÉRARD 1974, 103ff. mit Taf. 10,34a.b [hier auch zu weiteren Beispielen]; vgl. weiterhin MUTHMANN 1975, 133. 135; SCHEFOLD 1981, 69).



## Ge

In typologischer Übereinstimmung mit diesen Anodoi, auch in Hinblick auf die Variabilität des Anschnitts, steht die Gestalt der aufsteigenden Ge. Verbunden ist diese Figur in erster Linie mit der Geburt des Erichthonios, wobei die Bilder regelhaft den Augenblick der Übergabe des Knaben an Athena zeigen. Dieser Darstellungsgegenstand verzeichnet eine konstante ikonographische Tradition und bleibt von den ältesten keramischen Zeugnissen der Frühklassik bis zu den jüngsten Vasenbildern dieses Themas unverändert (Abb. 21.7)<sup>924</sup>, ebenso wie er in adäquater Ausführung auf zeitgleichen Bildträgern außerhalb der Vasenmalerei zum Tragen kommt<sup>925</sup>. Unterschiede bestehen lediglich in Bezug auf die figürliche Ausschmückung der Szene, können neben der Kerngruppe aus Ge, Athena und Erichthonios beispielsweise noch der Göttervater Zeus, Hephaistos, der schlangenschwänzige Kekrops oder Nike anwesend sein. Außerhalb dieses narrativen Umfelds tritt die Erdmutter in entsprechend angeschnittener Form auch in Zusammenhang mit dem Kampf zwischen Göttern und Giganten zutage und demonstriert so die Erdgebundenheit ihrer nicht selten schlangenbeinig dargestellten Kinder, die im Ausnahmefall ebenfalls aus dem Erdboden hervorkommen können (Abb. 21.8)<sup>926</sup>.

924 Umgeben von mehreren Figuren, vollzieht sich dieser Prozess außerdem auf einer frühen att. rf. Kalpis in London (BM E 182, s. BOARDMAN 1994b, Abb. 329). Nur auf die drei Protagonisten nebst dem auf einen Stock gestützten Hephaistos, gerahmt von zwei kleinen Flügelwesen unter den Henkelpalmetten, ist die Szene auf der einen Seite eines nur wenig späteren rf. Stamnos ebenfalls att. Herkunft in München (Ant. Slg. 2413, s. BÉRARD 1974, Taf. 2,5) reduziert; der spendende Zeus und Nike sind Thema der Gegenseite und vervollständigen das Bild. Ins letzte Viertel des 5. Jhs. gehört schließlich ein rf. Kalyxkrater aus Attika in Richmond (MFA 81.70, s. BOARDMAN 1996c, Abb. 322), der die Kernszene um zahlreiche Figuren erweitert. Die Erzählung um die Geburt des Erichthonios als Urmythos der Athener findet vereinzelt bereits in der späten sf. Vasenkunst Niederschlag, manifestiert sich aber erst auf den rf. Gefäßen klassischer Zeit. Zum Mythos und seiner Ikonographie s. etwa SCHEFOLD 1981, 48ff. bes. 52ff.; LOEB 1979, 165ff.; MOORE 1988, 176; entfernt auch BÉRARD 1974, 26. 36; HAMDORF 1964, 3ff. Zu den keramischen Bildzeugnissen vgl. als weiteres z.B. BROMMER 1973, 262f. – Dem gleichen Schema folgt auch die Wiedergabe der Geburt des Plutos auf einer ‚Kertscher‘ Hydria in Istanbul (Arch. Mus. 2576, s. SCHEFOLD 1934, 18 Nr. 152 Abb. 34 und Taf. 1,2). Auf einem Füllhorn sitzend, wird der Knabe als Personifikation des Reichtums u.a. im Beisein von Triptolemos im Schlangenzug von der übergroßen ‚Büste‘ der Ge an Demeter weitergereicht. Allgemein zu diesem Darstellungsgegenstand s. bspw. HAMDORF 1964, 49.

925 Dazu gehört ein in mehreren Fragmenten erhaltenes Relief der melischen Gattung aus dem mittleren 5. Jh. in Berlin (Staatl. Mus. TC 6281, s. REINACH 1912, 14 Nr. 2; vgl. auch CURTIUS 1873, 51ff.), das adäquat zu den Vasenbildern die unmittelbar unterhalb der Achseln abgeschnittene, riesenhafte Ge bei der Übergabe des Knaben an Athena zeigt; daneben befindet sich der schlangenleibige Kekrops. Wie eine vage Andeutung des Pausanias (I 14,6) vermuten lässt, war dieser Mythos außerdem auf der von Alkamenes geschaffenen Kultbildbasis im Athener Hephaisteion präsent, welche in die Zeit um 420 v. Chr. zu datieren ist. In Ausschnitten hat sich diese Darstellung in Form späterer Reliefkopien erhalten, die unter Hinzuziehung der Spuren an den noch vorhandenen Blöcken der Basis eine Rekonstruktion ermöglichen (u.a. ein röm. Fragment im Vatikan [Mus. 1285, s. SCHEFOLD 1981, 55 Abb. 67]). Zur Rekonstruktion und Ergänzung vgl. als weiteres HARRISON 1977, 365ff.; PAPASPYRIDIS-KARUSU 1954/55, bes. 84ff. mit Taf. 10.

926 Im exzerptiven Tondo besitzt sie im Gegensatz zur Erichthoniosgeburt keinen protagonistischen Status, wohnt vielmehr



Abb. 21.9  
Mit Flügeln, Fackel, einem Speer und angriffslustigen Schlangen versehen, steigt eines der beiden Rachewesen auf einem apulischen Volutenkrater in Bari (Arch. Mus. 877) aus dem Boden auf, wohingegen das zweite sich in voller Gestalt im oberen Bereich des Bildes befindet

## Erinyes

In die gleiche Kategorie gehören die horizontal abgeschnittenen Erinyen, wie sie vorrangig in Verbindung mit der Verfolgung des Orest eine Rolle spielen. Auch wenn diese Rachewesen bereits in der Vasenkunst archaischer Zeit auftreten<sup>927</sup>, beginnt sich ihre Wiedergabe erst mit der zunehmenden Beeinflussung der Vasenbilder durch das tragische Theater zu häufen<sup>928</sup>. Dabei werden sie jedoch allein auf unteritalischen Gefäßen als aufsteigend darge-

unbeteiligt, obgleich mit klagend erhobenen Händen, dem kämpferischen Geschehen bei. Auf diese Weise erscheint sie ganz links am unteren Bildrand einer mehrfigurigen rf. Komposition des apulischen De-Schulthess-Malers auf einem Volutenkrater in New York (Privatslg. 381, s. TRENDALL 1990, Abb. 199) und in ähnlicher Form auch auf DADA 95 (vgl. dazu Kapitel B2.1.2.2. „Bewegung als Code“, s. ebenfalls weiter unten mit Abb. 21.13), hier allerdings nicht unmittelbar vom Rahmen abgeschnitten. Als ebensolche Beifügung, hier jedoch riesenhaften Ausmaßes, nimmt sie desgleichen einen Platz im großen Fries des Pergamonaltars (Berlin Staatl. Mus., s. SCHEFOLD 1981, 109 Abb. 139 [Ostfries, Athenagruppe]; dazu bspw. auch KNELL 1998, 173ff. bes. 175) ein. In Zusammenhang mit dem Gigantenkampf wird die Göttin zwar bereits ab dem zweiten Viertel des 6. Jhs. verbildlicht, jedoch erscheint sie hier stets in voller Gestalt. Erst in hochklassischer Zeit zeigt sie sich in Verbindung mit diesem Geschehen ausschnittshaft, nachdem sie zuvor in dieser Form zum kanonischen Element der Ikonographie der Erichthoniosgeburt geworden ist. Vgl. dazu z.B. MOORE 1988, 175f.; SCHEFOLD 1981, 91ff. bes. 103. Zur schlangenbeinigen Wiedergabe der Giganten ab etwa 400 v. Chr. ebd. 114. – Von besonderer Art sind die Giganten auf einem apul. rf. Volutenkrater des Lykurgos-Malers in Leningrad (Eremitage 1714, s. SCHEFOLD 1981, 102 Abb. 133). Statt die Szene mit der auftauchenden Mutter Erde auszuschnüßeln, lässt der Maler die Giganten selbst direkt aus der Erde hervorkommen: Alle vier dargestellten Gegner der olympischen Götter werden von der unteren Begrenzung etwa auf Kniehöhe abgeschnitten, wodurch die Vertikalrichtung dieses Zusammenpralls herausgestellt werden kann, die wiederum zur Kontrastierung zwischen Himmel und Erde dient. Letzteres muss als besonderes Charakteristikum der unteritalischen Vasenbilder herausgestellt werden, ist aber in Attika nicht unbekannt (vgl. den Neapler Krater DADA 95 [s.u.], aber auch DADA 462 [s. Kapitel B2.2.1. „Inhalt“]). Vgl. dazu z.B. SCHEFOLD 1981, 103; VON SALIS 1940, 94. 142; WALTER 1954/55, 96f.; entfernt auch BERGER 1986, 55.

927 Auf sf. Vasen lässt sich noch keine einheitliche Ikonographie greifen, so kann es sich sowohl um schlangenartige wie auch menschengestaltige Kreaturen handeln. In der Folgezeit setzen sich die anthropomorphen Züge durch, wobei sich die Erinyes stets durch raschen Lauf auszeichnet. Allerdings ist ihr Auftreten innerhalb der keramischen Flächenkunst Attikas allgemein als eher selten zu bewerten. Vgl. dazu JUNGE 1983, 12ff.; DELEV 1986, 839ff.

928 Die antiken Tragödiendichter nutzen diese Erscheinungen gerne als Ausdruck des rächenden Moments: In der Orestie des Aischylos etwa haben diese abschreckenden Wesen ihren großen Auftritt in den Eumeniden, dem letzten Drama dieser Trilogie, als der Muttermörder Orest vor den Rachegöttinnen nach Delphi an den Altar des Apollon flieht (ebd. 39ff.). Dort werden sie von der Priesterin schnarchend im Tempel aufgefunden, erschreckt schildert sie dem Publikum ihren schwarzen und entsetzlichen Anblick, ihre tiefenden Augen und ihren scheußlichen Putz (ebd. 46ff.). Während allerdings der Dramaturg diese abstoßende Erscheinung sorgsam kreierte und sie vollkommen gezielt am erforderlichen Punkt der Handlung einsetzt, greift der Vasenmaler auf dieses Motiv bereits zu einem vorgezogenen Zeitpunkt zu. Eine Vielzahl unteritalischer Vasen mit der Wiedergabe des Zusammentreffens von Orest und Elektra am Grab

stellt (**Abb. 21.9**)<sup>929</sup>, ihr chthonischer Bezug somit explizit unterstrichen<sup>930</sup>. Wie bereits bei den vertikalen Anschnitten kann zudem die unvollständige Wiedergabe in Kombination mit der figureneigenen linearen Bewegtheit auch die Plötzlichkeit dieses unerwarteten und bedrohlichen Auftauchens wirksam veranschaulichen<sup>931</sup> – ein Aspekt, der nicht nur für die Erzählung als eines der üblichen Verhaltensmuster (neben dem Angreifen und dem Schlafen) einen relevanten Wert besitzt, sondern auch generell dem Wesen dieser Kreaturen innewohnt. Eine Abweichung besteht lediglich hinsichtlich der Bewegungsrichtung, die nun statt ins Bild hinein von unten nach oben verläuft. Dabei muss der Anschnitt nicht ausschließlich mithilfe der unteren Bildbegrenzung vollzogen werden, lassen sich hier auch Darstellungen finden, auf welchen die Erinynen mittels einer frei im Raum platzierten Bodenwelle gekappt werden<sup>932</sup>.

des Vaters als Auszug aus dem vorangegangenen Drama der Choephoren nutzt die Anwesenheit der scheußlichen Gestalten, um dem Betrachter eine vorausblickende Perspektive zu ermöglichen. Dies, vom Tragödiendichter nicht vorgesehen, weist auf die zu erwartende Fortsetzung hin; da ihnen hier aber noch keine aktive Rolle zukommt, werden sie als bloßes Beiwerk in Szene gesetzt. Eine solche Vorwegnahme steht durchaus mit dem Ziel der Vasenbilder in Einklang, bekannte Inhalte des Dramas lediglich kursorisch zusammenzufassen und nicht als punktuellen Einblick originalgetreu abzubilden. Dazu gehören ebenfalls das plötzliche Auftauchen sowie der Angriff, beides Elemente, die so in der Dichtung nicht thematisiert werden. Zusammenstellung der bisherigen Forschungen zu diesem Sachverhalt bei KOSSATZ-DEISSMANN 1978, 2ff.; zu den Verbildlichungen dieser Dramen ebd. 89f. 92ff.; vgl. als weiteres auch JUNGE 1983, 50ff.; DELEV 1986, 841f. Allgemein zur Entwicklung der Vasenmalerei unter dem Einfluss des Theaters in Kapitel B1.1. „Grundlagen Vasenmalerei“ (hier auch mit weiterer Literatur). – Dabei kommen diese Wesen wohl auch auf der Bühne neben anderen Unterweltskreaturen aus dem Boden hervor oder erscheinen zumindest von unten, was v.a. in hellenistischer Zeit durch die Hochbühne mit eingelassenen Falltüren ermöglicht wird (s. PADEL 1991, 345f.). Ausführlicher dazu in Kapitel D3. „Schlussbetrachtung“.

929 Dort lässt sich eine Konzentration besonders auf apulischen Vasen feststellen, wo die Erinynen in Zusammenhang mit Orest bereits um 400 v. Chr. zum Tragen kommt. Die jüngsten Beispiele stammen aus der Zeit um 330 v. Chr., wobei die paestanischen Werkstätten dieses Motiv erst kurz zuvor in ihr Repertoire aufgenommen haben (ca. um 350 v. Chr.). Eine dieser Kreaturen taucht z.B. auf einem apul. Glockenkrater in Paris (Louvre K 710, s. GIULIANI 2003, 255 Abb. 54) auf Hüfthöhe beschnitten von unten im Bild auf, während zwei vollgestaltige Pendants noch schlafend in der Nähe des Altars sitzen, an welchem soeben Orest mit Ferkelblut entsühnt wird. Am Knie beschnitten tritt eine ebengleiche Rächerin dem am Omphalos Schutz Suchenden auf einem apul. Kelchkrater in Kopenhagen (NM VIII 332, s. CVA Kopenhagen [6] Taf. 235,1a) entgegen, eine zweite greift mit einer brennenden Fackel von oben an. Lediglich knapp an den Knöcheln durchtrennt, betritt hingegen eine Erinyn den Schauplatz als letzte ihrer Schwestern im Halsfries eines Volutenkraters gleicher Herkunft in Leningrad, der im Hauptfeld die bereits oben erwähnte Gigantomachie trägt (Eremitage 1714, s. FURTWÄNGLER et al. 1932, 366 Abb. 175). All diese Beispiele veranschaulichen, dass eine Ausschnitthaftigkeit für die Ikonographie der Erinynen nicht zwingend ist, so dass innerhalb eines Bildes die vollständige Wiedergabe neben der teilstaltigen stehen kann. Auf diese Weise können unterschiedliche erzählrelevante Momente festgehalten werden, das plötzliche Auftauchen ebenso wie z.B. das Schlafen im Tempel. Zum Mythos und der Ikonographie in Unteritalien allgemein s. JUNGE 1983, 24ff. bes. 51ff.; KOSSATZ-DEISSMANN 1978, 104ff.; DELEV 1986, bes. 841; Zusammenstellung der Vasenbilder bspw. bei BROMMER 1973, 455ff.; DELEV 1986, 829ff. – Außerhalb dieses narrativen Zusammenhangs begegnet eine horizontal angeschnittene Rächerin bspw. auch bei der seltenen Verbildlichung der Bestrafung des Agrios auf einer paestan. Hydria des Python in London (BM F 155, s. SÉCHAN 1926, 445 Abb. 125 [Umzeichnung]). Der Sünder sitzt hier gefesselt auf einem Altar, während Oineus und dessen Gattin Periboia von links herannahen, geführt von ihrem Enkel und Befreier Diomedes. Unterhalb des Altars steigt eine schwarzhäutige Erinyn mit Schlangenhaaren und Flügeln auf, welche an dieser Stelle als Mahnerin für das Unrecht an Oineus eintritt. Zur Interpretation dieser Darstellung s. JUNGE 1983, 28 K 97; CVA London (2) IV Ea 4 [„Furie“].

930 So hebt KOSSATZ-DEISSMANN 1978, 95 „das Aufsteigen der Erinynen aus der Erde [...]“ als gut zu ihrem „chthonischen Charakter“ passend hervor. In rächender bzw. strafender Funktion steigt diese Gestalt aus der Unterwelt empor, vertritt das Recht der Toten (dazu auch JUNGE 1983, 14). In adäquater Form können auf diese Weise auch die Verstorbenen selbst aus ihren Gräbern aufsteigen (so etwa die Schatten von Klytaimnestra und Pylades auf dem weiter unten erwähnten paestan. Krater in London [BM 1917.12-10.1]). Dazu s. KOSSATZ-DEISSMANN 1978, 107; JUNGE 1983, 61f.

931 Zu den vertikal vollzogenen Anschnitten vgl. z.B. Kapitel B2.1.1.2.1. „Monster“.

932 In der oberen linken Ecke des verbildlichten Tempels kommt bspw. etwa bis zu den Knien eine schwarzhäutige Erinyn mit Schlangen auf einem apul. Volutenkrater in Neapel (NM 82.270, s. KOSSATZ-DEISSMANN 1978, 105 K 38 Taf. 22.1) zum Vorschein, wobei sie zusätzlich noch partiell von einer Säule verdeckt wird. Auf einem paestan. Glockenkrater in London (BM 1917.12-10.1, ebd. 105 K 36 Taf. 21,2) zeigt sich eine dieser schlangengebwehrten Gestalten ca. bis zur Hüfte oberhalb des Dreifußes, vor welchem Orestes in Gegenwart von Athena, Apoll und einer weiteren, jedoch vollgestaltigen sowie geflügelten Erinyn am Omphalos kauert. Bis zu ihrer Körpermitte als inaktive Büsten oder auf mehr oder weniger emblematische Kopfansichten reduziert, können die Rächerinnen auch in den oberen Bildecken erscheinen (vgl. dazu bspw. eine kampan. Amphora in Privatbesitz und eine paestan. Amphora in

## Gestirne

Um ein mithilfe des horizontalen Anschnitts vermitteltes Auf- beziehungsweise Absteigen als Teil eines kontinuierlichen Kreislaufs handelt es sich schlussendlich bei den teilgestaltigen Gestirnsgottheiten als letzter größerer Themengruppe. Demgemäß kommen am Ende der Archais in Attika erstmals Bilder auf, die Helios im Pferdewagen und somit den Sonnenaufgang zum zentralen Thema haben – die Sonnenscheibe direkt oberhalb des Kopfes lässt in der Regel keinen Zweifel an dessen Identität. In Frontalansicht schmückt dieses Motiv zumeist als einziges Bildzeichen den schlanken Körper schwarzfiguriger oder auch weißgrundiger Lekythen<sup>933</sup>. Dabei sind allein der Wagenkasten sowie die Leiber der oftmals geflügelten Rosse angeschnitten, was entweder durch die untere Bildbegrenzung selbst oder ein unmittelbar darüber angebrachtes Wellenband zur Verdeutlichung von Wasser geschieht<sup>934</sup>. Im Ausnahmefall beigefügte

---

Boston [MFA 99.540], Abb. bei KOSSATZ-DEISSMANN 1978, Frontispiz und Taf. 14,1). Noch deutlicher auf die passive Rolle eines Zuschauers in einer übergeordneten Sphäre beschränkt, ist ihr Beitrag schließlich auf einigen der paestanischen Gefäße, wo sie zusammen mit weiteren Figuren in den sog. Götterloggien in der Oberzone des Bildes auftreten können (dazu s. JUNGE 1983, 32f. z.B. K 76; SCHAUBURG 1972, 8; entfernt auch WIL 1955, 292; zu dieser paestanischen Eigenheit s. auch Kapitel B1.2. „Dekorationsprinzipien“). – Die Erinynen werden auf gleiche Weise von den Bodenwellen abgeschnitten, wie es auch bei den zahlreichen Gestalten der Fall ist, die lediglich als von einer topographischen Erhebung verdeckt aufzufassen sind (zu dieser Darstellungsweise s. auch Kapitel B1.1. „Grundlagen Vasenmalerei“ sowie D2.3. „Raumbegriff“). Dadurch gestaltet sich eine Unterscheidung auf phänomenologischer Ebene schwierig. Auffällig ist an dieser Stelle aber, dass (entgegen den Racheweibern) bei den Anodoi eine solche Art des Anschnitts nicht praktiziert wird, erfolgt er hier wohl ausnahmslos mittels unterer Rahmenleiste. Bleibt der Aspekt der choro- sowie chronologischen Verteilung der Beispiele außer Acht, lässt sich ein weiteres potentielles Argument ins Feld führen, zieht man nun auch die Bedeutungsebene heran: Ausschlaggebend für eine solche Bindung könnte der Stellenwert des Aufsteigens selbst für den narrativen Kontext sein. Denn während die Erd- oder Schaumgeburt als zentrale Handlung im Mittelpunkt steht, ist es v.a. bei der Orestie der überraschende Angriff aus dem Hinterhalt. Hierfür ist irrelevant, ob die Erinynen direkt aus der Unterwelt emporkommt oder lediglich hinter einer Geländeformation auftaucht, geht es in erster Linie um die Vermittlung von Plötzlichkeit und unvorhergesehenem Erscheinen. Ein Anschnitt durch die untere Randbegrenzung dagegen vermag jegliche Missverständnisse auszuräumen und eignet sich daher besonders gut zur Verbildlichung der göttlichen Anodos, steht hier allein der (chthonische) Übergang im Vordergrund. – Die mögliche Entwicklung von einem horizontalen Anschnitt und seiner inhaltlichen Auflösung zu einer Bildchiffre, welcher diese Semantik bereits intrinsisch ist und die daher nicht mehr eines expliziten exekutiven Elements bedarf, vor dem Hintergrund der Entstehung einer ‚Büstenhaftigkeit‘ bei bestimmten Motiven, soll hier nicht im Detail beleuchtet werden (vgl. dazu auch die Kapitel D1.3. „Vergleich Acheloos“ sowie D3. „Schlussbetrachtung“; s. ebenfalls oben die Anodoi und unten die Gestirne). Dabei könnte sich auch eine vergleichbar ‚bildhafte‘ Präsentation solcher Wesen im Schauspiel positiv ausgewirkt haben (s.o.), waren sie in dieser ‚ausschnitthaften‘ Form über die Flächenkunst hinaus vertreten. Dass die Erinynen mitunter desgleichen bei Unterweltszenarien abgeschnitten erscheinen kann, wo das Aufsteigen jeglichen Sinn verliert, scheint die Annahme zu bestätigen, dass ihr diese Art der Wiedergabe zur Vermittlung einer besonderen Wesensart anhaftet, ohne jedoch zwingend als aktive Handlung aufgefasst werden zu müssen. Vgl. dazu eine kampan. Halsamphora in Berlin (Staatl. Mus. F 3023, s. SCHEFOLD 1981, 156 Abb. 207) mit der Bestrafung des Ixion, wo eine geflügelte Erinyn mit Schlangenhaaren und Fackel teilgestaltig am unteren Rand des Bildes erscheint. Ebengleiches ist in Form von gleich zwei vom unteren Bildrand durchtrennten Schwestern auf einem fragmentarischen apul. Volutenkrater (ehem. Slg. Fenicia, s. SÉCHAN 1926, 562 Abb. 161; s. als weiteres auch JUNGE 1983, 140 K 35) zu erkennen, welche die Nekyia des Orpheus zusammen mit einem vermutlich gleichermaßen horizontal angeschnittenen dreiköpfigen Höllenhund ausschmücken.

933 Die Frontalansichtigkeit bezieht sich auf die Gottheit, die aufsteigenden Pferde hingegen erscheinen im Profil. Eine kleine Halsamphora des Gela-Malers in Wien (KHM 815, s. KARUSU 1984, Nr. 61 mit Abb.) stellt dabei eine Ausnahme im Repertoire der Gefäßformen dar. Da hier die Gottheit zudem sichtlich über keinen Bart verfügt, wurde der Verdacht geäußert, es könnte sich um die singuläre Wiedergabe der Selene handeln. Zur Zusammenstellung der Interpretationsmöglichkeiten ebd.; zur Deutung des exekutiven Elements und unteren Abschlusses als Rand des Sonnenbeckers s. SCHAUBURG 1955, 44; ders. 1962b, 51f.; zum Becher und seinen Darstellungen s. auch BERGER 1986, 73; SCHAUBURG 1962b, 61.

934 Direkt durch die begrenzende einfache Horizontallinie beschnitten wird der Wagen auf einer Lekythos in Karlsruhe (BLM B 1530, s. CVA Karlsruhe [1] Taf. 13,9), ein wellenförmiges Band über einer breiten, schwarz gefirnisten Zone mit sternartigen Ritzrossetten hingegen vollzieht den Anschnitt auf einem Gefäß in Boston (MFA 93.99, s. YALOURIS 1990, Nr. 2 mit Abb.); zur Interpretation als Himmelsbecher s. etwa BERGER 1986, 73; SCHAUBURG 1962b, 52). Daneben existieren jedoch auch Bilder, auf welchen das Wasser selbst flächig angegeben ist, so dass der Schnitt an den Pferdebeinen nicht erst im Bereich der Bildbegrenzung, sondern durch eine der strukturierenden Wellenlinien inmitten der tongrundig belassenen Fläche durchgeführt wird; Delphine verdeutlichen die Natur dieses Elements auf





Abb. 21.10 Der aufsteigende Helios in narrativer Einbettung auf einer weißgrundigen Lekythos in New York (MMA 41.162.29)

mythologische Gestalten können einen narrativen Rahmen schaffen, umgekehrt wird die entsprechende Handlung in einen zeitlichen Bezug gesetzt (Abb. 21.10)<sup>935</sup>. Auf zeitgenössischen Vasen in rotfiguriger Technik findet dieses Konzept nicht in vergleichbarem Maße Anklang, dennoch ist auch hier sehr vereinzelt die ausschnittshafte Wiedergabe einer Gestirngottheit als isoliertes Bild im Schalenmedaillon belegt (Abb. 21.11)<sup>936</sup>. Erst eine Reihe attischer Pyxiden

einer att. sf. Amphora in Paris (Cab. Méd. 220, s. YALOURIS 1990, Nr. 103 mit Abb.). Auf einer wg. polychromen Tonspule in Athen (Agora Mus. P 5113, ebd. Nr. 11 mit Abb.) erfolgte die Angabe des Wassers plastisch. Man muss an dieser Stelle den Auftrag von Gold annehmen, was ein Widerspiegeln der aufgehenden Sonne im Meer anschaulich zur Geltung bringt. Zu diesen spätsf. Darstellungen s. z.B. HATZIVASSILIOU 2010, 18ff.; HAMDORF 1964, 19; SCHAUENBURG 1962b, 51f.; ders. 1955, 70 Anm. 230; YALOURIS 1990, 1008ff. – Unter der Voraussetzung einer entsprechenden Interpretation könnte die Darstellung auf einer kyklad. Halsamphora des 7. Jhs. (DADA 376) den frühesten Beleg für eine ausschnittshafte Wiedergabe des Sonnengottes erbringen. COLDSTREAM 1965, 36 deutet diese Darstellung als anthropomorpher Teilgestalt und angeschnittenem Pferd als Verbildlichung des wagenlenkenden Helios und somit als Sonnenaufgang. Ausführlicher zu dieser Darstellung und zu weiteren Interpretationsmöglichkeiten s. v.a. Kapitel B2.1.2.2. „Bewegung als Code“ (hier mit weiterer Literatur).

935 Die Szene auf der abgebildeten New Yorker Lekythos geht weit über das gewohnte Maß an Ausführlichkeit hinaus. Singulär ist dabei das zu beiden Seiten des zentralen Gespannes abgehende Band aus einem unregelmäßigen und sich wellenartig kräuselnden Linienbündel, das zweifelsohne einen Wasserlauf und damit den Strom Okeanos angibt. Es wurde dazu genutzt, die inschriftlich genannte Nacht und die Morgenröte ausschnittshafte im oberen Teil des Bildes zu integrieren. Während Helios folglich von unten aufsteigt, sind Nyx und Eos bereits im Sinken begriffen. Herakles dagegen opfert an einem Altar Fleisch, der sich auf einer felsigen Anhöhe befindet, welche wiederum aus den diffusen Gebilden hervorgeht. Interpretiert wurde diese sehr ungewöhnliche Darstellung als das Warten des Helden auf den Sonnengott, um in dessen Himmelsbecher zu Geryoneus zu reisen. In Verbindung damit bekommt Helios einen nennenswerten narrativen Stellenwert, wohingegen die beiden Göttinnen allein zur Untermalung seiner Tätigkeit und zur Spezifizierung des daran geknüpften Zeitpunkts dienen. Adäquat könnte auch eine Szene auf einer Lekythos in Cambridge (Fitzwilliam Mus. G 100, s. Beazley-Archiv Nr. 9656) verstanden werden, wird hier der im Wagen aufsteigende Helios von Athena rechts und Herakles links gesäumt. Zu den Interpretationsvorschlägen vgl. z.B. CVA Hoppin and Gallatin Coll. (1) 93f.; allgemein zu solchen Bildern bspw. SCHAUENBURG 1962b, 51f.; YALOURIS 1990, 1015f.; SAVIGNONI 1899, 265ff.

936 SCHEFOLD 1981, 93f. interpretiert die Göttin als Nyx. Der Brygos-Maler verwendet dabei das übliche Schema der sf. Darstellungen und setzt Selene frontal ins Bild, während ihre raumfüllenden Rosse seitenansichtig angegeben sind. Auch wenn dieses Motiv kompositionell für sich alleine steht, ist es doch narrativ mit den Außenseiten verbunden, präsentieren diese den Gigantenkampf (zu ähnlichen Konzeptionen s.u.). Ein vergleichbares Motiv war wohl auf dem Fragment einer Schale des Onesimos dargestellt (Athen Ephorie O 30, s. MAFFRE 1972, 223 Abb. 1). Zur ausführlichen Beschreibung und kontroversen Deutung s. CVA Berlin (2) 23; als weiteres z.B. auch HAMDORF 1964, 21; SCHAUENBURG 1962b, 52; EHRHARDT 2004, 23. – Eine ähnliche Szene gibt das mehr als eine Generation jüngere Tondo einer zweiten Berliner Schale wieder (DADA 104, s. Abb. 19.3), das aufgrund des vertikal vollzogenen Anschnitts bereits andernorts Beachtung fand (s. Kapitel B2.1.2.2. „Bewegung als Code“). Allein die Tatsache, dass der Schnitt hier seitlich ausgeführt wurde, steht in Hinblick auf seine Aussagekraft und den transportierten semantischen



aus der zweiten Hälfte des 5. Jhs. widmet sich auf ihren Deckeln wieder ausführlicher diesem Thema und rückt nun explizit den Lauf der Gestirne in den Fokus. Die Anlage der Bilder weist ein mehr oder minder einheitliches Schema auf, bis zu drei Gottheiten folgen kreisförmig aufeinander im runden Feld – zumeist durch die Medailloneinfassung horizontal angeschnitten – in Zwei- oder Viergespannen, aber auch zu Pferde (**Abb. 21.12**)<sup>937</sup>. In der männlichen Gestalt Helios zu erkennen, fällt leicht, ungleich schwerer gestaltet sich die Ansprache der weiblichen Pendants im Detail, reicht das Spektrum an Möglichkeiten von Selene über Eos bis hin zu Nyx. Entsprechend mannigfaltig fallen die Benennungsvorschläge in der Forschung aus. In fast allen Fällen hat der Maler eine formale Zäsur unterschiedlicher Qualität eingefügt, mit deren Hilfe der geschlossene Kreis durchbrochen und somit Anfang und Ende dieser figürlichen Reihung definiert wird<sup>938</sup>.

Wert keinesfalls in Widerspruch zu den horizontal durchtrennten Gespannen, liegt dies allein in der Natur der Dinge. So ist der Rahmen als exekutives Element rund und besitzt somit keine Zäsur zwischen „unten“ und „an der Seite“, ebenso wie das Pferd nicht Teil eines Wagens ist und sich infolgedessen auf demselben Laufniveau (hier als unwegsames welliges Gelände angegeben) wie auch die fußläufige Göttin befindet. Aufgrund der horizontalen Richtung der Bewegung wird diese nun jedoch verstärkt als Durchlauf und nicht als Auf- bzw. Absteigen erfahrbar, wodurch der Aspekt des Kreislaufs stärker in den Vordergrund rückt (zu entsprechenden Inhalten s.u.; zum Kreislaufgedanken in Verbindung mit diesen Göttern vgl. ebenfalls EHRHARDT 2004, 18ff.; in Ansätzen auch SIFAR 2001, 153ff. bes. 159)). Vergleichbare Vertikalschnitte sind bspw. desgleichen auf DADA 347, 465 und 466\* zu finden, die jedoch bereits im o.g. Kapitel Berücksichtigung fanden und hier nicht weiter ausgeführt werden sollen.

937 Ähnlich wie auf dem Berliner Exemplar stellt sich die Reihenfolge auf einem Pendant in London (BM 1920.12-21.1, BOARDMAN 1996c, Abb. 243) dar, nur dass hier der Sonnengott nun mit der Quadriga verbunden ist, welchem eine Göttin im Zweigespann voranfährt; vor dieser befindet sich erneut die Reitende. Das Exemplar in Athen (DADA 107) bildet auf vergleichbare Weise zwei Götter im Wagen ab und beschränkt sich in Hinblick auf obige Reiterin auf die Wiedergabe eines bloßen hippischen Hinterteils (dazu s.u. sowie Kapitel B2.1.2.2. „Bewegung als Code“). Allein die geflügelte Lenkerin der Quadriga sowie die auf einem Pferd Sitzende werden schließlich in einem weiteren entsprechenden Rundbild in London (BM E 776, s. KARUSU 1984, Nr. 20 mit Abb.) in Szene gesetzt. Alle Züge laufen gegen den Uhrzeigersinn und wurden in der Forschung i.d.R. als Sonnenaufgang verstanden. Eine Unterscheidung der dargestellten Bewegung der einzelnen Partizipanten in Hinblick auf ein explizites Auf- bzw. Abtauchen ist dabei auf phänomenologischer Ebene nur im Ausnahmefall durchführbar, fällt der Anschnitt i.d.R. übereinstimmend aus. Auf variabler Höhe zertrennt werden allein die Fahrzeuge auf dem Berliner Deckel (F 2519), deutlich im Abtauchen begriffen ist lediglich das berittene Pferd auf dem Beispiel aus London (1920.12-21.1). Zu diesen Exponaten vgl. z.B. SCHAUBURG 1962b, 52f.; KARUSU 1984, 906ff. 916; EHRHARDT 2004, 15ff. bes. 25f.

938 Auch wenn hier aufgrund der solchermaßen fixierten Position der einzelnen Partizipanten wohl eine Betonung auf

Abb. 21.11 (links)  
Innenbild einer Schale in Berlin (Staatl. Mus. F 2293) mit der absteigenden Mondgöttin in ihrem von zwei Flügel-pferden gezogenen Wagen

Abb. 21.12 (rechts)  
Pyxisdeckel in Berlin (Staatl. Mus. F 2519) mit einer Flügelgöttin im Vier-gespann, der eine weibliche Reiterin folgt, hinter welcher wiederum Helios eine Biga lenkt

In der nachfolgenden Zeit können Selene und Helios als teilgestaltige Einzelfiguren innerhalb eines größeren Handlungsgefüges auftreten, indem sie in bewegter Gleichrichtung, jedoch ohne aktive Beteiligung, ein mythologisches Geschehen einfassen (**Abb. 21.13**)<sup>939</sup>. Nicht ohne Grund wurde in letzterem Fall eine Verbindung zu den phidiasischen Gestirngottheiten hergestellt, die kurz nach der Mitte des 5. Jhs. erstmals auf gleich mehreren Metopen und im Ostgiebel des Parthenon präsent sind und noch auf weiteren reliefplastischen Bildträgern erscheinen<sup>940</sup>. Die Frage nach der Bedeutung dieser rahmenden Götter fand in der Fachwelt regen Zuspruch und wurde unter-

---

dem Sonnenaufgang liegt, steht zweifelsohne die Vermittlung des unentwegten Laufs der Gestirne in seiner allgemeingültigen Bedeutung im Vordergrund. Dass die Wahl gerade auf den Tagesanbruch als stellvertretenden Teil dieses immerwährenden Systems fällt, vermag nicht zu verwundern, handelt es sich dabei um den prägnantesten und damit darstellungswürdigsten Aspekt. Die den Himmelskörpern immanente Bewegungskontinuität wird an dieser Stelle durch die formale Zäsur folglich nicht infrage gestellt (dazu auch unten). Während der Deckel aus Berlin (s. Abb. 21.12) eine Art palmettenverzierte Säule zeigt, findet auf dem Londoner Pendant (1920.12-21.1) die Reitende im Epiphaniegestus Hervorhebung durch eine sie überspannende Bogenstruktur. In beiden Fällen belegt der Sonnengott auf diese Weise die letzte Position, während die beiden (ihm demnach zeitlich vorangehenden) weiblichen Gottheiten den Zug anführen. Im Falle des Athener Deckels DADA 107 schließlich wird das separat eingefügte kurze Bogensegment dazu verwendet, das augenscheinlich ledige Pferd vertikal zu durchtrennen, so dass nur noch die Hinterhand übrig bleibt (daher dazu auch in Kapitel B2.1.2.2. „Bewegung als Code“). Da es der Maler zudem gegenläufig ins Bild gesetzt hat, erfährt hier der Bruch eine deutliche Verstärkung. Möglicherweise soll diese Konstellation ebenden Moment zur Darstellung bringen, in welchem die Sonne das Firmament gerade bezieht, der Mond selbiges jedoch noch nicht zur Gänze verlassen hat. Zu diesen trennenden Elementen und ihrer Funktion s. z.B. CVA Berlin (3) 23; KARUSU 1984, 907; SIFTAR 2001, 155f. 159f.; gegen die Existenz einer Zäsur spricht sich hingegen EHRHARD 2004, 15ff. bes. 17 aus. Zur Säule/Pfosten als kosmischem Symbol, welches Himmel und Erde zusammenhält s. YALOURIS 1980, 313f.

939 Der Himmelsbogen trennt auf dem Neapler Krater die göttliche Sphäre von der irdischen, wobei die Giganten mithilfe von Felsblöcken diese Distanz zu überwinden suchen (zur teilgestaltigen Ge in diesem Kontext s.o.). Während der aufsteigende Helios im Wagen horizontal beschnitten wird, erfolgt der Anschnitt an der untergehenden Selene auf ihrem Reittier vertikal (ausführlicher dazu in Kapitel B2.1.2.2. „Bewegung als Code“; zur möglichen Verbindung dieser Darstellung mit der Schildinnenseite der Athena Parthenos s. z.B. VON SALIS 1940, 112. 118. 141f. [hier auch zur Rekonstruktion]; MARCADÉ 1958, 16; BOARDMAN 1985, 246; WALTER 1954/55, 100; SCHEFOLD 1981, 100f.; abweichend SCHAUENBURG 1962b, 55ff.). Eine vergleichbare Konstellation, wobei hier allerdings die Teilgestalt mithilfe einer Geländewelle herbeigeführt wird, findet sich auf weiteren Bildträgern ähnlicher Zeitstellung, so etwa auf einem att. rf. Glockenkrater in Wien (KHM 1771, s. Beazley-Archiv Nr. 220529) bei dem fahrenden Sonnengott in Verbindung mit dem Parisurteil. Adäquat horizontal abgeschnitten, zeigt sich die reitende Selene auf einem Kelchkrater übereinstimmender Herkunft in London (BM E 466, s. SCHEFOLD 1981, 295 Abb. 424–427) in Zusammenhang mit der Verfolgung des Kephalos durch Eos. Auf der Gegenseite fährt Helios in seiner Quadriga in voller Gestalt über den Himmel, während vier nackte Knaben, die als Sterne angesprochen werden können, ins Meer springen. Die Wasseroberfläche ist mit der unteren Bildbegrenzung gleichzusetzen, wobei von einem Knaben nur noch der Oberkörper sichtbar ist, die anderen aber noch nicht eingetaucht sind. Zu solchen Darstellungen vgl. z.B. SCHAUENBURG 1962b, 53ff.; KARUSU 1984, bes. 910; YALOURIS 1990, 1012ff.; EHRHARDT 2004, 27ff.; entfernt auch SCHWEITZER 1940, 184; zur Vorliebe des Kadmos-Malers für solche rahmenden Gestirngötter s. FRONING 1971, 45. – Die ausschnittshafte Wiedergabe der Gestirne bleibt im Großen und Ganzen auf Attika beschränkt, keinen Niederschlag findet sie auf den Vasen Unteritaliens, auch wenn hier diese Götter häufig auftreten, v.a. ergänzend zu Szenen mit Jenseitsgehalt. In Etrurien allerdings existieren Nachweise für die frontal aufsteigende Gottheit im Wagen, die sich typologisch in eine Reihe mit den att. sf. Beispielen stellen lassen (vgl. z.B. eine rf. Oinochoe im Louvre [CP 1201], s. CVA Paris Louvre [22] Taf. 33,1). Allgemein zur Wiedergabe der Gestirngottheiten auf Vasen und zu Helios und Selene im Besonderen s. SCHAUENBURG 1955, bes. 36f.; ders. 1962b, 51ff.; WILL 1955, 279ff.; YALOURIS 1980, 316ff.; ders. 1990, bes. 1032f.; KARUSU 1984, 905ff. bes. 916f.; SAVIGNONI 1899; als weiteres auch HAMDORF 1964, 19ff.



Abb. 21.13 Von einem weitläufigen Bogen abgeschnitten, rahmen die beiden Götter den Gigantenkampf auf dem Neapler Kelchkrater (DADA 95) aus dem beginnenden 4. Jh., wobei hier die Art der Ausführung im Detail zu unterscheiden ist

schiedlich diskutiert<sup>941</sup>. Unentwegt in Bewegung, stehen sie für den permanenten Kreislauf der Natur und gelten als Sinnbilder der kosmischen Ordnung. Daneben können sie jedoch auch – je nach Kontext – auf einen bestimmten Zeitpunkt verweisen. Diesem kommt besonders in

940 Auf den Nordmetopen mit der Verbildlichung der Iliupersis steigt Helios (?) in seinem Zweigespann ganz links auf (N1), auf der anderen Seite ist wohl die reitende Selene abgebildet (N29). Da der Kontur ihres Pferdes nicht wie gewöhnlich am unteren Rand der Reliefplatte abbricht, sondern selbiges lediglich eine (Gelände)Stufe hinabsteigt, handelt es sich an dieser Stelle nicht um eine ausschnittshaften Wiedergabe *per definitionem*. Der in Profil gezeigte Wagen des Sonnengottes dagegen ist am Rad dezent beschnitten. Aufgrund der mangelnden Erhaltung im relevanten Bereich sind keine Aussagen darüber möglich, ob der Gott bereits im Kasten steht oder soeben erst im Aufsteigen begriffen ist, dennoch evoziert die leichte Schrägstellung des Wagens klar eine Bewegungsrichtung nach oben, verleiht dem Vorgang folglich den Charakter eines Aufstiegs (vgl. dazu z.B. BERGER 1986, 14ff. [hier auch zur ausführlichen Beschreibung]; SCHWEITZER 1940, 184ff. [hier zur Deutung der Metopenreihe und zur Interpretation von N1 als Nyx]; BOARDMAN 1985, 232; MARCADÉ 1958, 13f.; EHRHARDT 2004, 9 Anm. 60 [zur Benennung]; SIMON 2006, 38ff. bes. 47). Die Metopenostseite zeigt stattdessen eine Gigantomachie und bildet eine teilgestaltige Gestirngottheit ganz rechts, in direktem Anschluss an N1 ab (O14). Die Gestalt ist schlecht erhalten, aufgrund der plastisch aufgesetzten Leiste wurde sie mitunter als der aus dem Sonnenbecher aussteigende Sonnengott interpretiert (dazu und zur Beschreibung vgl. z.B. BERGER 1986, 71ff. bes. 75f.; BOARDMAN 1985, 232; EHRHARDT 2004, 35f.; als weiteres auch MARCADÉ 1958, 18). Im Ostgiebel des Parthenon schließlich rahmen Helios und Selene/Nyx die Geburt der Athena, indem sie in den Zwickeln als knapp auf Höhe der Achseln beschnittene Teilgestalten erscheinen: Links der Sonnengott, der sich mit seinem Wagen soeben aus den Fluten des Okeanos erhebt, rechts die Göttin, welche mit ihrem Gespann hinabsinkt (dazu vgl. etwa BROMMER 1979b, 44ff.; SCHWEITZER 1957, 17; BOARDMAN 1985, 230; BERGER 1974, 13ff.; MARCADÉ 1958, 19f.; PALAGIA 2005, 235 mit Abb. 85). Ähnliche Konstellationen in ausschnitthafter Form lassen sich etwa auch auf der Basis der Athena Lenormant, einer Kopie der Parthenos (Athen NM 128, s. EHRHARDT 2004, 9f. Abb.4; MARCADÉ 1958, 11), ebenso wie im Ostgiebel des Athena-Nike-Tempels auf der Akropolis (Athen NM Akr. 3215, s. BROUSKARI 1989, 115ff. Abb. 1 und Taf. 20,2) vermuten. Die ausschnittshaften Wiedergabe in Zusammenhang mit Astralgöttern bleibt bis in römische Zeit bestehen. So steigt bspw. auf dem Reliefpanzer einer Statue antoninischer Zeit in Lecce (s. SCHAUENBURG 1955, 39 Abb. 19f.) Sol in Frontalansicht mit seinem Viergespann aus dem Wasser auf oder füllt in Profil den linken Zwickel eines Giebels in Rom (Kapitol. Mus., s. HOMMEL 1957, 12f. Taf. 9,1). Zur eher seltenen Wiedergabe von Sol und Luna als wagenlenkendes Götterpaar s. WILL 1955, 273ff. Hier auch zur weitaus häufigeren Verwendung von Büsten oder Köpfen (s. bes. 290ff.; als weiteres auch bei HOMMEL 1957, 14ff. bes. 22; LAWRENCE 1965, 219f. [zum Sarkophag Velletri]), die in Verbindung mit den Gestirngottheiten jedoch bereits früher Niederschlag finden. Dazu bspw. auch HAMDORF 1964, 22; SCHAUENBURG 1955, 11f. (hier v.a. zum Sonnen- bzw. Mondgesicht); KARUSU 1984, 917. Zur gleichermaßen rahmenden Funktion der Gestirngötter in der römischen Kunst, jedoch hier in symmetrischer Ausrichtung (!), vgl. z.B. SCHAUENBURG 1962b, 53 mit Anm. 32.

941 Mit den paarigen Gestirngottheiten und ihrer Bedeutung hat sich zuletzt EHRHARDT 2004, bes. 33ff. befasst (hier auch mit einer umfassenden Zusammenstellung der früheren Forschungen), als weiteres s. z.B. auch BROMMER 1967;

Zusammenhang mit dem Gigantenkampf eine entscheidende Rolle zu, deutet das Aufgehen der Sonne und damit das Anbrechen des Tages die Entscheidung der Schlacht und den Sieg der Olympier an<sup>942</sup>.

### **Fazit**

Auch wenn an dieser Stelle die Auslegung der unvollständig wiedergegebenen Gestalt – im Gegensatz zu vielen der vertikalen Pendants – aufgrund der ausnahmslos inhaltlichen Motivation der Horizontalschnitte klar auf der Hand liegt, gelingt dies freilich nicht ohne Kenntnis der verbildlichten Inhalte. Denn der Rezipient erkennt nur dann den wahren Wert der anteiligen Wiedergabe, wenn er mit der dargestellten Geschichte sowie der Ikonographie der einzelnen Figuren vertraut ist. Die Teilgestaltigkeit steht dabei in unmittelbarem Dienste der verbildlichten Handlung und transportiert eine narrativ unabdingbare Aussage, die sich mithilfe anderer verfügbarer Darstellungsmittel als dem Horizontalanschnitt<sup>943</sup> kaum verständlich zum Ausdruck bringen lässt. Nur so wird eine effektive visuelle Vermittlung sowohl des Versinkens von Kaineus und Amphiaraios oder des Aufsteigens unterschiedlicher Wesen wie vorrangig Persephone, Aphrodite, Ge oder der Erinyen als auch des Auf- und Untergehens verschiedener Gestirne möglich. Auf dieser Grundlage verliert der Bild-Raum-Konflikt als (Mit-)Initiator der Teilgestaltigkeit jede Bedeutung, wohingegen dieser Faktor bei der lotrecht erzeugten anschnittintrinsicen Unvollständigkeit durchaus Relevanz besitzt, obgleich er hier nicht zwingend – im Gegensatz zu den darstellungsintrinsicen Anschnitten – als alleiniger Auslöser gehandelt werden muss. Denn auch bei den offenkundig inhaltlich auszugelenden Schnitten kommt es automatisch zur Einsparung von Darstellungsfläche in Hinblick auf den Breitenraum, wenn etwa der Kentaur bis zur Leibesmitte in seiner Höhle statt zur Gänze außerhalb dieser felsigen Behausung erscheint. In Verbindung mit dem waagrecht erzeugten Anschnitt dagegen greift dieser Effekt selbstverständlich nicht, da hier ein vorzeitiger Konturenabbruch lediglich einen Zugewinn von Höhenraum bewirken kann und daher für eine Unterbringung weiterer (an einen einheitlichen Laufhorizont gebundener) Gestalten gänzlich ohne Belang ist.

Blickt man auf die oben subsummierten Beispiele, steht hier definitiv die bewegte Gestalt im Vordergrund, auch wenn die bildhaften Codes zur Vermittlung von aufsteigender beziehungs-

---

ders. 1979b; BOARDMAN 1985, 232; BERGER 1986, 71ff.; ders. 1974, 13ff.; SCHWEITZER 1940, 182ff.; ders. 1957, 17f.; SCHAUBENBURG 1962b, 54; MARCADÉ 1958, 11ff.; PALAGIA 2005, 235; BROUSKARI 1989, 117f.; entfernt auch WILL 1955, 280ff.; SCHEFOLD 1981, 103f.; HAMDORF 1964, 22.

942 Die Sonne darf erst wieder aufgehen, wenn der Kampf zugunsten der Götter entschieden ist (Apollo. I 35). Vgl. dazu z.B. MAFFRE 1972, 229; BERGER 1986, 71; VIAN – MOORE 1988, 264. Eine gleichzeitig ins Bild gesetzte, untergehende Selene (z.B. vermutlich am Athena-Nike-Tempel) steht dazu nicht in Widerspruch und vermag in diesem Zusammenhang zu demonstrieren, dass mit dem Aufgehen der Sonne nun auch der Lauf der Gestirne und damit die kosmische Ordnung wiederhergestellt ist, ist der Monduntergang unweigerlich mit dem Sonnenaufgang verknüpft (anders EHRHARDT 2004, bes. 36). Kontrovers zur Rolle des Helios in Zusammenhang mit der Gigantomachie der Ostmetopen z.B. MARCADÉ 1958, 20ff., welcher ihn dort als bloßen Teilnehmer am Kampf sieht. – In Verbindung mit dem Kampf um Troja der Nordmetopen hingegen bezeichnen die beiden Götter nach SCHWEITZER 1940, 186 keinen vergleichbaren Zeitpunkt. Bedingt durch den wohl thematisch abweichenden Einschub in der Mitte der Reihung fungieren sie hier nicht als Verklammerung einer punktuellen Handlung, sondern definieren stattdessen Anfang und Ende eines längeren Geschehens (Landung des Philoktet [?] – Flucht des Aeneas) und nehmen damit Bezug auf die „Unglücksnacht [...] Trojas“. Ähnlich BERGER 1986, 12f.; EHRHARDT 2004, 34. Zur Problematik der Identifikation der Szenen s. auch Kapitel C1.2.3. „Schiffe in Bauplastik“.

943 Dieser muss nicht zwingend mithilfe der unteren Bildbegrenzung erfolgen, kann er ebenso mittels einer separat eingefügten Bodenwelle vollzogen werden (vgl. dazu die Erinyen bzw. Gestirne).

weise absinkender linearer Bewegtheit weitaus weniger prägnant sind als in Zusammenhang mit der waagrecht ausgerichteten Bewegung. Das ‚Stecken‘ einer Figur im Erdboden (entsprechend beispielsweise zum in einer Höhle stehenden Chiron beziehungsweise zu den im Tordurchgang verweilenden Eltern Hektors) ist dagegen nur im absoluten Ausnahmefall von darstellungsrelevantem Wert<sup>944</sup> oder besitzt allein bei unbelebten Gegenständen einen Sinn, wie es der große eingegrabene Pithos vor der Kaverne des Pholos zu demonstrieren vermag (z.B. DADA 70, s. Abb. 11.6). In allen Fällen trennt die untere Leiste (adäquat zu den ausschnittintrinsic aufzufassenden Vertikalschnitten) ganz klar zwei unterschiedliche Räumlichkeiten, einen Bereich über der Erde von einem darunter, und nicht – wie bei den darstellungsimmanenten Anschnitten – zwischen einem Hier und Dort bei gleichbleibender Raumqualität (s. Abb. 21.1). Hand in Hand mit der raumüberschreitenden Bewegung wird auf diese Weise ein Ortswechsel evoziert, ein Übergang zwischen zwei Welten, der für die jeweilige Erzählung eine entscheidende Rolle spielt<sup>945</sup>. Ähnlich wie Herakles den mehrköpfigen Kerberos aus dem Höllentor hinausschleift, tauchen auch Kore oder die Racheweiber aus dem Reich der Toten auf, nur dass die Bewegung nun von unten nach oben führt und nicht längsgerichtet ist, wodurch dieser Gedanke weitaus anschaulicher zur Darstellung gebracht werden kann. Dies gilt desgleichen für das Hinabfahren der beiden Heroen in den Hades und ebenfalls, wenngleich etwas abstrakter<sup>946</sup>, für die Gestirngötter, die allerdings – wie zu sehen war – mitunter auch eine vertikale Durchtrennung erfahren können<sup>947</sup>. Diese Differenzierung führt wahrnehmungsbedingt zu Abweichungen im Rezeptionsergebnis, wenn auch die Aussage in ihrem relevanten Kern dieselbe bleibt: Unabhängig davon, ob eine dieser Gottheiten das Bild durchzieht oder explizit im Auf- beziehungsweise Absteigen begriffen ist, stets nimmt dies Bezug auf ihren kontinuierlichen Himmelslauf.

Somit ist diese Bewegung formaler Ausdruck einer übergeordneten Bedeutung, ebenso wie zum Beispiel die Wiedergeburt der Kore Inbegriff der ständig wiederkehrenden Jahreszeiten und demzufolge der sich erneuernden Vegetation ist. Der chthonische Übergang manifestiert sich auch in der Person der Erinys, aber gleichermaßen (in vertikaler Ausführung) in der Heraufholung des Kerberos; und möchte man das knossische Labyrinth metaphorisch mit der Unterwelt gleichsetzen, gelingt Ähnliches<sup>948</sup>. Entsprechend verlassen Kaineus und Amphiaraios die Welt der Lebenden, so dass in Verbindung mit den späteren akeramischen Bildzeugnissen in Sepulkralkontext eine vergleichbare Bedeutung in den Vordergrund

944 Einen solchen Einzelfall stellt eine Begräbnisszene auf einer att. sf. Lutrophore dar (Athen NM 450, s. BOARDMAN 1994a, Abb. 264.2): Der Sarg wird soeben in die Grube hinabgelassen, in der bereits zwei Männer stehen, um ihn in Empfang zu nehmen – sichtbar sind sie lediglich bis zur Schulter, den Rest schneidet die Bodenlinie weg. Zu dieser Darstellung vgl. bspw. auch LAXANDER 2000, 103f.

945 Zu diesem Wechsel s. bspw. auch BÉRARD 1974, 26f.; zu solchen „transitorische[n] Bewegungsabläufe[n]“ s. LAUFER 1985, 46 Anm. 125.

946 Ähnlich wie die anderen Wesen die Erdkruste durchbrechen, taucht Helios aus dem Okeanos auf, um am Abend wieder darin zu versinken (z.B. Hom. Od. III 1 und XII 4); überliefert ist daneben aber auch seine Rückkehr unter die Erde (Hom. Od. X 191). Selene ist dagegen aufgrund ihrer „Zugehörigkeit [...] zur Sphäre der Nacht“ schon aus sich heraus mit „Erde, Grab und Totenwelt“ verbunden. Dazu und zu den Quellen s. Kl. Pauly 5 (1975) s.v. Selene; vgl. ebenfalls Kl. Pauly 2 (1975) s.v. Helios.

947 Zu diesen Beispielen s.o. und bes. Kapitel B2.1.2.2. „Bewegung als Code“.

948 Ausführlicher dazu in Kapitel 2.2.1. „Inhalt“. Adäquat dazu kann die Entführung des Kerberos v.a. in späterer Zeit als Überwindung des Todes in Verbindung mit den Eleusinischen Mysterien aufgefasst werden (vgl. dazu bspw. SCHEFOLD – JUNG 1988, 163; BOARDMAN 1975, 6f.). Zur Betonung des chthonischen Übergangs durch einen figurlichen Anschnitt s. auch BÉRARD 1974, 27f. („[...] tronquer le corps d'un personnage pour indiquer le mouvement vertical [...]“).

drängt<sup>949</sup>. Auf den wesentlich früheren Vasen jedoch steht vielmehr die Aktion selbst im Fokus, wird der Untergang des Lapithen zudem nicht selten in die thessalische Kentaumachie eingebunden, ebenso wie das Versinken des Seheres eine wichtige Komponente der mythischen Kämpfe um Theben ist. Damit gewinnt dieser Aspekt in beiden Episoden einen vergleichbaren narrativen Wert wie etwa der Sturm der Trojaner aus der Stadt oder die Flucht des Odysseus aus der Höhle des Polyphem<sup>950</sup>.

In der Mehrheit der Fälle ist die Passage allerdings verstärkt attributiv zu verstehen und nicht punktuell auf eine bestimmte Handlung zu beziehen<sup>951</sup>, zeichnet ein solcher Übergang diese Figuren in ihrem grundsätzlichen Wesen aus. So stellt das permanente Auf und Ab das wesentliche Merkmal von Helios und Selene sowie von Nacht und Morgenröte dar und versinnbildlicht den beständigen astralen Lauf. Gleichmaßen ist das Aufsteigen aus der Erde Zeichen der Ge, das Emporkommen aus dem Hades Charakteristikum der immer wiederkehrenden Persephone. Dies kann unter Einschränkung etwa den ausschnitthaften Kentauren an die Seite gestellt werden, ist das Bewohnen einer felsigen Kaverne in gleichem Maße Merkmal ihrer Lebensart und unterstreicht ihr wildes Naturell. Entfernt gilt dies allerdings ebenfalls für die beiden Helden, obgleich es sich bei deren Untergehen um einen einmaligen und damit nicht wiederholbaren Vorgang handelt. Nichtsdestominder ist aber auch ihr Einsinken in die Erde ihr ganz besonderes Spezifikum und damit Garant für ihre zuverlässige Wiedererkennbarkeit.

Werden diese Handlungen folglich in einer allgemeinen Gültigkeit verstanden, schließt dies ihre situative Bezugnahme auf das faktische Ereignis keineswegs aus. Dies betrifft ebenso die Erinyen, ist ihr Erscheinen einerseits als narrativ aufzulösende Komponente zu bewerten, wohnt ihnen zum anderen aber auch als besondere Eigenschaft inne. Dabei handelt es sich nicht nur um ihre Befähigung zum chthonischen Übergang (Emporkommen aus der Erde),

949 Dies betrifft v.a. die etruskischen Urnen mit dem untergehenden Amphiaraus und diverse Grabmonumente mit der Verbildlichung des Kaineus (z.B. Trysa oder Mylasa). Dazu s.o.

950 An dieser Stelle seien noch knapp einige Beispiele umrissen, welche sich des horizontalen Anschnitts bedienen, um ein handlungsbezogenes plötzliches Auftauchen zu vermitteln: Ein apul. Volutenkrater in London (BM F 279, s. SÉCHAN 1926, 336 Abb. 99) zeigt den Tod des Hippolytos, hervorgerufen durch einen überraschend aus dem Meer hervorbrechenden Stier, welchen Poseidon schickte. Vergleichbar ist auch das Erscheinen des riesenhaften fischgestaltigen *ketos* in Zusammenhang mit Andromedas Befreiung auf einer kampan. Hydria in Berlin (Staatl. Mus. 3238, s. PHILLIPS 1968, Pl. 13,37; als weiteres SÉCHAN 1926, 260; zu dieser Darstellung vgl. auch Kapitel B2.1.1.2.1. „Monster“). Als aus dem Wasser emporkommend ist desgleichen die menschenfressende Schildkröte in Zusammenhang mit der Auseinandersetzung des Theseus mit Skiron zu bewerten, die gleich einem ergänzenden Beiwerk in den unteren Segmentabschnitt einer att. rf. Schale in Frankfurt (Mus. Vor- u. Frühgesch. 406, s. Beazley-Archiv Nr. 209825) gesetzt wurde. – Aus diesem Rahmen fallen einige Bilder heraus, die zwar auf entsprechende Weise eine ‚Tierprotome‘ am unteren Bildrand abbilden, deren Teilgestalt jedoch kein adäquater semantischer Wert innewohnt. Exemplarisch soll hier die att. rf. Hydria des Meidias in Syrakus (Mus. Arch. Naz. 23912, s. CVA Syrakus [1] Taf. 26,2) vorgestellt werden, ohne jedoch die Diskussion um die Bedeutung weiter zu vertiefen. Dargestellt ist das Urteil des Paris, ergänzt durch einen mittels unterer Bildbegrenzung etwa auf Höhe der Schulterblätter abgeschnittenen Widder. Da dieses Tier ebenso wie der Hund attributiv den Jüngling als Hirten ausweist, wurde vorgeschlagen, diese ‚Abkürzung‘ als Stellvertreter für die ganze Herde zu sehen (so CLAIRMONT 1951, 101; zu ähnlichen Bildern in Verbindung mit dem Parisurteil s. RAAB 1972, 62ff.; LORENZ 2007, 121ff. bes. 122; zu einer entsprechenden Erscheinung von Ziegen in Verbindung mit Pan auf att. Nymphenreliefs s. Kapitel C2.2.6. „Nymphenreliefs“). Der Schnitt durch den unteren Bildrand erscheint hier zwar auffällig, muss aber vor dem Hintergrund der ansonsten frei im Bildfeld verteilten Protome nicht unbedingt als ungewöhnlich bewertet werden (vgl. bspw. WATZINGER 1926, 64 F 37 mit Taf. 47), zudem sich diese Episode stets in einer expliziten Gebirgslandschaft abzuspielen pflegt (s. dazu bspw. CLAIRMONT 1951, 100). Im Gegensatz dazu könnte der gleichermaßen auftauchende Panther (?) in Verbindung mit Plutos/Dionysos als Hinweis auf dessen chthonische Natur verstanden werden (dazu s. SCHAUENBURG 1953, 60ff. mit Abb. 1).

951 Zum nun verstärkt auf der allgemeingültigen attributiven Ebene liegenden Fokus im Gegensatz zur Vermittlung einer faktischen Handlung vgl. auch LORENZ 2007, 129f. (hier auch zu weiterer Literatur).

sondern gleichermaßen ihre Neigung zum plötzlichen Auftauchen<sup>952</sup>. Der rasche Lauf war schon immer Kennzeichen dieser Racheweiber, hier versinnbildlicht durch die Fähigkeit zur schnellen Bewegung. Auf ebengleiche Weise manifestiert sich die Rastlosigkeit der Gestirngötter in ihrer stetigen Bewegtheit<sup>953</sup>. All diese Wesensmerkmale spiegeln sich in der Teilgestalt wider, sind ihr gewissermaßen inhärent.

Vor diesem Hintergrund sollten die räumlich losgelösten Büsten besonders der Gestirne, aber auch der weiblichen Gottheiten betrachtet werden, ist diesen chiffenhaften ‚Abkürzungen‘ womöglich mehr als nur ein reduzierter Charakter zu Eigen – nämlich der semantische Wert ihrer charakteristischen raumübergreifenden Bewegung, die zuvor im Abschneiden durch die horizontale Bildbegrenzung zum Ausdruck kam<sup>954</sup>. Ähnlich sieht auch Ernest Will den Ursprung des Büstenmotivs in erster Linie im Bildprinzip der verdeckten und überschnittenen oder zum Teil im Hintergrund verborgenen Figur begründet, wenn auch er dem semantischen Wert dabei keine eigene Rolle zuspricht<sup>955</sup>: „Dans ces cas, la ligne du sol est devenue une formule, ce qu’elle n’était sans doute pas à l’origine, et la représentation partielle n’est de même qu’une déformation ou une simplification du recouvrement et du recoupement.“

Blickt man nun schließlich noch auf das Verhältnis der beiden Arten von Ausschnitthaftigkeit zueinander, lässt sich folgende Aussage treffen: So sehr sich eine unmittelbare Einflussnahme von Seiten der horizontalen Anschnitte auf die vertikal erzeugte Teilgestalt inhaltlicher Aussage – allein schon aufgrund ihres früheren Auftretens bereits im 7. Jh. sowie ihrer wesentlich größeren semantischen Klarheit – aufzudrängen scheint, muss diese Möglichkeit abgelehnt werden. Da die lotrechten Durchtrennungen, deren explizite Auflösung aufgrund eines konkretisierenden Zusatzes unmissverständlich ist, erstmals innerhalb ein und desselben künstlerischen Umfelds auftreten wie die Anschnitte, die keine eigene Aussage transportieren, liegt es auf der Hand, sie vorrangig als weitere Spielart in Hinblick auf die Bewältigung des Bild-Raum-Konflikts zu sehen. Blickt man auf die ausschnitthaften Erzeugnisse der an dieser Stelle hauptverantwortlichen Leagros-Gruppe, kann dieser Gedanke schnell nachvollzogen werden. Nichts bietet sich mehr an, als Randfiguren häufig sekundärer Bedeutung im stark gefüllten Bildfeld unvollständig wiederzugeben, um Darstellungsraum einzusparen, wie es vor allem in Zusammenhang mit dem Pferdegespann geschehen ist. Und nichts ist naheliegender, als diese Form der Wiedergabe – wenn möglich – darüber hinaus auch noch für den Transport konkreter Aussagen zu nutzen: Per Einfügung eines felsigen Überhangs wird der Rahmen etwa zur Höhlenwand oder mithilfe einer vorgelagerten Säule zum Eingang in den Hades. Kein Element besitzt eine bessere Eignung als die seitliche Bildbegrenzung, um ohne allzu großen Aufwand eine Bedeutung als faktische Grenze zwischen zwei unterschiedlichen Räumen variabler Qualität zu erlangen und zudem kompositorisch einen möglichst geringen Eingriff nach sich zu ziehen. Dennoch liegt es nahe, dass hinter beiden Entwicklungen

952 Auf ebendiese Weise könnte auch die Büstenhaftigkeit in Verbindung mit Lyssa zu verstehen sein, tritt der Wahnsinn ebenfalls plötzlich in Erscheinung (vgl. dazu etwa ein apul. Vasenfragment in Amsterdam [APM 2563] bei JUNGE 1983, K 46).

953 Dazu etwa EHRHARDT 2004, 26f.; vgl. auch Hom. Il. XVIII,239 („Den unermüdlichen Helios [...]“).

954 Vgl. dazu auch die Entwicklungen in Zusammenhang mit dem Flussgott Acheloos (s. Kapitel D1.3. „Vergleich Acheloos“).

955 WILL 1955, 291 Anm. 2.



(derjenigen in Zusammenhang mit den horizontalen Anschnitten sowie derjenigen in Verbindung mit der vertikal erzeugten Teilgestalt) ein und dieselbe mentale Grundhaltung steht – ein Prozess, der wohl deutlich früher beginnt und von weitaus größerer Komplexität gewesen sein dürfte<sup>956</sup>.

---

956 Zum Versuch einer Rekonstruktion dieses Weges s. Kapitel D2.2. „Geburt unvollständige Gestalt“.



### **B3. Die ausschnittthafte Wiedergabe in der keramischen Flächenkunst – eine Beurteilung nach möglichst holistischen Maßstäben**

Bevor nun die ausschnittthafte Wiedergabe auf Basis der vorgenommenen Kategorisierung aus unterschiedlichen Blickwinkeln näher beleuchtet werden kann, sind im Vorfeld noch einige Bemerkungen unumgänglich. Denn auch wenn die hier angesetzten Maßstäbe möglichst ganzheitlich sein sollen, muss wiederholt auf die sehr lückenhafte Ausgangssituation verwiesen werden, welche dieses Anliegen zwangsläufig klar einschränkt. Denn nicht nur ist ein sehr geringer Teil der antiken Vasenbilder überhaupt der Nachwelt überliefert<sup>1</sup>, auch kommen die teilweise missliche Publikationslage<sup>2</sup> sowie der mitunter schlechte Erhaltungszustand hinzu; desgleichen war eine auf Vollständigkeit ausgelegte Materialaufnahme nicht zu leisten<sup>3</sup>. Daher darf niemals in Vergessenheit geraten, dass es sich stets – gleich, ob es die zeitliche oder räumliche Verteilung, die Malerzuweisungen beziehungsweise die thematisch-motivische Komponente betrifft – um Tendenzen handelt. Ein zunehmender Kenntnisstand dürfte demnach zwar eine Verschiebung des gezeichneten Bildes mit sich bringen, dies allerdings nur im Detail. Von einer kompletten Umkehr der grundsätzlichen Richtung ist dagegen keinesfalls auszugehen, kann die geschaffene Basis – statistisch gesehen, d.h. gemessen am Anteil z.B. bestimmter Themen, Motive oder Maler am vorliegenden Materialkorpus – als hinreichend repräsentativ gelten. Wie die Beleuchtung des Phänomens vor dem Hintergrund der allgemeinen Entwicklung der Vasenmalerei nicht nur in Hinblick auf die Darstellungs- und Erzählkonventionen, sondern auch die gängigen Dekorationsprinzipien zudem zeigt, fügen sich die angestellten Beobachtungen nahtlos in die allgemeine Situation ein. Die ‚Eckdaten‘ sind also fix, was eine zuverlässige Bewertung dieses darstellerischen Mittels erlaubt und die Hintergründe etwas besser zu verstehen hilft.

#### **B3.1. Das Phänomen der Ausschnitthaftigkeit in Hinblick auf seine chronologische sowie regionale Gewichtung**

Das keramische Bildmaterial stellt einen sehr umfangreichen Korpus an Beispielen zur Verfügung, an welchen die Entwicklung der ausschnitthaften Wiedergabe von ihren frühesten Anfängen bis hin zu ihrem ‚Erlahmen‘ recht gut abgelesen werden kann. Schnell lässt sich erkennen, dass sich die Verwendung der unvollständigen Gestalt mehr oder minder innerhalb eines

1 SCHEIBLER 1984, 130 bspw. schätzt diesen Anteil auf nicht mehr als 1%.

2 Nicht nur sind von vielen Darstellungen keine oder lediglich qualitativ sehr schlechte Abbildungen zugänglich, auch nehmen die Randzonen oftmals einen sekundären Stellenwert ein, fokussiert man bei der Präsentation der Vasenbilder gerne auf das Zentrum. Damit entziehen sich die für vorliegende Fragestellung relevanten Bereiche einem Urteil. Nicht zuletzt wird das Bildfeld häufig aus dem Kontext herausgenommen, die Darstellung von ihrem Träger losgelöst, so dass wesentliche Informationen zur (für eine zuverlässige Beurteilung unabdingbaren) Gesamtwirkung verlorengehen.

3 Vor allem in Verbindung mit den stereotypen Darstellungsschemata wie auf den späten sf. Kleingefäßen, aber auch bei den rf. Symposion sowie der Kentauromachie wurde zugunsten eines repräsentativen Querschnitts bewusst von einer möglichst vollständigen Katalogisierung Abstand genommen, hätte dies keine zusätzlichen Erkenntnisse erbracht. Vgl. dazu auch Kapitel A2.3.2. „Aufnahmekriterien“.



Abb. 22.1  
Lemnischer Stamnos  
mit figürlich deko-  
riertem Metopenfeld  
(DADA 528)

recht kurzen Zeitabschnitts der Geschichte der narrativen keramischen Bildkunst konzentriert. Ebenso manifestiert sich diese Erscheinung in erster Linie in den attischen Werkstätten, welchen jedoch ohnehin die Federführung in der Gefäßmalerei der relevanten Zeit zukommt. Umso wichtiger ist es – zumindest ausgehend von vorliegender Materialbasis –, gerade die ersten Schritte bis zur vollen Etablierung dieses besonderen Darstellungsmittels zu beleuchten<sup>4</sup>.

Die frühesten potentiellen Teilgestalten *per definitionem* zeichnen sich durch ein ausgesprochen heterogenes Wesen aus, besitzen weder Gemeinsamkeiten in Hinblick auf ihre regionale Zugehörigkeit oder den verbildlichten Darstellungsgegenstand, noch auf den Aktionswert der abgeschnittenen Figur selbst. Auch wenn der unvollständige Figurenkontur vor allem im 7. Jh. definitiv keine Ausnahmeerscheinung darstellt<sup>5</sup>, müssen diese Beispiele doch als absolut singular bewertet werden. Denn was die Protomen – seien sie Dekor eines Gebrauchsgegenstands oder aber eines Keramikgefäßes – nicht aufweisen, ist ein offenkundiger Erzählgehalt. Sowohl der große lemnische Stamnos als auch die etwas jüngere theräische Amphora machen eine nur anteilig abgebildete Figur aber zum Teil einer Handlung.

So kombiniert das Gefäß aus einem Heiligtum der nordägäischen Insel Lemnos (DADA 528) – möglicherweise sogar noch im 8. Jh. entstanden<sup>6</sup> – innerhalb eines üblichen Metopenfelds eine Figurenszene mit dem Vorderteil eines Pferdes (**Abb. 22.1**)<sup>7</sup>. Bis knapp hinter die Ohren wiedergegeben, erscheint es im Rücken einer übergroßen sitzenden Frauengestalt in reichem Ornat mit Polos und Kranz in der Rechten, welche die Aufwartung eines Kitharoiden sowie eines Knaben entgegennimmt<sup>8</sup>. Alessandro Della Seta nach steht diese Szene in minoisch-

4 Dies gilt nicht der Herausbildung der Teilgestalt selbst, was Thema einer späteren Ausführung sein soll (Kapitel D2.2. „Geburt unvollständige Gestalt“).

5 Ausführlicher dazu in Kapitel D2.2. „Geburt unvollständige Gestalt“.

6 Diese Datierung erfolgte aufgrund von Parallelen zum Dekorationssystem der rein ungegenständlich verzierten Gefäße gleichen Fundorts (s. DELLA SETA 1937, 646).

7 Dieses allseitig eingefasste Feld stammt von der Schulter des Stamnos, der nur noch in Form des großen Fragments vorliegt. Auch die Darstellung weist stellenweise leichte Beschädigungen auf.

8 Auf diese Weise DELLA SETA 1937, 643ff. (hier auch zur ausführlichen Beschreibung der Darstellung). Diese Interpretation basiert v.a. auf der Gestik des Knaben, hat dieser beide Hände vor den Kopf geführt. BESCHI 1992, 131ff. deutete dies dagegen nicht als Anbetungsgestus, sondern als Klatschen, was ihn zusammen mit der bewegten Beinhaltung des Lyraspielers zu der Auffassung veranlasste, in dieser Szene einen musischen Akt zu sehen. Als bekräftigendes Argument diente ihm eine Serie musizierender Göttinnen aus demselben Heiligtum in Hephaistia. Zu dieser Darstellung s. des Weiteren FRONING 1971, 61ff.

Abb. 22.2  
Figürlich verziertes  
Schulterfeld einer  
kykladischen Amphora  
(DADA 376)



mykenischer Tradition<sup>9</sup>, dennoch findet das solchermaßen eingebundene anteilige Pferd auch dort keine Entsprechung. Dafür kann es (formal) umso mehr mit den sekundären Bildzeichen der weitaus späteren attischen Vasen verglichen werden, auf welchen eine attributive Hinzufügung lediglich in Form einer Teilgestalt im Randbereich der mittels Rahmen definierten Darstellungsfläche auftritt<sup>10</sup>. Der Vorschlag, das aufgezümmte Pferd aus Lemnos in ähnlicher Weise aufzufassen und es als Hinweis auf ein älteres Erscheinungsbild dieser mitunter als *Pothnia theron* verstandenen Göttin oder aber als Repräsentanten des divinen Karrens im Kontext mit dem Ort der rituellen Zeremonie zu sehen<sup>11</sup>, besitzt im Kern durchaus seine Berechtigung. Nimmt das Ross in beiderlei Hinsicht stets auf die Person der „Grande dea Lemnos<sup>12</sup>“ Bezug, so steht dies vor allem in letzterem Fall in engem Zusammenhang mit der Auffassung der schwarzfigurigen Gespannpferde, wie sie die Leagros-Gruppe ins Leben gerufen hat – hier als Ausdruck der adligen Lebenswelt, als allgemeingültiges Statussymbol, jedoch auch als Hinweis auf eine bestimmte Art der Fortbewegung, sei es im Dienste der heroischen Kriegsführung beziehungsweise zur Demonstration göttlicher Allgegenwart oder lediglich als Zeichen für eine lange beschwerliche Reise und somit einen weit abgelegenen Zielort. Während folglich auf entsprechender Ebene attributive Werte auch in das lemnische Beispiel hineinprojiziert werden können, sollte einer expliziten Ausschnitthaftigkeit der Pferdegestalt jedoch alle Intentionalität aberkannt werden, wird sie vielmehr noch fest in der Tradition des protomenhaften Dekors verankert sein und daher als reine Abkürzung aufgefasst werden müssen<sup>13</sup>. Nichtsdestominder ist sie in vergleichbarem Maße dem Mangel an Darstellungsraum geschuldet, haften der Szenerie im abgegrenzten Metopenfeld deutlich beengte Züge an: Die einzelnen Partizipanten sind dicht gedrängt, der Knabe an den linken Bildrand gepresst.

Im Ursprung sicherlich vergleichbar zu bewerten ist das oblonge Bildfeld auf der Schulter der theräischen Amphora mit der Darstellung eines Reiters (DADA 376), welche wohl in das

9 DELLA SETA 1937, 646. Einflüsse aus dem bronzezeitlichen Ägäisraum und nicht dem nördlich angrenzenden Festland postuliert auch FRONING 1971, 61f.

10 Vgl. dazu v.a. einige der späten att. sf. Beispiele in Kapitel B2.1.1.3. „Zusammenfassung Größe“, aber auch die beigefügten Gespanne der Leagros-Gruppe (Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“ und B2.1.2.2. „Bewegung als Code“).

11 DELLA SETA 1937, 644ff. („ad esempio si ricordava per la Demetra nera a testa equina [...]“); BESCHI 1992, 137.

12 DELLA SETA 1937, 643. Zum möglichen Zusammenhang dieser Großen Göttin mit Artemis-Bendis sowie Chryse s. FRONING 1971, 60ff.

13 Zur Differenzierung vgl. Kapitel A2.3.1. „Begrifflichkeiten“ sowie weiterhin D2.2. „Geburt unvollständige Gestalt“.

beginnende zweite Viertel des 7. Jhs. zu setzen ist<sup>14</sup>. Denn gerade auf den Kykladen erfährt die protomenhafte Wiedergabe in dieser Zeit eine dominante und intensive Anwendung<sup>15</sup>. Gemäß den üblichen Konventionen ist auch diese Darstellungsfläche Teil einer Metopenfeldgliederung, untypisch ist dabei allerdings das Motiv als Aneinanderfügung aus menschlicher und hippischer Figur (**Abb. 22.2**). Diese Bezugnahme der Bildzeichen aufeinander vermittelt bereits einen konkreten Handlungsmoment, durch die Handhabung der Zügel wird zudem die Bewegtheit des Paares angezeigt – ein Eindruck, der auf visueller Ebene durch das Anschneiden Verstärkung erfährt. In der Forschung wurde die Szene als der zum Olymp reitende Bellerophon oder aber Sonnenaufgang gedeutet<sup>16</sup>. Sieht man darin den aufsteigenden Helios, wäre dies der Tradition der aufgehenden Gestirne voranzustellen<sup>17</sup>; eine entsprechende Auflösung würde aber gleichermaßen mit dem auf Pegasos zum Olymp reitenden Bellerophon harmonieren. Dennoch ist nicht davon auszugehen, dass ein solcher semantischer Hintergrund Triebstachel für die Hinzuziehung der Teilgestaltigkeit war. Der Schlüssel zum Verständnis der Eigenart dieser Darstellung wird stattdessen primär in der Verbindung zweier protomenhaften Bildzeichen zu einem bewegten und handelnden Ganzen zu suchen sein.

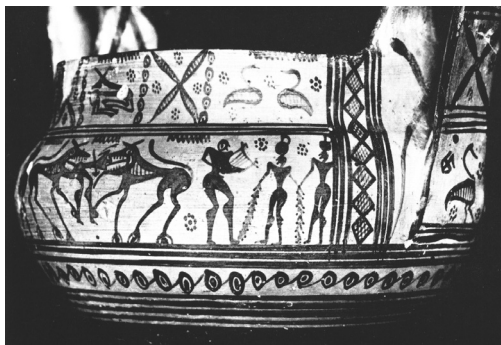


Abb. 22.3 Spätgeometrischer Kantharos mit Reigendarstellung (DADA 498)

Sind die Gestalten der inselgriechischen Beispiele in Hinblick auf ihre Unvollständigkeit als Resultat einer offenkundigen Planung zu betrachten, obgleich hier nicht von einem definitiven Bildausschnitt ausgegangen werden sollte, muss eine solche Ansprache bei dem spätgeometrischen Reigen im Fries eines attischen Kantharos ausdrücklich abgelehnt werden (DADA 498). Denn während sowohl vom einzelnen Pferd als auch vom Reitermotiv der deutlich kleinere Teil der Gesamtgestalt erscheint, wird die Hydrophore ganz rechts im Bild allein dezent am Arm beschnitten

(**Abb. 22.3**)<sup>18</sup>. Obzwar ein nur aus zwei Teilnehmerinnen bestehender Reigen – diese halten jeweils eine Girlande und werden von einem Kitharasieler begleitet – vor allem in Gegenüberstellung mit den bisweilen sehr ausgedehnten Prozessionen dieser Zeit wie ein Widerspruch an sich wirken mag, kann diese verallgemeinernde Paarung gemäß dem Prinzip der unendlichen monotonen Reihung als endlose Abfolge verstanden werden. Dabei handelt es sich um ein Prinzip, welches den geometrischen Bildern nicht nur in Hinblick auf die häufigen, thema-

14 Auf diese Weise COLDSTREAM 1965, 36 (670/60 v. Chr.); zu einer unwesentlich früheren Datierung s. SCHEFOLD 1993, 94 (um 680 v. Chr.).

15 Dazu s. Kapitel D2.2. „Geburt unvollständige Gestalt“. – Der Anschnitt erfolgt hier nicht nur am unteren Rand, sondern gleichermaßen auf der linken Bildseite und sehr dezent oben. Ausführlicher zu dieser Darstellung s. Kapitel B2.1.2.2. „Bewegung als Code“ sowie B2.2.2. „Zusammenfassung Inhalt und Horizontale“ (hier auch zur abweichenden Interpretation als Wagenlenker).

16 SCHEFOLD 1993, 94 (Bellerophon); COLDSTREAM 1965, 34ff. (Sonnenaufgang).

17 Etwas ausführlicher zu diesem Aspekt in Kapitel B2.2.2. „Zusammenfassung Inhalt und Horizontale“.

18 Unter Hinzuziehung der anderen Motive könnte hier der früheste Nachweis für die bildhafte Wiedergabe von Leichenspielen vorliegen. Der durch die Übermacht der Raubtiere zu Tode kommende Krieger der ‚Löwenzerreihszene‘ tritt des Weiteren nicht nur in Kombination mit dem Reigen auf, sondern steht ebenfalls mit unterschiedlichen athletischen Disziplinen (Faust- und Schwertkampf) oder musischen Agonen (Spring- und Schwerttanz) in Verbindung. Dazu vgl. SCHWEITZER 1969, 57 (hier als Tanz von Jünglingen gedeutet); als weiteres s. auch BOARDMAN 1998, 27.

tisch unterschiedlich gewichteten Figurenketten, sondern gleichermaßen das ungegenständliche Dekorelement innewohnt<sup>19</sup>. Vor diesem Hintergrund besäße nun ein gezielt konzipierter Figurenanschnitt, dem damit zugleich der Stellenwert eines exzerptiven Ausschnitts zukäme, durchaus Überzeugungsgewalt. Nicht von ungefähr wurde die Darstellung in der einschlägigen Fachliteratur auf entsprechende Weise rezipiert: „Da der Arm der zweiten [Frau] vom Bildrand überschritten wird, scheint es, als folge ihnen noch eine lange Reihe von Frauen<sup>20</sup>.“ Allerdings sprechen zahlreiche Gründe gegen eine intentionelle Vorgehensweise, bedarf das Konzept des unendlich Wiederholbaren des faktischen Anschnitts nicht. Weitaus wahrscheinlicher handelt es sich an dieser Stelle um ein Zufallsprodukt, wenn auch zweifelsohne mit willkommener Wirkung. Ein Blick auf die gegenüberliegende Friesseite offenbart ein entsprechendes Bild, hier allerdings ohne das vorhergehende Potential: Angeschnitten ist nun ein Paar aus Schwertträger und Frau<sup>21</sup>, das durch das gemeinsame Halten einer Girlande ausdrücklich als Zweiergruppe aufeinander Bezug nimmt und damit in Widerspruch zur repetitiven Reihung des Reigens steht. Abgesehen von der ‚Beiläufigkeit‘ des Anschnitts würde eine solche Verfahrensweise schlussendlich auch mit dem Grundgedanken der geometrischen Bildkunst des Festlandes kollidieren, besteht hier ein klarer Anspruch auf figürliche Vollständigkeit<sup>22</sup>.

Vollkommen anders verhält es sich dagegen bei einem weiteren Vasenbild aus Attika, das allerdings bereits an den Anfang des 6. Jhs. gesetzt werden muss (DADA 527, s. auch Abb. 12.10)<sup>23</sup>. Dabei handelt es sich um den frühesten, Verf. bekannten, sicheren Bildausschnitt unter Hinzuziehung einer expliziten Teilgestalt, welcher vollkommen isoliert steht, zeitlich aber schon zu den ‚Bullaugen‘ Lakoniens überleitet. Zweifelsohne ist hier der Anschnitt des letzten Reiters, der einem Rennen aus insgesamt sechs rekonstruierbaren Partizipanten angehört, primär als bewusst konzipierte Lösung des bildräumlichen Konflikts zu werten, nimmt das ausladende hippische Hinterteil in Hinblick auf seinen inhaltlichen Beitrag eine unverhältnismäßig große Fläche ein. Indem der Maler dieses Detail opfert, kann er die Szenerie räumlich noch stärker verdichten, sich so über die formalen Grenzen hinwegsetzen, welche die feste Bildumfassung vorschreibt. Dass genau dies in seinem Sinne liegt, demonstriert auch die Gegenseite, wo der führende Teilnehmer einfach über den einschränkenden Rahmen hinwegreitet<sup>24</sup>. Nur auf diese

19 Zum Reigen als beliebtem Thema der geometrischen Vasenbilder, wo er noch bis ins 6. Jh. als schematisierte Aneinanderreihung gleichförmiger Figuren wiedergegeben wird, s. LAXANDER 2000, 125f. (formelhafte und statuarische Reihung zu visuell gleichförmigen Ketten); LEHNSTAEDT 1970, 17f.; SCHEIBLER 1995, 60; als weiteres BROMMER 1969a, 18. Vgl. dazu ebenfalls Kapitel B2.1.1.1.3. „Prozessionen“. – Dass die „fortlaufende[...] Wiederholbarkeit“ der Figuren eine „lineare Expansion“ evoziert, „die in sich selbst keine Beendigung trägt“, so dass der feste Rahmen nicht zwangsläufig „[...] eine unwiderruffliche, klare Begrenzung“ [sc. Zitat Homann-Wedeking, ebd. Anm. 196]“ bedeutet, wurde bereits bei LEHNSTAEDT 1970, 18 thematisiert.

20 So DIEHL 1964, 128, auf Grundlage von FURTWÄNGLER 1885, 135: „Der eine Arm der Frau rechts wird durch den Rand abgeschnitten, die beiden Mädchen scheinen dadurch und durch die für den Tanzreigen typische Art sich die Hände zu geben als Theil einer längeren Reihe eines Chores bezeichnet, zu dem der Leierspieler die Musik macht.“

21 SCHWEITZER 1969, 57 interpretiert diese Szene als Wegführung einer Sklavin als Siegespreis.

22 So werden ebenfalls Figurenüberlappungen vermieden und komplexere Mehrkomponentenmotive in eine Art ‚Vogelperspektive‘ aufgeklappt. Vgl. dazu z.B. BOL 2005, 233ff. 357ff. bes. 480f. („Alle für einen Gegenstand konstitutiven Bestandteile müssen im Bild zu sehen sein, damit die Figur als ein angemessener Repräsentant des Gegenstands im Bild auftreten kann, unabhängig davon, ob sie ‚eigentlich‘ gegenüber dem Betrachter verdeckt sind.“); vgl. auch COLDSTREAM 2007, 48f. („The need for separation [...] is dictated by the simple black silhouette [...]; any overlapping would cause dire confusion [...]“); BOARDMAN 1998, 26f. Dazu ebenfalls Kapitel B1.1. „Grundlagen Vasenmalerei“.

23 Vgl. KÜBLER 1950, 28.

24 Diese Abweichung erklärt sich aus der unterschiedlichen Gewichtung von Vorderteil inklusive Kopf und Hinterteil eines Vierbeiners (s. dazu auch Kapitel D2.2. „Geburt unvollständige Gestalt“).

Weise kann der verfügbare Darstellungsraum effektiv bis auf das Äußerste ausgeschöpft werden, kann so die gestaffelte Figurenreihe, in welcher die einzelnen Gestalten aufgrund der dichten Überlappung auf den ersten Blick kaum auszumachen sind, uneingeschränkt bis an beide vertikalen Bildgrenzen fortgeführt werden<sup>25</sup>. Den hierfür verantwortlichen Nessos-Maler zeichnet in jeglicher Beziehung Pioniergeist aus, nicht nur hinsichtlich des Vorantreibens der neuen schwarzfigurigen Technik, sondern gleichermaßen in Bezug auf die offensichtliche Experimentierbereitschaft auf bildräumlicher Ebene<sup>26</sup>. Dies offenbart in Ansätzen auch sein namengebendes Werk, wo einzelne kleine Details der im Halsfeld einer großen Amphora präsentierten Komposition aus Nessos und Herakles die Bordüre übertreten<sup>27</sup>.

Keine ganze Generation später vermag der Jagd-Maler auf seinen Schalentondi zu perfektionieren, wozu der Vorgänger aus Athen (zumindest ausgehend vom vorliegenden Materialbefund) den Grundstein gelegt hat – die Ausnutzung des eingeschränkten Bildraums durch die Anwendung der unvollständigen Gestalt. Am besten stellt dies die Berliner Kriegerprozession zur Schau (DADA 1, s. auch Abb. 12.2), weniger umfangreiche und figürlich vielmehr begrenzte Szenen demonstrieren dagegen, dass es dem Maler in erster Linie nicht um die Vermittlung einer exzerptiven Ausschnitthaftigkeit, sondern um die Fokussierung auf einen bestimmten ‚Brennpunkt‘ geht. Im Detail ausgeleuchtet wird dieser in keinem Fall so eindrücklich wie auf der Kerberosschale (DADA 6, s. Abb. 18.2), fällt hier der eigentliche Protagonist Herakles ebenso wie sein göttlicher Begleiter scheinbar der darstellerischen Bedeutungslosigkeit anheim. Als weiteres gehören dieser Kategorie schließlich auch Inhalte an, bei welchen der Aspekt der Bewegung absolut keine Rolle spielt (DADA 11), auch wenn gerade diese Komponente in Verbindung mit den ‚Bullaugen‘ ausgesprochen wirksam zur Vollendung gerät, wie es nicht nur der oben genannte prozessive Durchmarsch demonstriert, sondern auch der ins Bild hineinstürmende Eber (z.B. DADA 31). Dass sämtliche Beispiele entweder als Werk des Jagd-Malers oder eines Schülers klassifiziert werden<sup>28</sup>, stellt diese Erzeugnisse innerhalb der lakonischen Vasenmalerei als singulär heraus und hebt die mitunter radikal anmutende Vorgehensweise als künstlerische Eigenart hervor<sup>29</sup>. Damit entsteht eine Vergleichbarkeit zum Pferderennen des Nessos-Malers, handelt es sich folglich auch bei den ‚Bullaugen‘ nicht wirklich um ein Massenphänomen, sondern wohl vor allem um einen Ausdruck besonders günstiger Fundumstände in Kombination mit einer zuverlässigen Malerhandschrift.

Auch wenn die Forschung bisweilen versucht war, die Originalität dieses Malers und seiner potentiellen Nachahmer in Frage zu stellen, indem sie ihm vorwarf, lediglich umfangreichere Vorlagen plump auf das kleine Medaillonformat zu kopieren, kann dies die künstlerische Errungenschaft und Kreativität dieses Meisters keinesfalls mindern. Denn mit dem darstellerischen Mittel des Anschneidens wird nicht nur ein freierer Umgang mit den einschränkenden metrischen Vorgaben des runden Darstellungsfeldes möglich, auch kann auf diese Weise eine

25 Zur in dieser Zeit üblichen prallen Ausfüllung der Bildfelder und Verwendung von Überlappungen zur Steigerung des Eindrucks des Voluminösen s. MAUL-MANDELARTZ 1990, 49. In Zusammenhang mit der offenen Form s. dazu auch HURWIT 1979, 311f; ders. 1979, 24.

26 Dieser Maler gehört zu den ersten, die in Athen die aus Korinth stammende Malweise aufgreifen und weiter ausbauen. Zur Zuweisung s. außerdem MAUL-MANDELARTZ 1990, 49 Anm. 125.

27 So Kopf und Fuß des Herakles sowie ein Huf des Kentauren (vgl. dazu z.B. BOARDMAN 1994a, Abb. 5).

28 Ausführlicher dazu und im Detail zu den Darstellungen in Kapitel B3.2.1. „Jagd-Maler“.

29 Diese Art und Weise der bildhaften Wiedergabe setzt sich innerhalb der unterschiedlichen greifbaren Dekorationsprinzipien lakonischer Rundbilder (dazu s. Kapitel B3.2.1. „Jagd-Maler“) als Sonderfall ab.



maximale Einbeziehung des Betrachters erreicht werden, ebenso wie die Vermittlung zusätzlicher semantischer Werte möglich wird, die über das Gezeigte hinausgehen. All diese Informationen werden über die Wahrnehmungsebene transportiert, bedürfen also der Mitwirkung des Rezipienten und legen Zeugnis ab von einem umfassenderen Handlungskontext oder der rasanten Plötzlichkeit beim Aufeinanderprall zwischen Jäger und Beute. Darüber hinaus wird der Konsument zur eigenen Ausschmückung der Szenerie animiert: Indem beispielsweise lediglich der riesenhafte Höllenhund in all seiner Schrecklichkeit abgebildet ist, muss der Betrachter nach den kaum sichtbaren Hinweisen für die zeitgleiche Anwesenheit von Herakles und Hermes geradezu suchen. Im Grunde genommen beschreibt kein anderer Terminus diesen von Vielfältigkeit geprägten Effekt besser als die von Beazley ins Leben gerufene Bezeichnung „Bullaugenkomposition“<sup>30</sup>. So demonstriert dieser Ausdruck nicht nur die Fokussierung auf einen handlungsrelevanten Augenblick – sozusagen eine ‚Momentaufnahme‘<sup>31</sup> –, bleiben beim vergleichbaren Blick durch ein Fenster auf ein aktuelles Geschehen desgleichen bestimmte Bereiche verborgen, während andere dezidiert ins Feld der Aufmerksamkeit rücken. Als natürliche Konsequenz kommt es zudem zu einer Verstärkung des Bewegungseffekts, denn durch die nur unvollständige Wahrnehmbarkeit des Ganzen werden einzelne Abschnitte einer linear bewegten Handlung in ein räumliches Verhältnis zueinander gebracht, wodurch sich eine zeitliche Abfolge greifen lässt (eben noch nicht sichtbar – jetzt im Bild und umgekehrt). Dies gilt für das kontinuierliche Vorbeidefilieren genauso wie für ein antagonistisches Aufeinandertreffen als Kontraktion zweier gegenläufiger Bewegungen. Nur in wenigen Fällen der Folgezeit wird die faktische Ausschnitthaftigkeit dermaßen auf die Spitze getrieben und findet auf den attisch schwarzfigurigen Tondi gar überhaupt keinen Niederschlag.

Bis sich in Attika das Phänomen der narrativ integrierten Teilgestalt in der keramischen Flächenkunst etwa ab dem letzten Viertel des 6. Jhs. mit der äußerst produktiven Leagros-Gruppe schließlich zu etablieren beginnt und dann in einzelnen Werkstätten dieser Region bis zu seinem Niedergang in unterschiedlichem Grade verhaftet bleibt, können nur wenige und meist recht unaussagekräftige Einzelbeispiele verzeichnet werden, bei welchen eine bewusst konzipierte Ausschnitthaftigkeit zudem unter Vorbehalt geführt werden muss<sup>32</sup>. Einzig der Hydria mit der Auflauerung des Troilos (DADA 19, s. Abb. 20.3), welche wie die frühen lakonischen Beispiele gleichermaßen dem zweiten Jahrhundertviertel angehört, ist an dieser Stelle erhöhte Aufmerksamkeit zu widmen<sup>33</sup>: So wird die anteilige Gestalt des ganz am linken Bildrand kauernenden Achill in ihrem Ursprung durchaus ein Resultat des an dieser Stelle klar zu verzeichnenden Platzmangels sein, wirkt sie deutlich hineingezwängt<sup>34</sup>. Fraglich ist allerdings, ob der an

30 Vgl. dazu auch Kapitel A1.2. „Forschungsgeschichte“.

31 Nicht zu verstehen im Sinne einer realen Handlung, sondern lediglich im Sinne des Vorgangs der visuellen Wahrnehmung.

32 DADA 25: leichter Anschnitt am Bein mit Auslaufen des Bildträgers (vgl. dazu Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“) und DADA 14: sehr dezenter Anschnitt am Rücken (vgl. Kapitel B2.1.1.1.3. „Prozessionen“). Diese Darstellungen stehen paradigmatisch für eine Zahl weiterer Bilder mit einem meist sehr geringen Grad der Beschneidung, die aus der vorliegenden Untersuchung bewusst ausgeklammert wurden. Vor allem bei letzterem der beiden o.g. Fälle liegt die Berechtigung für die Herausstellung dieser Darstellung trotz ihres sehr verhaltenen Anschnitts in seiner potentiellen Bedeutung, kann die Unterbrechung des Figurenkonturs hier prinzipiell als Hinweis auf einen kontextuellen Ausschnitt gewertet werden (Hochzeitszug).

33 Ausführlicher zu dieser Darstellung außerdem in Kapitel B2.2.1. „Inhalt“.

34 Eine aufrechte Gestalt ließe sich an dieser Stelle wesentlich besser mit dem sehr begrenzten Darstellungsraum vereinbaren, allerdings ist das Kauern wesentlicher Bestandteil dieses Bildthemas, besitzt jedoch zugleich einen größeren

ein solch unvollständiges Erscheinungsbild zu knüpfende semantische Wert lediglich als Zufallsprodukt zu betrachten ist, steht er tatsächlich in absolutem Einklang mit dem Bildinhalt. Nicht abwegig erscheint daher eine inhaltliche Auslegung dieser partiellen Nichtsichtbarkeit des kauern den Kriegers – ein Aspekt, welcher in diesem Zusammenhang geradezu trefflich die dargestellte Tätigkeit des Verbergens unterstreicht und ebenso wie das Bäumchen vor dem Peliden auf Wahrnehmungsebene veranschaulicht. Auch wenn die Teilgestaltigkeit nicht unbedingt von Anbeginn beabsichtigt war, fällt es schwer zu glauben, der Maler hätte das sich auf diese Weise bietende Potential in Zusammenhang mit dem erzählrelevanten Hinterhalt nicht erkannt. Damit wäre dies das früheste greifbare Beispiel, bei dem sich eine inhaltliche Auflösung des Vertikalanschnitts anbieten würde. Eine geplante Hinzuziehung der unvollständigen Gestalt zur Entschärfung des Bild-Raum-Konflikts ist zu dieser Zeit zwar noch eine Ausnahme, aber nicht vollkommen unbekannt, wie einige der oben genannten Beispiele gezeigt haben. Und auch der Anschnitt inhaltlicher Bedeutung hat sich in den zahlreichen Kaineusbildern bereits etablieren können, obzwar in horizontaler Ausführung<sup>35</sup>. Neu wäre an dieser Stelle wohl aber der abstrakte Wert des Rahmens, kann er nicht mit einer konkreten Gegenständlichkeit belegt werden, sondern ‚agiert‘ in übertragenem Sinne.

Ein weiteres Beispiel mit gegebenenfalls inhaltlicher Aussage stellt die etwa zeitgleiche Bildfeldamphora aus Korinth dar, welche den Kampf zwischen Perseus und dem *ketos* zeigt, von dem lediglich der übergroße ebernasige Kopf zu sehen ist (DADA 44, s. Abb. 13.1)<sup>36</sup>. Es handelt sich dabei um das einzige Zeugnis für Ausschnitthaftigkeit aus dieser Region, das aufgrund der gerahmten Darstellungsfläche zudem unter attischem Einfluss steht, dominiert auf den korinthischen Vasen eindeutig der Fries<sup>37</sup>. Auslöser ist jedoch zweifelsohne die riesenhafte Gestalt des Ungetüms, denn nur auf diese Weise kann der Maler das Monstrum in seiner beeindruckenden wesentypischen Größe abbilden, der Betrachter den Rest nach eigenem Ermessen ausschmücken. Eine Reduktion ebendieses Wesens auf den Kopf tritt auch auf anderen Darstellungen dieser Kunstlandschaft zutage und ist somit kein Einzelfall, wie ein Kolonettenkrater mit der Errettung Hesiones beweist<sup>38</sup>: Hier haftet der überdimensionierte, urzeitlich wirkende Schädel einer Felsformation an und ist als aus einer Höhle kommend zu verstehen. Analog dazu wirkt das Seeungetüm, als bräche es plötzlich aus dem Meer, wobei diese Sichtweise aufgrund des erhöhten interpretativen Beitrags ganz im Ermessen des jeweiligen Betrachters liegt.

In die Zeitspanne um die Mitte des 6. Jhs. gehört desgleichen die chalkidische Psykteramphora mit dem ins Bild hineinfahrenden Automedon (DADA 18) – ebenfalls ein singuläres Zeugnis in Hinblick auf die Herkunft<sup>39</sup>. Eine weitere, nur geringfügig später zu datierende ausschnitt-hafte Darstellung hat zu guter Letzt der etruskische Paris-Maler hervorgebracht. So schmückt ein im Großen und Ganzen identischer Zug aus jeweils zweieinhalb Kentauren beide Seiten

---

bildräumlichen Anspruch.

35 Zu diesem ältesten Motiv unter den horizontalen Schnitten s. auch Kapitel B2.2.2. „Zusammenfassung Inhalt und Horizontale“.

36 Ausführlicher zu dieser Darstellung in Kapitel B2.1.1.2.1. „Monster“.

37 Vgl. dazu Kapitel B1.2. „Dekorationsprinzipien“ sowie B3.4. „Beurteilung Ausschnitthaftigkeit Vasenmalerei“.

38 Boston M.F.A. 63.420 (s. SCHEFOLD 1978, 139 Abb. 181).

39 Allerdings in Bezug auf die geplante Ausschnitthaftigkeit ein eher zweifelhaftes Exemplar: Auch wenn hier die Figur des Lenkers (gegenüber anderen teilgestaltigen sf. Darstellungen einer menschlichen Figur) prinzipiell mehr als nur dezent angeschnitten ist, lässt die sehr knapp kalkulierte Bildanlage an dieser Stelle die Ausschnitthaftigkeit vielmehr als Zufallsprodukt erscheinen. Zu dieser Darstellung s. Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“.

einer ‚pontischen‘ Amphora (DADA 493, s. auch Abb. 12.9)<sup>40</sup> und leitet in diesem Landstrich – nach vorliegendem Materialbestand – die narrative Verwendung der Teilgestalt ein, welche jedoch niemals Ausmaße wie in Athen annimmt und damit vielmehr eine singuläre Künstlerlaune bleibt. Dass dieses Phänomen in Etrurien punktuell immer wieder zutage tritt, nimmt nicht wunder, steht diese Region in enger Verbindung mit attischen sowie später unteritalischen Künstlern. So lassen sich die motivisch und thematisch unterschiedlichen Beispiele fast alle auf Großgefäßen und in Rechteckformat finden<sup>41</sup>. Besonders ausgefallen ist dabei die Darstellung einer Seeschlacht (DADA 500, s. Abb. 11.8), deren Ausschnitthaftigkeit weniger über das kaum beschnittene Schiffsheck transportiert wird, als viel mehr über die aus dem Bild hinaus sowie ins Bild hinein fliegenden Geschoße<sup>42</sup>. Außerdem ist in dieser Region der Anteil der mittels Zusatzelement beschnittenen Gestalten im Verhältnis recht hoch<sup>43</sup>, ebenso finden sich unter den etruskischen Bildzeugnissen einige der spätesten Nachweise für Teilgestaltigkeit<sup>44</sup>. Dies liegt in der Natur der Dinge, sind die Werkstätten des Kerameikos mit ihren figürlich verzierten Erzeugnissen im 4. Jh. nun stark hinter andere Produktionszentren zurückgetreten.

Dafür zeichnet sich Athen jedoch in der Blütezeit seiner keramischen Flächenkunst deutlich als führende Kraft in Hinblick auf die Verwendung der unvollständigen figürlichen Wiedergabe aus. Gemessen an der allgemeinen Entwicklung der attisch schwarzfigurigen Vasenmalerei etabliert sich das untersuchte Phänomen als intentionell herangezogenes künstlerisches Mittel erst verhältnismäßig spät, war es zuvor lediglich äußerst verhaltenes Experiment einzelner Malerpersönlichkeiten oder vielmehr zufälliges Nebenprodukt<sup>45</sup>. Von der dafür verantwortlichen Leagros-Gruppe wird es nun umso hingebungsvoller genutzt, wird die Verwendung unterschiedlicher teilgestaltiger Bildzeichen – darunter vor allem das Pferd – zur Rahmung ihrer oftmals großformatigen Kompositionen zu ihrem werkstatttypischen Charakteristikum<sup>46</sup>. Einen Grundstein für die Anwendbarkeit dieser Art von Wiedergabe legt ihre große Vorliebe für die Schulterhydria, aber auch die Bauchamphora, deren Dekorationsprinzip das eingerahmte Bildfeld ist<sup>47</sup>. Einen Anlass für die Heranziehung bildet der Anspruch an narrative Lebendigkeit und Fülle, besonders in Bezug auf die Mythenbilder. Da es sich bei der Leagros-Gruppe um einen geschlossenen Künstlerkreis handelt, kann an dieser Stelle nicht von einer allgemeingültigen Vorliebe dieser Zeit für die gestaltliche Ausschnitthaftigkeit gesprochen werden, auch

40 Vgl. dazu Kapitel B2.1.1.1.3. „Prozessionen“.

41 Einzige Ausnahme ist an dieser Stelle der späte Genucilia-Teller (DADA 518) mit seiner runden Bildanlage (s.u.).

42 Ausführlicher dazu in Kapitel B2.1.1.1.2. „Schlachten“.

43 Von insgesamt sechs aufgenommenen Darstellungen aus Etrurien wird der Schnitt lediglich an drei Exemplaren durch einen expliziten Rahmen vollzogen (auf dem obigen Beispiel DADA 493, der archaischen Hydria mit dem Schiffskampf DADA 500 sowie dem Genucilia-Teller DADA 518). In einem Fall erscheint dagegen ein ausschnitthaftes Gespann mitsamt Hund im Fries einer archaischen Amphora, durchtrennt mittels einer separaten linearen Einfügung (DADA 521, ausführlicher dazu in Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“), bei einem weiteren Gefäß späterer Zeitstellung kommt das anteilige Schiff hinter einer stehenden Figur zum Vorschein (DADA 379, dazu s. Kapitel B2.1.1.2.2. „Schiffe“) und auf einer Kelebe aus dem mittleren 4. Jh. wird nach bewährter Manier nur der Kopf des *ketos* abgebildet, begrenzt durch die ornamentale Bildeinfassung (DADA 507, s. Kapitel B2.1.1.2.1. „Monster“).

44 Der Genucilia-Teller mit dem einfahrenden Schiff (DADA 518, ausführlicher dazu Kapitel B2.1.1.2.2. „Schiffe“) und die Kelebe der Volterra-Gruppe (DADA 507, s.o.) lassen sich beide dem 4. Jh. zuweisen.

45 Dazu wären auch die angeschnittenen Tierfriese in den Predellen zu rechnen, welche sich bereits um die Mitte des 6. Jhs. nachweisen lassen (DADA 280\*) und gleichermaßen von der Leagros-Gruppe herangezogen werden (DADA 450\*). Vgl. dazu auch Kapitel B2.1.1.1.3. „Prozessionen“ (hier auch weitere Beispiele).

46 Ausführlicher zu dieser Malergruppe und ihrem Wirken in Kapitel B3.2.2. „Leagros-Gruppe“.

47 Zur werkstattinternen Verteilung der Gefäßformen s. Kapitel B3.2.2. „Leagros-Gruppe“. – Allgemein zu den Dekorationsprinzipien in Kapitel B1.2. „Dekorationsprinzipien“. Zur Verteilung der sf. Gefäßformen s. Abb. 6.14.

wenn diese Gruppe zweifelsohne das endende 6. Jh. dominiert. Dass jedoch diese kreativen Schöpfungen auch zahlreiche der nachfolgenden Erzeuger von Vasenbildern in ihren Bildkonzepten zu beeinflussen vermögen, verschafft dem Wirkungsradius einen anderen Stellenwert. So findet die narrativ integrierte Teilgestalt Eingang in die oftmals stereotypen und flüchtigen Versatzbilder der letzten schwarzfigurig arbeitenden Werkstätten<sup>48</sup>. Aus dieser Epoche ist eine sehr hohe Zahl an Zeugnissen auf uns gekommen, was nicht zuletzt aus der ohnehin außerordentlich großen Menge dieser massenhergestellten Ware resultiert, deren Merkmal das kleine Gefäßformat ist. Auf diese Weise trägt die unvollständige Wiedergabe wie kaum ein anderes gestalterisches Mittel dazu bei, den stark eingeschränkten Bildraum effektiv zu weiten. Dass es sich bei den verwendeten Vasen unter anderem um Olpen, Oinochoen und kleine Kalpiden handelt, welche zur Herausstellung ihres Figurendekors den umlaufenden Rahmen nutzen, gibt einen weiteren Ausschlag. Es ist klar ersichtlich, dass die figürliche Beschnittenheit stets ein künstler- beziehungsweise werkstattspezifisches Merkmal bleibt, jedoch unter den späten schwarzfigurigen Gefäßmalern ihre früheste systematisierte Verbreitung findet.

Ebenso variabel wie die Bildthemen sind die Möglichkeiten zur Auflösung der gestaltlichen Versehrtheit, reichen sie vom inhaltlich aufzufassenden Schnitt bis hin zur wesentlich selteneren Lesart als potentieller Auszug aus einem umfassenden Geschehen, wie es schon dem Nessos-Maler anschaulich mithilfe der Teilfigur abzubilden gelang. In keinem anderen Fall tritt diese Art der Wiedergabe jedoch so häufig zutage wie bei sekundären Bildzeichen mit attributiver Aussage, die ergänzend beigefügt wurden und bei welchen es sich in der Regel um Motive mit übermäßigen bildräumlichen Ansprüchen handelt (Vierbeiner). Nichtsdestominder können aber auch diese Teilgestalten Träger bestimmter semantischer Werte auf übergeordneter Ebene sein, ebenso wie darüber hinaus die eingängige Vermittlung und Verstärkung von linearer Bewegtheit auf Wahrnehmungsebene Profit aus der Teilansichtigkeit zieht. Niemals jedoch erreichen diese Anschnitte die durchdringende Radikalität und Einzigartigkeit mancher lakonischen Tondi, was nicht zuletzt daran liegt, dass die verantwortlichen attisch schwarzfigurigen Maler an dieser Stelle stets das weniger problematische Reckteckfeld verwenden<sup>49</sup>.

Während es hier ein weit gefasstes Potpourri an Auslegungsmöglichkeiten ist, was vor allem durch die häufige Offenheit der späten ‚Pars-pro-toto‘-Darstellungen befürwortet wird<sup>50</sup>, kennzeichnet die nachfolgenden Schöpfungen in rotfiguriger Malweise übermäßig häufig der Hang zum exzerptiven Charakter der Bildthemen und somit zur Verwendung der unvollständigen Gestalt als Anzeiger für eine ausgedehnte Szenerie. Dabei kündigt sich ein ‚Höhepunkt‘ dieser Ausschnitte erst kurz vor dem zweiten Viertel des 5. Jhs. an, deckt sich dies mit der Beliebtheit der relevanten Sujets in ihrer spezifischen ikonographischen Ausformung, darunter vor allem Symposion und thessalischer Kentaurenkampf<sup>51</sup>. Augenscheinlich sehen die rotfigurig arbeitenden Maler in der Zeit davor von einer vergleichbar intensiven Nutzung der Teilgestalt innerhalb ihrer narrativen Kompositionen ab – es lassen sich auffällig wenige Nachweise anführen, diese sind jedoch origineller Art und befinden sich vorrangig und erstmals in Attika auf

48 Ausführlicher dazu in Kapitel B3.2.2. „Leagros-Gruppe“.

49 Dazu s. auch Kapitel B1.2. „Dekorationsprinzipien“.

50 Vgl. dazu v.a. Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang (Aspekt des Verborgenen)“.

51 Zu weiteren Themen wie etwa Reiterumzug oder Pferderennen, aber auch anderen Schlachtenkontexten s. Kapitel B2.1.1.1.2. „Schlachten“ und B2.1.1.1.3. „Prozessionen“.

Medaillons. Dazu gehört vor allem der Teller des Paseas (DADA 37, s. Abb. 2.2), auf welchem Herakles, Hermes und der teilgestaltige Kerberos durch das runde Bildfeld ziehen<sup>52</sup>. Obwohl es sich um denselben Inhalt wie auf der lakonischen Erskine-Schale (DADA 6) handelt, gleicht diese Komposition in Hinblick auf den Anschnitt wesentlich stärker den viereckig gerahmten Szenen der schwarzfigurigen Kollegen<sup>53</sup>.

Eine überdurchschnittliche Akzeptanz der Teilgestalt offenbart sich also erst wieder in den Werkstätten der Manieristen und ihnen nahe stehender Maler, deren Kennzeichen eine besondere Vorliebe für den Kolonettenkrater mit seinem klar definierten Feld, ebenso wie für altertümliche Bildthemen ist<sup>54</sup>. Auf diesen Gefäßen findet mitunter eine erneute Ausschöpfung des darstellerischen Potentials unter Hinzuziehung der unvollständigen figürlichen Wiedergabe statt, kommt hier die Anwendung im Einzelfall schon nahe an die Vorgehensweise des Jagd-Malers heran. So kann bei einem Wettrennen von einem weiteren Partizipanten nur der nach vorne gestreckte Pferdekopf (DADA 525) sichtbar sein<sup>55</sup>, ein Kampfgegner gerade einmal an den ins Bild hineinragenden Pferdenüstern und Vorderhufen erahnt werden (DADA 175, s. Abb. 11.7)<sup>56</sup>. Während die schwarzfigurigen Kleingefäßmaler also mit dem Betrachter spielen, indem sie auf weitere Spezifizierung verzichten (z.B. Zuordnung des Gespanns zu einem Besitzer), lässt sich hier im Einzelfall auch eine verstärkte Integration des Konsumenten durch die Bereitschaft zu einem gewagteren Ausmaß des Anschnitts postulieren. Die Darstellung gerät so zum Suchbild und fordert ihr Gegenüber zu einer intensiveren visuellen Konfrontation, einem längeren perzeptiven Verweilen auf<sup>57</sup>. Bei der überragenden Mehrheit der Bilder fällt der Schnitt jedoch durchschnittlich aus.

Außerhalb der manieristischen Kreise sowie der einschlägigen Bildthemen bleibt die Teilgestalt aber weiterhin ein eher ungenutztes Gut, kommt sie nur sehr sporadisch zum Zuge. Trotz ihres eher punktuellen ‚Aufflackerns‘ lässt sich aber auch an dieser Stelle eine Beeinflussung der Maler untereinander annehmen, war die künstlerische Vernetzung im Kerameikos sicherlich groß. Für nicht wenige der Medaillons sind eben diejenigen Meister verantwortlich, die auch den angeschnittenen Zecher im Rundbild wiedergeben<sup>58</sup>. Einige Tondokompositionen zeichnen sich sogar durch ‚Wiederholbarkeit‘ aus, fand das ungewöhnliche ausschnittshafte Konzept offensichtlich gewissen Niederschlag und wurde in fast identischer Weise ‚kopiert‘ oder zumindest mehr oder minder variiert<sup>59</sup>. Weitere Schalenbilder stehen vollkommen singu-

52 Als weiteres lässt sich hier noch eine Schale anführen, deren Komposition aus nacktem Jüngling und riesenhaftem Eberkopf als Schiffbruch interpretiert wurde (DADA 45, vgl. Kapitel B2.1.1.2.2.1. „Hinweis auf Seereise“) sowie die ersten angeschnittenen Zecherbilder im runden Feld (DADA 514, 455\*, 456\*, vgl. dazu das nachfolgende Kapitel B3.3. „Themen und Motive“).

53 Ausführlicher dazu Kapitel B3.3. „Themen und Motive“ sowie B2.2.1. „Inhalt“.

54 Zu dieser Malergruppe in Kapitel B3.2.3. „Manieristen“.

55 Ausführlicher dazu in Kapitel B2.1.1.1.3. „Prozessionen“.

56 Ausführlicher dazu in Kapitel B2.1.1.1.2. „Schlachten“.

57 Dies bedeutet jedoch nicht, dass im Einzelfall nicht auch hier eine unklare Identität entscheidend auf die Auslegung der Szene Einfluss nehmen kann (vgl. dazu v.a. Kapitel B3.2.3. „Manieristen“).

58 Dies betrifft den Kampf des Herakles mit der teilgestaltigen Hydra (DADA 46), der Makron zugewiesen wurde, sowie die Episode in Zusammenhang mit dem Vliesraub (DADA 63, s. Abb. 13.2), für die Duris verantwortlich ist. Angeschnitten ist auch hier der riesenhafte Drache, von dem soeben Jason ausspion wird. Ein weiteres teilgestaltiges *ketos* wohnt dem Ringkampf zwischen Peleus und Thetis (DADA 47) bei, erzeugt vom Kleophrades-Maler; selbiger ist zudem Urheber einer der Pholoe-Szenen der Kolonettenkratere (DADA 73). Zu diesen Darstellungen vgl. Kapitel B2.1.1.2.1. „Monster“; zu den Symposionsbildern s. v.a. Kapitel B2.1.1.1.1. „Symposion“.

59 Zwei Bilder des Antiphon-Malers (DADA 34, 35), datiert um etwa 480 v. Chr., zeigen eine fast identische Version der ausschnittshaften Eberjagd, wie sie schon vom Jagd-Maler sowie auf einem spätsf. Kleingefäß dargestellt worden

lär, so wie beispielsweise der äußerst ausgefallene Schafabtrieb (DADA 58, s. Abb. 12.3) oder der ungewöhnliche Monduntergang (DADA 104, s. Abb. 19.3), der kompositionell von den üblichen Gestirnläufen vergleichbarer Zeitstellung abweicht<sup>60</sup>. Dem anzuschließen sind nur wenige Bilder im Rechteckformat wie etwa der Frauenraub des Theseus (DADA 177), ergänzt um ein teilgestaltiges Gespann, oder der aus der kyklopischen Höhle unter einem Widder flüchtende Odysseus (DADA 41, s. Abb. 20.6), wobei es sich hier um eine der seltenen rotfigurigen Darstellungen handelt, wo der Schnitt durch den Rahmen definitiv inhaltlich ausgelegt werden muss<sup>61</sup>.

Der beginnende Niedergang der Teilfigurigkeit innerhalb der keramischen Flächenkunst Athens kündigt sich im Laufe der zweiten Hälfte des 5. Jhs. mit zunehmender Loslösung von einer einheitlichen Bodenlinie und der Anwendung von Geländewellen an, was nun eine andere Möglichkeit zur Gewinnung von Darstellungsraum mit sich bringt<sup>62</sup>. Eine weitere ausschlaggebende Rolle spielt daneben die allmähliche Aufgabe des gerahmten Bildfeldes, die wiederum durch eine Änderung der Dekorationsansprüche bedingt ist und durch die neue Maltechnik ermöglicht wird<sup>63</sup>. Hand in Hand damit manifestiert sich nun immer stärker die Verwendung einer ausschnitthaften Gestalt, die in Ermangelung der einfassenden Borte entweder durch ein Zusatzelement erzeugt wird oder gar gänzlich ohne Auslöser auftritt und somit protomenhafte Züge annimmt<sup>64</sup>. In erster Linie betrifft dies das Motiv des Schiffes, welches nicht nur in Athen zu den letzten teilgestaltig wiedergegebenen Bildzeichen gehört<sup>65</sup>. In adäquater Form lässt sich

---

ist (dazu s. bes. Kapitel B3.3. „Themen und Motive“). Dieser Maler gilt als Schüler des Onesimos, der seinerseits für den ausschnitthaften Almbtrieb DADA 58 (s. auch Abb. 12.3) Verantwortung trägt (s.u.), und hat ebenfalls das Innenbild einer Schale mit einem teilgestaltigen Gelage bemalt (DADA 238). Daneben können insgesamt drei Nachweise für eine ikonographisch übereinstimmende Verbildlichung der Bezwingung des Minotauros (DADA 59-61) angeführt werden, die alle von unterschiedlichen Urhebern stammen, die sich aber nahe stehen. Denselben Sujet widmet sich ein viertes Medaillon (DADA 62), das ein anderes Konzept aufweist (s. dazu Kapitel B2.2.1. „Inhalt“). Zwei weitere Tondi aus dem mittleren 5. Jh. und aus ein und demselben künstlerischen Umfeld (Umkreis Penthesisle-Maler) entspringen beide der Vorliebe für die Reiterei, weichen aber kompositionell voneinander ab: Während die eine Darstellung Bezug auf eine Stallszene nimmt (DADA 187, s. dazu Kapitel B2.1.1.1.1. „Symposion“), zeigt die andere einen Jüngling mit einem ihm nachfolgenden Pferd (DADA 517, s. Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“).

60 Ausführlicher zu dieser Darstellung s. Kapitel B2.1.2.2. „Bewegung als Code“ und B2.2.2. „Zusammenfassung Inhalt und Horizontale“. Zugewiesen wurde dieses Vasenbild dem Curtius-Maler, der zudem für eine der rundformatigen Gelagedarstellungen verantwortlich ist (DADA 246\*). Zum Almbtrieb s. Kapitel B2.1.1.1.3. „Prozessionen“. – Nicht minder ungewöhnlich sind zwei weitere Darstellungen im Rundbild, so die Erbauung des riesenhaften trojanischen Rosses durch Athena (DADA 188, s. Kapitel B2.1.1.2.1. „Monster“ mit Abb. 13.5) sowie der von einer großen Schildkröte verfolgte ‚Wandersmann‘ (DADA 49, s. Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“); dabei hat nicht nur der für den ‚Pferdebau‘ verantwortliche Sabouroff-Maler mehrere Charonslekythen bemalt (s. Kapitel B2.1.1.2.2.2. „Charon“; vgl. desgleichen den M. München 2335). Aus dem Rahmen fällt schließlich ebenfalls die ausschnitthafte Kentauromachie im Tondo (DADA 87, s. Kapitel B2.1.1.1.2. „Schlachten“), schmückt sie in dieser Form für gewöhnlich die Außenseiten der Kolonnenkratere.

61 Zu dieser Darstellung s. Kapitel B2.2.1. „Inhalt“. Zum wohl manieristisch beeinflussten Frauenraub vgl. Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“.

62 Ausführlich dazu v.a. in Kapitel D2.3. „Raumbegriff“.

63 Vgl. dazu auch Kapitel B1.2. „Dekorationsprinzipien“.

64 Eine mithilfe eines Rahmens erzeugte Teilgestalt zeigen noch die beiden kleinen Choenkannen aus dem späten 5. Jh. – die eine gibt einen Anthesterienumzug wieder (DADA 169), die andere einen Jüngling im Streit mit einem Hund (DADA 522). Zu beiden Darstellungen vgl. Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“.

65 Eine ausführliche Zusammenstellung dieser großformatigen Darstellungen, die in ihren szenischen Zusammenhang ein Schiff integrieren, findet sich in Kapitel B2.1.1.2.2.1. „Hinweis auf Seereise“; vgl. als weiteres auch Kapitel B3.3. „Themen und Motive“. Dazu lässt sich im Grunde genommen desgleichen die Sondergruppe der wg. Charonslekythen rechnen, wobei hier der Kontur technisch bedingt mitunter auch gänzlich offen belassen werden kann (vgl. dazu Kapitel B2.1.1.2.2.2. „Charon“). – Als eines der seltenen Beispiele im Abseits der Schiffsbilder sei die Lutrophore mit einem Hochzeitszug genannt (DADA 477, s. auch Abb. 18.8), auf welcher das Gespann zwar vergleichbar zu

die unvollständige Wiedergabe desgleichen auf einigen großgriechischen Erzeugnissen antreffen, obzwar dort im Ausnahmefall sogar noch unter den letzten ausschnitthaften Bildern nach 350 v. Chr. der Schnitt durch den Rahmen zur Durchführung gelangt<sup>66</sup>. In dieser Region, welche ab dem späten 5. Jh. Athen als Kunstzentrum abzulösen beginnt<sup>67</sup> und bereits unter ihren recht frühen Erzeugnissen konturliche Anteiligkeit anwendet, lässt sich dieses Phänomen aus oben angeführten Gründen ebenfalls verhältnismäßig selten greifen – die meisten Darstellungen sind apulischer sowie lukanischer Provenienz, Sizilien, Paestum und Kampanien sind nur einmalig vertreten<sup>68</sup>. Dabei zeichnen im Ausnahmefall einzelne Maler(kreise) für mehr als ein Exemplar verantwortlich, was gleichermaßen bei den späten attischen Vasen zu beobachten ist<sup>69</sup>. Allerdings kann in beiden Fällen nicht wie zuvor von einer künstler- beziehungsweise werkstattsspezifischen Eigenheit gesprochen werden, ist diese Verteilung in Anbetracht der ohnehin sehr übersichtlichen Anzahl an Objekten nicht repräsentativ. Vielmehr läuft hier die Beeinflussung auf thematisch-motivischer Ebene ab, ist die Teilgestalt zumeist an bestimmte, sich wiederholende Bildkonzepte gebunden (v.a. in Verbindung mit dem Schiff)<sup>70</sup>.

Daneben existieren jedoch auch Kompositionen, die in jeglicher Hinsicht ohne Parallele zu sein scheinen. Dazu können beispielsweise das Schulterfeld einer lukanischen Nestoris mit dem Tod des Aktaion (DADA 354)<sup>71</sup> oder das Bauchfeld einer Hydria aus Kampanien gerechnet werden, das vom Abschied vor einer Seereise erzählt (DADA 358)<sup>72</sup>. Aber desgleichen die beiden etruskischen Beispiele, die bereits weiter oben vorgestellt wurden, stammen aus dieser spätesten Phase. Und ebenfalls die ‚messapische‘ Darstellung mit der Anschirrung (DADA 534, **Abb. 22.4**)

---

den Bildern der Maniersten, hier aber durch eine eingefügte Säule, beschnitten wird. Ähnlich, wenn auch in diesem Fall mittels Henkelornament durchtrennt, erscheint das Gespann auf einem Stamnos des Polygnot (DADA 281). Zu diesen Beispielen s. Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“.

66 Von insgesamt zehn zusammengestellten Beispielen wird der Anschnitt in lediglich vier Fällen durch ein lineares Rahmenelement vollzogen (DADA 354, 479, 355, 358). Dabei sind zugleich vier unterschiedliche Regionen vertreten (Lukanien, Sizilien, Paestum und Kampanien), wobei die Vase aus Kampanien das späteste greifbare Zeugnis mit einem Rahmen darstellt (DADA 358, dazu s.u.).

67 Die unteritalische Vasenproduktion beginnt bereits früher, die genannte Ablösung ergibt sich aus dem Rückgang der Herstellung in Attika. Allgemein zu dieser Entwicklung und potentiellen Hintergründen s. Kapitel B1.1. „Grundlagen Vasenmalerei“.

68 Die frühesten Zeugnisse sind lukanischer Herkunft, stammen beide aus der Hand des Amykos-Malers und sind im letzten Viertel des 5. Jhs. entstanden (DADA 492, 501, s. dazu Kapitel B2.1.1.2.2.1. „Hinweis auf Seereise“); späterer Zeitstellung ist das dritte Beispiel aus dieser Gegend (DADA 354, dazu s.u.). In das erste Viertel des 4. Jhs. sind dagegen die ersten apulischen Darstellungen zu setzen (DADA 350, 502, später hingegen DADA 349, 353; vgl. dazu Kapitel B2.1.1.2.2.1. „Hinweis auf Seereise“ und B2.1.1.2.1. „Monster“). Das sizilische Exemplar (DADA 479, s. Kapitel B2.2.1. „Inhalt“) datiert ebenfalls in das erste Jahrhundertviertel, wohingegen die Einzelkompositionen aus Paestum (DADA 355, s. Kapitel B2.1.1.1.1. „Symposion“) und Kampanien (DADA 358, dazu s.u.) in das mittlere Jahrhundertdrittel gehören. Zur Verteilung der unteritalischen Erzeugnisse s. auch unten.

69 So trägt etwa der attische Kadmos-Maler für zwei Darstellungen aus dem Sagenkreis des Theseus Verantwortung (DADA 491, 473), ebenso wie dem lukanischen Amykos-Maler zwei der Bilder mit unterschiedlichen Argonauten-episoden zugewiesen werden können (DADA 492, 501). Eine weitere Darstellung (DADA 354) geht auf den Dolon-Maler als seinen wohl direkten Schüler zurück (zu diesem Verhältnis s. TRENDALL 1990, 20. 63), wobei es sich hier allerdings um die ausschnitthafte Hundemeute in Zusammenhang mit dem Tod des Aktaion handelt (s.u.).

70 Dazu ausführlicher in Kapitel B2.1.1.2.2.1. „Hinweis auf Seereise“ sowie D1.2. „Vergleich Schiffe“. Einige wenige Darstellungen dieser Zeit beziehen sich weiterhin auf das Symposion (s. Kapitel B2.1.1.1.1. „Symposion“). Zusammenfassend zur chronologisch-chorologischen Verteilung der Themen und Motive vgl. Kapitel B3.3. „Themen und Motive“.

71 Zwar ist das Bildthema zu dieser Zeit in Unteritalien geläufig, nicht aber diese Art und Weise der Wiedergabe mit einem teilgestaltigen Hund, aufgrund dessen sich die gesamte Meute über das Rahmenfeld hinaus prinzipiell bis ins Unendliche fortsetzen lässt (ausführlicher dazu in Kapitel B2.1.1.1.2. „Schlachten“). Eine andere Art der Ausschnitthaftigkeit zeigt die Darstellung gleichen Themas auf einem frühsizilischen Skyphos (DADA 479), die aber wohl vom Bühnenbild beeinflusst ist (s. Kapitel B2.2.1. „Inhalt“).

72 Vgl. dazu Kapitel B2.1.1.2.2.1. „Hinweis auf Seereise“.



Abb. 22.4 (links)  
Anschirrungsszene auf dem sog. messapischen Becher  
(DADA 534)



Abb. 22.5 (rechts)  
Polychrom bemalter weiterer Becher der Xenon-Gattung  
in Berlin (Staatl. Mus. 4500) mit der Wiedergabe  
eines protomenhaften Schiffes

kann als exzeptionell bezeichnet werden<sup>73</sup>. Mit der nicht minder ausgefallenen Wiedergabe der potentiellen Argofahrt (**Abb. 22.5**) steht ihr gleich ein zweites Beispiel der sog. Xenon-Gattung zur Seite, das sich – hier aber ohne exekutives Element – ebenfalls eines anteiligen Bildzeichens bedient und aller Wahrscheinlichkeit nach denselben Urheber hat<sup>74</sup>. Als die narrativ eingebundene Teilgestalt immer mehr im Schwinden begriffen ist, gelangen damit nun auch Kunstlandschaften in den Fokus, welche in der Zusammenschau der relevanten Bildzeugnisse ohnehin einen Sonderstatus einnehmen. In diese Kategorie muss zu guter Letzt auch die im Kabirenstil bemalte mandelförmige Lekythos aus Bötien eingliedert werden, zeigt sie die Silhouette von drei hutbedeckten Häuptern in einem ‚halben‘ Boot (DADA 506)<sup>75</sup>. Obgleich aus dieser Landschaft neben obiger Darstellung noch ein weiteres Zeugnis bekannt ist, muss ihr in Hinblick auf die faktische Ausschnitthaftigkeit ein absoluter Seltenheitswert bescheinigt werden, lehnt sich der Kantharos aus dem dritten Viertel des 5. Jhs. (DADA 236) typologisch an die gleichzeitigen Gelagebilder aus attischen Werkstätten an. Vollkommen kontrovers ist an dieser Stelle indessen die Bedeutung der Szene: Hier ist der Einzelzecher nicht als Teil eines kommunikativen Trinkgelages aufzufassen, deutet der ohnehin nur marginale Anschnitt also keine Fortsetzung der Gesellschaft an, sondern die Darstellung bezieht sich auf die in Bötien legitime Heroisierung Verstorbener und präsentiert damit ein Totenmahl<sup>76</sup>.

### Fazit

Obige knappe Zusammenschau der unterschiedlichen Bildzeugnisse, die Eingang in den vorliegenden Katalog gefunden haben, demonstriert schnell die bereits mehrfach betonte Mo-

73 Zu den möglichen Interpretationen in Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“.

74 Aufgrund des nicht ersichtlichen narrativen Kontextes wurde dieses Beispiel nicht in den Katalog aufgenommen (zur Interpretation der Szene s. Kapitel D1.2. „Vergleich Schiffe“). Die genaue Klassifizierung dieser meist ornamental verzierten, i.d.R. kleinformatigen Gattung ist umstritten, deutliche Parallelen bestehen v.a. zur Red-Swan-Gruppe; im Gegensatz zur Gnathia-Keramik ist hier die Bemalung aber nicht polychrom. Daher lässt sich das Produktionszentrum nicht klar greifen, allerdings weist die in beiden Fällen vorliegende Kantharosform deutliche Bezüge zur indigenen daunisch-messapischen Keramik auf. Allgemein zur Xenon-Gattung s. DNP 12/2 (2002) s.v. Xenon-Gattung; CVA Frankfurt/Main 4 (Universität und Liebieghaus) 118.

75 Dazu s. Kapitel B2.1.1.2.2.1. „Hinweis auf Seereise“.

76 Ausführlicher dazu in Kapitel B2.1.1.1.1. „Symposion“.



Abb. 22.6 (links)  
Verteilung der Ausschnitte auf Athen und sonstige Landschaften

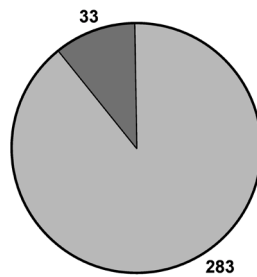
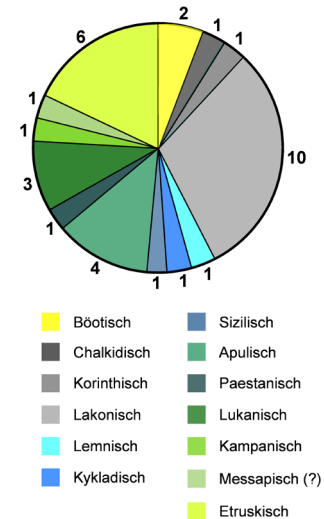


Abb. 22.7 (rechts)  
Verteilung der außerattischen Ausschnitte

■ Attisch  
■ Sonstige



nopolstellung der attischen Werkstätten in Hinblick auf die effektive Nutzung der nur anteiligen gestaltlichen Wiedergabe (**Tab. 13** und **Abb. 22.6**). Fast 90% der Bilder entstammen diesem sehr produktiven Kunstzentrum, der übersichtliche Rest verteilt sich überwiegend auf die Produkte Unteritaliens/Siziliens (3,48%), Lakoniens (3,16%) und Etruriens (1,9%), eine böotische, korinthische, chalkidische oder inselgriechische (kykladisch bzw. lemnisch) Herkunft spielt jeweils zu weniger als 1% eine Rolle<sup>77</sup>. Vollkommen singulär steht auch Messapien – ein Teil Iapygiens in der Umgebung Tarents und benachbart zum apulischen Daunien (**Abb. 22.7**). Dabei fand keine Berücksichtigung der Künstlerzugehörigkeiten statt, was dieses Ergebnis – wie oben dargelegt – vor allem in Hinblick auf die Tondi der Peloponnes in ein anderes Licht rücken würde. Ebenso wenig floss die häufig mehrfach belegte thematische Stereotypie in diese Aufstellung ein<sup>78</sup>, was den Eindruck gleichermaßen im Detail verfälscht, wenn auch es am dominanten Verhältnis Athens gegenüber den anderen Landschaften mitnichten etwas zu ändern vermag.

So konzentrieren sich die Erzeugnisse dieser Region besonders auf den Zeitraum zwischen den letzten beiden Jahrzehnten des 6. Jhs. und der ersten Hälfte des nachfolgenden. Betrachtet man die vereinfachte graphische Darstellung unter Berücksichtigung der Beziehungen der Kunstlandschaften zur ungefähren Datierung sowie in Abhängigkeit zur sicheren Nachweisbarkeit einer Teilgestalt (**Abb. 22.8**), ergibt sich im Allgemeinen ein recht kompaktes Bild. Dieses lässt nicht zu, eine bewusste Anwendung dieses darstellerischen Mittels bereits vor dem 6. Jh. anzusetzen. Alle früheren Beispiele sind entweder als Zufallsprodukt zu klassifizieren oder einer zu dieser Zeit vorherrschenden Protomentradition verpflichtet. Schon allein aufgrund der lückenhaften Befundlage lässt sich eine systematische Anwendung der faktischen Teilgestalt in Attika vor der Schaffenszeit der Leagros-Gruppe schwer ausmachen, sind diese Beispiele mehr-

77 Dabei beziehen sich die 283 attischen Beispiele auf einzelne Bilder (mit/ohne Rahmen) und nicht auf Gefäßeinheiten. In nur insgesamt fünf Fällen befinden sich gleich zwei Bilder auf einer Vase, wobei es sich jedoch nur selten um zwei eigenständige Kompositionen handelt (DADA 432/422), meist besteht zumindest ein thematischer Zusammenhang (DADA 154/155); in einem Fall verteilt sich die geschlossene Szenerie auf die beiden räumlich getrennten Bildfelder (DADA 158/159), zweimal zeigt die Gegenseite lediglich eine im Detail mehr oder weniger übereinstimmende Wiederholung (DADA 32/33, 53/53a). Neun Darstellungen berücksichtigen den Anschnitt per Zusatzelement und nicht per Rahmen, die Charonslekythen ausgeschlossen. Die unsicheren frühen Beispiele wurden an dieser Stelle einbezogen.

78 Ausführlicher dazu in Kapitel B3.3. „Themen und Motive“.

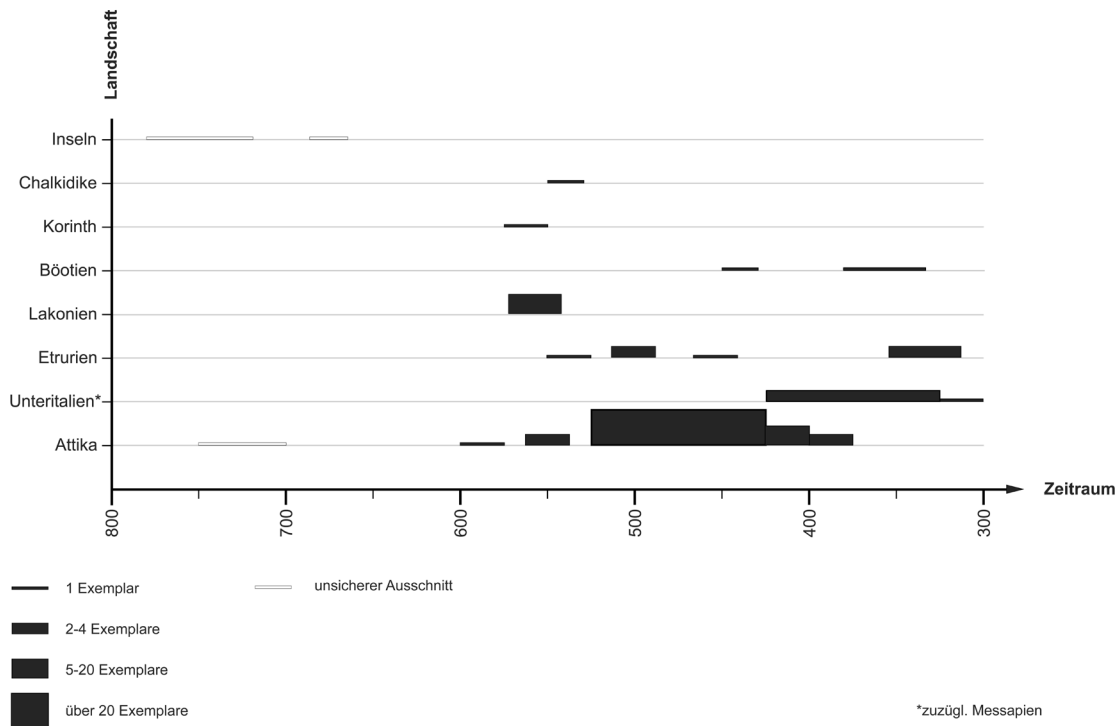


Abb. 22.8 Zeitliche Verteilung der ausschnittshaften Vasenbilder nach Regionen

heitlich so vage, dass sie in Bezug auf eine geplante Vorgehensweise nicht überzeugen können. Vollkommen klar ist dagegen die Rolle des lakonischen Jagd-Malers als bahnbrechender ‚Vorreiter‘ noch vor der Jahrhundertmitte, bedient er sich der Teilgestalt in durchschlagend ausgeprägter Weise; eine ähnlich frühe Zeitstellung zeigt lediglich das einzelne Beispiel aus Korinth. Allein der attische Nessos-Maler ist all diesen Bildern voranzustellen. So unbestritten hier die beabsichtigte Hinzuziehung der unvollständigen Gestalt ist, so isoliert ist die Stellung dieses Künstlers und seines exquisiten Reiteragons am Jahrhundertanfang, findet diese kreative Leistung weder in seinem eigenen Oeuvre<sup>79</sup> noch für längere Zeit besonders in Attika augenscheinlich keine Nachahmer. Interessant ist an dieser Stelle die Position des Klitias-Kraters, der ohne weiteres als eine Art Bindeglied auf dem Weg zur narrativ eingebundenen Teilfigur angesehen werden kann<sup>80</sup>. Statt um ein Abschneiden handelt es sich hier um ein Überlappen einzelner Figuren innerhalb des Hochzeitszuges, verursacht durch die schwarz gedeckten Henkelzonen, die den umlaufenden Fries an insgesamt vier Stellen unterbrechen, während die Darstellung darunter einfach weiterläuft (s. Abb. 12.5–7)<sup>81</sup>. Die augenscheinliche Radikalität

79 Obwohl unter den insgesamt 56 Einträgen zum Nessos-Maler in der Beazley-Datenbank nicht wenige Bildfelder verzeichnet sind, weist – ausgehend vom zugänglichen Bildbestand – allein das Pferderennen Ausschnitthaftigkeit auf.

80 Dazu auch Kapitel B2.1.1.1.3. „Prozessionen“.

81 Ein ähnliches Konzept verfolgt der ‚pontische‘ Kentaurenzug (DADA 493), wenn es sich hier auch nicht um ein faktisches Durchlaufen handelt (s. dazu v.a. Kapitel D2.2. „Geburt unvollständige Gestalt“). – Eine fehlende Berücksichtigung der schwarz gefärbten Henkelzonen bei der Bildkonzeption, wenn auch in weitaus ‚harmloserem‘ Maße, scheint sich häufiger zu finden: So hat der Castellani-Maler gleich zwei seiner ‚tyrrhenischen‘ Amphoren aus dem zweiten Viertel des 6. Jhs. mit einem teilverdeckten Kentauren versehen (Hamburg MKG 1960,1 sowie Kassel Staatl. Kunstslg. T 385,1, s. CVA Hamburg [1], 23f. Taf. 14,3 sowie CVA Kassel [1], 40f. Taf. 16), welcher von links dem von Herakles ‚bedrängten‘ Nessos in der Bildmitte zur Hilfe eilt und, knapp vor dem Henkel platziert, dort nicht mehr genügend Platz fand. Sein Artgenosse auf der anderen Seite passt hingegen vollständig in die verfügbare Bildfläche.

der Durchführung sucht hier innerhalb der attisch schwarzfigurigen Vasenbilder ihresgleichen, fallen ihr ungehemmt ganze Figuren zum Opfer<sup>82</sup>.

Auch wenn das Repertoire an teilgestaltigen Bildern aus dieser Gegend ab etwa 520 v. Chr. ausgesprochen groß zu werden scheint, nehmen diese Darstellungen innerhalb des gesamten Korpus an Vasenbildern, wie er bis heute greifbar ist, einen fast nichtigen Stellenwert ein: Zieht man die Zusammenstellung an attischen Erzeugnissen beider Techniken heran, wie sie in der Datenbank des Beazley-Archivs der Universität Oxford gelistet sind, wird der verschwindend geringe Anteil dieser Beispiele offenbar (0,36%)<sup>83</sup>. Hinzu kommt noch die vornehmliche Verteilung auf nur wenige Künstlerkreise, welche diese Zahlen zusätzlich schmälert. Dementsprechend kann zum Abschluss einmal mehr festgehalten werden, dass das in vorliegender Arbeit untersuchte Phänomen im Allgemeinen Seltenheitswert besitzt, sieht man einmal von zwei konkreten Sujets ab: Sowohl beim Trinkgelage als sehr weit verbreitetem Thema als auch der thessalischen Kentaumachie gehört die angeschnittene Gestalt in der Regel zur festen Ikonographie der Vasenbilder einer bestimmten Zeit, auch wenn es durchaus Verbildlichungen entsprechenden Inhalts gibt, die auf diese Möglichkeiten verzichten<sup>84</sup>. Innerhalb des relevanten zeitlichen Rahmens stechen jedoch einige ‚Höhepunkte‘ hervor: So der lakonische Jagd-Maler als frühester konsequenter Erzeuger faktisch ausschnittshafter Bilder, die Leagros-Gruppe als produktiver attischer Künstlerkreis, mit dem diese Form der Wiedergabe resoluten Eingang in die späte kleinformatige Gefäßmalerei in schwarzfiguriger Technik findet, sowie die rotfigurig arbeitenden Manieristen und verwandte Maler, die sich des altertümlichen Kolonettenkraters als Bildträger bedienen und der Teilgestalt noch einen letzten kreativen Höhepunkt verschaffen. Da sich die Verwendung des unvollständigen Figurenkonturs deutlich als künstler- oder zumindest werkstattspezifisches Merkmal erwiesen hat, sollen die anschließenden Betrachtungen der detaillierteren Beleuchtung der ausschlaggebenden Malerkreise gewidmet sein.

82 Zum möglichen Hintergrund für eine solche Vorgehensweise s. Kapitel B2.1.1.1.3. „Prozessionen“ sowie D2.2. „Geburt unvollständige Gestalt“.

83 Zu att. sf. Vasen sind hier insg. 35.783 Einträge abgelegt, zu att. rf. Vasen liegen 40.791 Datensätze vor (Stand: 11.6.2012). Dem stehen lediglich 278 katalogisierte Gefäßseinheiten mit ausschnittshaften Vasenbildern aus Attika gegenüber (mit/ohne Rahmen). Gibt man als einschränkendes Suchkriterium zudem den ungefähren zeitlichen Rahmen ein (525-425 v. Chr.), erhält man 26.785 Einträge. Das ergibt einen prozentualen Anteil von 1,04%.

84 Komparative Gegenüberstellung in Kapitel B2.1.1.1.1. „Symposion“ und B2.1.1.1.2. „Schlachten“.

## B3.2. Die Ausschnitthaftigkeit als künstlerische Eigenheit<sup>85</sup>

### B3.2.1. Der lakonische Jagd-Maler

Die Bullaugenkompositionen des lakonischen Jagd-Malers können als beispielloses Ergebnis einer individuellen Experimentierfreudigkeit gelten, erfolgt hier zum ersten Mal eine systematische Anwendung dieser besonderen Art der bildhaften Wiedergabe. Lange Zeit mussten sich diese Werke gegen einen negativen Ruf behaupten, erkannte man nicht das Innovative sowie Intentionelle an dieser für jene Zeit ungewöhnlichen Dekorationsweise<sup>86</sup>. Während Erich Pernice Anfang des 20. Jhs. das Phänomen der unvollständigen Wiedergabe noch als allgemein lakonische Eigenheit bewertete<sup>87</sup>, stellte E. Arthur Lane in den 30er-Jahren seine Bindung an eine einzige Künstlerperson fest<sup>88</sup>. Nach einer Erklärung für dieses harsch anmutende Vorgehen suchte man, indem man diesem Maler lediglich Erfahrung in der Dekoration von Großgefäßen zusprach und ihm auf dieser Grundlage jegliches Gefühl für das kleinere Bildformat aberkannte. Seine Tondi seien in ihrem Ursprung lediglich groß angelegte Frieskompositionen, die ohne Einfühlungsvermögen auf das kleinere Rundformat übertragen worden seien; seine Teilgestalten allein ein Produkt der Unvereinbarkeit dieses Konzepts mit dem kleineren Bildträger – so urteilte beispielsweise Thomas B.L. Webster<sup>89</sup>. Auch wenn man sich der optischen Bildwirkung dieser Darstellungen durchaus gewahr wurde und aus dieser Konsequenz heraus die Bezeichnung „porthole“ schuf<sup>90</sup>, wollte man sie dennoch nicht als gezielt herbeigeführt akzeptieren, maß ihnen vielmehr die Bedeutung eines zufällig entstandenen Produktes zu. Vor allem mit den Untersuchungen Jeffrey M. Hurwits in den späten 70er-Jahren, der sich dieser Erscheinung jedoch von einer anderen Seite annäherte, da er seinen Fokus allgemein auf die Erforschung bildräumlicher Konzepte in ihrer Abhängigkeit von einer fest umrissenen Darstellungsfläche richtete, gelang aber eine endgültige Rehabilitation<sup>91</sup>. Auch wenn an dieser

85 Die Künstlerzuweisungen erfolgten i.d.R. ohne weitere Prüfung aus der Literatur, wobei Kontroversen nur berücksichtigt wurden, wenn sie entscheidenden Einfluss auf das Endergebnis hatten. Eigene Untersuchungen ließ die oftmals schlechte Bildqualität des verfügbaren Anschauungsmaterials nicht zu, auch war eine solche darüber hinaus schon allein aufgrund der hohen Zahl an Vasenbildern nicht zu leisten. Nur im Ausnahmefall wurde eine Zuordnung vorgenommen, die jedoch lediglich als Vorschlag zu werten ist. Auch wenn hier der darzulegende Sachverhalt aufgrund dieser Problematik sicherlich nicht die absolute Situation widerspiegelt, ist ohnehin nur ein Bruchteil an Vasen überliefert, veranschaulicht er doch deutlich die Tendenzen.

86 Vgl. dazu auch Kapitel A1.2 „Forschungsgeschichte“.

87 PERNICE 1901, 191.

88 LANE 1933/34, 143: „Pernice has remarked upon the ineptitude with which the Laconian vase-painters cut their figures to fit them in a roundel, but so far as I know this is a peculiarity of the Hunt Painter alone“.

89 WEBSTER 1939, 105f. („The Laconian artists of the archaic period [...] clap the frame over a frieze without consideration for what they put in or leave out. [...] The painter has made no attempt to adapt his subject to the circle [...].“). – Entsprechend bereits PERNICE 1901, 191 („Eigenschaft mangelhaften Raumgefühls“, „rücksichtsloses Wegschneiden ganzer Bildteile“, „Missverhältnis zwischen Raum und Bild“) und LANE 1933/34, 143. 157. 159; als weiteres auch PFUHL 1923, 225 („Sehr empfindlich ist der Mangel [an Kompositionskunst] vollends bei [...] dem Rundbilde der Schale. Nur ausnahmsweise ist die Darstellung für das Rund gedacht oder ihm doch glücklich angepaßt; [...] Mit einem Worte: wir haben eine naive, durch künstlerische Probleme wenig beschwerte Schilderei vor uns.“); WOODWARD 1932, 26 („The drawings themselves give the impression of not having been originally composed to fill the circle of a kylix; [...] they are only glimpses, seen through a circular frame, of some design in frieze or panel from which has been ruthlessly cut to fit the new setting.“); COOK 1960, 97 („Clearly he learnt his composition on friezes, as of that of his hydria in Rhodes, and made no concession to the circular field of the cup.“); BUSCHOR 1975, 83; auf Basis von Webster auch ARNHEIM 1982, 120 („clumsy solutions“); positivere Bewertung bei VAN DER GRINTEN 1939, 21; SCHEFOLD 1978, 180 (dramatische Wirkung durch Ausschnitt aus Fries); BOARDMAN 1998, 188 („a porthole view of a frieze, chopping off figures like a pastry-cutter“).

90 BEAZLEY 1950, 313; danach u.a. auch SHEFTON 1954, 306; COOK 1960, 97.

91 HURWIT 1977, 6f. und ders. 1979, 163ff. – Zuvor bereits MARIOLEA 1973, 2. 6. 37, die sich in ihrer Untersuchung

Stelle nicht zuverlässig ausgeschlossen werden kann, dass dem Maler in der Tat ausführlichere Bildkompositionen als Anregung dienten, so kann ihm jedoch nicht das kreative Streben nach Innovation sowie die Entschlossenheit zu gestalterischem Wagnis abgesprochen werden, sind die ‚Bullaugen‘ keinesfalls ein Resultat aus Unvermögen und Ignoranz, die Teilgestalt kein unvermeidbares beiläufiges Opfer, sondern ein bewusst eingesetztes Mittel zum Zweck.

Das Anschneiden einer Figur kennzeichnet jedoch nicht die gesamte Schaffenszeit des Malers, welche sich zwischen ca. 570/60 und 540/30 v. Chr. erstreckt, sondern schlägt sich allein in Zusammenhang mit seinen älteren Werken bis etwa zur Jahrhundertmitte nieder<sup>92</sup>. Auch wenn folglich in dessen Spätphase eine Abkehr von der unvollständigen Gestalt erfolgt, wird dieses Phänomen zumindest in stark eingeschränktem Rahmen durch den Allard-Pierson-Maler als seinen Nachfolger noch bis in die zweite Jahrhunderthälfte hineingetragen<sup>93</sup>. Der Jagd-Maler wiederum gilt als Schüler des Arkesilas-Malers, einem lakonischen Meister, der sich durch originelle Konzeptionen ausgefallener Bildthemen auszeichnet und für qualitätvolle Arbeiten steht<sup>94</sup>. Dieser Hang zur detailliert-akribischen Ausgestaltung manifestiert sich auch in den frühen Werken des Jagd-Malers. Mit dem durchgreifenden konturlichen Anschnitt stellt er sich jedoch schon bald den Traditionen entgegen, betritt absolutes Neuland, sucht nach Lösungen im Konflikt zwischen Darstellungsraum sowie abzubildender Aktion und findet auf diese Weise eine effektive Möglichkeit zur Erweiterung des Handlungsraums und zur Negierung der klaren bildräumlichen Vorgaben<sup>95</sup>. Durchführbar wird dies nur, weil die narrative Vasenmalerei dieser Landschaft im 6. Jh. anderen Vorgaben gehorcht als es in Attika der Fall ist: Denn dort wird das Medaillon überwiegend in dekorativer Absicht genutzt und die Geschichte auf die weitläufigen Friese ausgelagert. Auf der Peloponnes hinge-

---

zu lakonischen Mythenbildern ebenfalls energisch gegen den bisher lange Zeit in der Forschung propagierten Vorwurf aussprach, die Vasenmaler hätten eine ursprüngliche Frieskomposition ohne Rücksicht auf ein Rundbild übertragen. Der Grundstein dafür wurde jedoch durch STIBBE 1972, 137 gelegt, der erstmals explizit davon Abstand nahm, diese darstellerische Besonderheit als Unzulänglichkeit zu bezeichnen, sondern darin das Ergebnis eines Experiments erkannte, als „neue Möglichkeit, dem Innenbild dank der Suggestion eines Fensters, durch das man nur einen Ausschnitt aus einem viel größeren Vorgang ‚erwischt‘, Tiefe zu verleihen“. Außerdem entschärfte er den Verdacht, der Maler sei zuvor nur in der Verzierung großer Töpfe erfahren gewesen, indem er ihm von Anbeginn seines künstlerischen Wirkens an nachweislich Erfahrung in der Anwendung der gängigen Dekorationsschemata für Rundbilder bescheinigte. Ebenso später PAPADOPOULOS 1992, 99.

- 92 Dazu s. SHEFTON 1954, 306ff.; STIBBE 1972, 121ff. bes. 122 (Phase B und C). Allgemein zu diesem Maler s. auch HURWIT 1977, 6f.; ders. 1979, 163ff.; LANE 1933/34, 141ff.; STIBBE 2004, 53ff.; BOARDMAN 1998, 187f.; FAUSTOFERRI 1989, 145f.; SETTIMI 1986, 33ff. (s. bes. Phase B); POMPILI 1986b, 72f. MARIOLEA 1973, 39f. vermutet den Ursprung des Anschneidens bereits beim Boreaden-Maler, können hier die Fußspitzen einer Figur gekappt sein (vgl. z.B. die Schale in Rom, Villa Giulia o. Nr., s. BOARDMAN 1998, 207 Abb. 417).
- 93 Allgemein zu diesem Maler und seinem Wirken, dessen frühe Arbeiten oftmals nur schwer von den Spätwerken seines Lehrers zu trennen sind, s. STIBBE 1972, 187ff.; ders. 2004, 53. 110ff.; POMPILI 1986a, 59ff. (hier auch zur nicht unproblematischen Zuweisung [ausführlicher dazu unten]); entfernt ebenfalls MANNACK 2004, 128; PAPADOPOULOS 1992, 96. – Ende des 6. Jhs. verliert die lakonische Vasenproduktion an überregionaler Bedeutung, nachdem sie etwa bis 550 v. Chr. von dem bis dahin führenden Zentrum Korinth beeinflusst wurde und danach eine Orientierung an attischen Bildern sichtbar wird. Die entscheidende Blütezeit jedoch durchlebt die keramische Flächenkunst dieser Gegend bereits in der ersten Hälfte des Jahrhunderts. Allgemein zu dieser Entwicklung s. BOARDMAN 1998, 185ff.; MANNACK 2002, 125ff.; STIBBE 1972, 6; ders. 2004, 2f.; FAUSTOFERRI 1989, 146; POWELL 1998, 119ff.; allgemeiner auch PIPILI 1987, 84; allgemein zur Chronologie der lakonischen Schalen SCHEIBLER 1995, 174f. Zu Mythenbildern sowie lakonischer Erzählweise s. etwa MARIOLEA 1973; FAUSTOFERRI 1986, 119ff.
- 94 Dazu vgl. HURWIT 1979, 163; SHEFTON 1954, 300f. 306ff.; LANE 1933/34, 141; STIBBE 1972, 107ff.; BOARDMAN 1998, 187; SETTIMI 1986, 37. Auf der anderen Seite wird auch eine Beeinflussung durch den Naukratis-Maler diskutiert. Dazu s. STIBBE 1972, 122; PAPADOPOULOS 1992, 96; POMPILI 1986b, 72f.
- 95 Auf diese Weise detailliert bereits HURWIT 1977, bes. 7 und v.a. ders. 1979, passim. Zuvor auch MARIOLEA 1973, 4: „[...] spannungsreiche Beziehung [zwischen Rahmen und Bild] aber bewirkt ein Paradoxon: Die optische Begrenzung – eben der Rahmen – hebt die Grenze des Bildes auf. Sie fordert dazu auf, sich das Dargestellte praktisch unbegrenzt fortgesetzt vorzustellen.“

gen dient das Innere der Schale stets der Erzählung als zentrale Fläche, wohingegen die Friese meist rein ornamental oder mit Tierreihen verziert sind<sup>96</sup>. Auf diese Weise wird das Tondo einer vollkommen anderen Beanspruchung ausgesetzt – während hier eine Minimalisierung des Dekors möglich ist, muss dort eine klar verständliche Handlung unterkommen. Die Umsetzung dieser Anforderungen gelingt vor allem deshalb, weil die bildhafte Erzählung gänzlich andere Ziele verfolgt: Legt man in den benachbarten Landstrichen Wert auf eine möglichst umfassende Schilderung eines Ereignisses, welches sogar die Zusammenziehung von Raum und Zeit erlaubt<sup>97</sup>, wird in Lakonien die Handlung auf einen knappen Kern reduziert und an zentraler Position herausgestellt. Dieser Sachverhalt zieht eine ganz andere Experimentierbereitschaft seitens der peloponnesischen Schalenmaler nach sich, in Athen hingegen ordnet sich die Tondokomposition problemlos den formalen Grenzen unter und demonstriert die Vorrangigkeit von Harmonie und Anpassung<sup>98</sup>. Dass hier lange Zeit kein Bedarf besteht, diese Grenzen zu überschreiten, spiegelt sich im Fehlen schwarzfiguriger Bildanschnitte im Rundfeld wider. In Sparta hingegen läuft die Anwendung des Bullaugenprinzips konform mit den narrativen Ansprüchen, betont geradezu den momentanen Aspekt des verbildlichten Geschehens.

Dennoch verliert diese Methode offenbar nach und nach wieder an Boden, da sie in Lakonien weder in zeitgleich arbeitenden Werkstätten noch unter den Kollegen der Folgezeit Anklang findet, abgesehen von den seltenen Beispielen des Allard-Pierson-Malers<sup>99</sup>. Auch handelt es sich bei letzteren nicht um die freie und unabhängige Anwendung dieser Methode, sondern um das konsequente ‚Kopieren‘ wohl einer einzigen thematisch übereinstimmenden Bildvorlage (Eberangriff), wenngleich die Ergebnisse im Detail voneinander abweichen können<sup>100</sup>. Da sich augenscheinlich bereits der Urheber der Bullaugenbilder selbst in seiner späteren Schaffenszeit von diesen Möglichkeiten abwendet, muss davon ausgegangen werden, dass diese Art und Weise der bildhaften Wiedergabe offenbar keine ausreichende Akzeptanz gefunden hat, genügte sie wohl nicht den damaligen ästhetischen Ansprüchen und stand in Konkurrenz zur Vollgestalt. Dies wird auch an der relativen Chronologie der Bullaugenbilder ablesbar, gehören die extrem-

96 Eine narrative Verzierung an diesem Ort lässt sich nur im Ausnahmefall greifen, wobei dann lediglich auf das Schaleninnere zugeschnittene knappe Dekorationsschemata angewendet werden: Es handelt sich um einzelne Erzählsegmente, die ohne inhaltlichen Bezug aneinandergereiht werden (s. MARIOLEA 1973, 6f.). Zuvor bereits PFUHL 1923, 225, der diesen Sachverhalt auf den „Mangel ihres Könnens“ zurückführt. Ähnlich auch STIBBE 1972, 6. 8 (Doppeldeutigkeit und Unverständlichkeit als Resultat der räumlichen Reduktion der Szenen).

97 Zur komplettierenden Erzählweise s. Kapitel B1.1. „Grundlagen Vasenmalerei“.

98 Vgl. dazu v.a. MARIOLEA 1973, 2ff. 6ff. (Attika: „reibungslose Koexistenz von Rahmen, Fläche und Bild“ im 6. Jh. = z.B. Gorgoneion; Lakonien: Fixierung eines einzigen Punktes) auf Grundlage der Beobachtungen von VAN DER GRINTEN 1966, bes. 13ff. Ebendieser Unterschied lässt sich – mit negativem Beigeschmack – bereits den Worten von PERNICE 1901, 194 entnehmen: „[die lakonischen Vasenmaler], die dekorieren nicht, sondern sie erzählen.“ Ähnlich auch PFUHL 1923, 225; entfernt als weiteres MANNACK 2004, 126. Zu den attischen Schalentondi s. auch Kapitel B1.2. „Dekorationsprinzipien“.

99 STIBBE 1972, 5. 122. 137ff. klassifiziert innerhalb der figürlichen Vasenmalerei Lakoniens des 6. Jhs. lediglich fünf bedeutende Malerpersönlichkeiten, wobei sich jedoch weder eine konzeptionelle Übereinstimmung untereinander, noch eine ausdrückliche Bindung eines der Künstler an ein bestimmtes Dekorationsschema fassen lässt. Die Werkstatt des Jagd-Malers ist dabei jedoch die einzige, die das Bullaugenprinzip anwendet. Vgl. dazu auch HURWIT 1979, 163. 168; SHEFTON 1954; 299ff. bes. 308ff.; BOARDMAN 1998, 187f.; MANNACK 2002, 125ff.

100 s.u. (z.B. Hinzufügung eines Hundes) – Auf diese Weise auch POMPILI 1986a, 61, welche DADA 31 aufgrund dieser Übereinstimmungen dem Jagd-Maler selbst zuweist. Da es sich um ein und dieselbe Werkstatttradition handelt, ist die Künstlerzugehörigkeit im Detail für vorliegende Untersuchung nicht von Relevanz, so dass diese Problematik hier nicht weiter vertieft werden muss. Wäre der Jagd-Maler Urheber sämtlicher Bullaugenkompositionen, würde dies nichts an der Beurteilung des Phänomens an sich ändern.

sten Anschnitte wie beispielsweise derjenige an Herakles und Hermes an den Anfang dieser experimentellen Phase, die gemäßigten ans Ende<sup>101</sup>.

Dass hierbei ausschließlich Medaillons das Potential für eine solche Vorgehensweise besitzen, ist nicht nur dem Umstand geschuldet, dass die narrative Hauptszene an das Schaleninnere gebunden ist, sondern resultiert gleichermaßen daraus, dass das explizit mittels Zusatzelement eingefasste Darstellungsfeld in dieser Kunstlandschaft lediglich eben hier zutage tritt. Das übrige Formenspektrum kennt die gerahmte Bildfläche – wie sie in Attika weit verbreitet ist – nicht<sup>102</sup>. Die anwendbaren Schemata gehorchen unterschiedlichen Konventionen. So existiert von Anbeginn die konzentrische Anordnung der Figuren im Rund neben der vollständigen und großformatigen Ausnutzung der gesamten Fläche. Zu einem späteren Zeitpunkt beginnt man auch eine Segmentierung des Kreises zu praktizieren, teilt man ihn entweder mittig in zwei gleich große Hälften oder zieht eine Sekante für die Gewinnung eines Laufniveaus ein. Die Einfügung zweier Linien richtet das runde Feld oben und unten so zu, dass es das oblonge Format eines Frieses erhält<sup>103</sup>. Die solchermaßen entstandenen ‚Zwickel‘ werden dann mit unterschiedlichen Füllelementen versehen, mitunter kann auch ein inhaltlicher Zusammenhang zwischen den einzelnen Feldern bestehen<sup>104</sup>.

Die bis heute bekannten zehn Bullaugenkompositionen besitzen alle eine Bodenlinie und beschränken sich auf nur wenige Bildthemen (**Tab. 14**)<sup>105</sup>. Einige davon sind ohne Vergleich wie der Abtransport der gefallenen Krieger durch ihre Kameraden (DADA 1, s. auch Abb. 12.2), andere außerordentlich in ihrer Gestaltung so wie die Herauffholung des Hadeshundes (DADA 6, s. Abb. 18.2) oder die Streitschlichtung unter den Sieben gegen Theben (DADA 7, s. auch Abb. 18.4). Ohne Parallele scheinen auch zwei Darstellungen zu sein, deren Ansprache nicht gänzlich gesichert ist. So wurde das nur in wenigen Scherben erhaltene Rundbild DADA 10 als Verfolgung der Harpyien durch die Boreaden gedeutet, ein weiteres Medaillon hingegen als Herakles und Hippokoon (DADA 11) – hier betrifft der Anschnitt das einzige Mal eine liegende Gestalt, während in den anderen oben genannten Fällen stets die linear bewegte menschliche Figur vom Rahmen durchtrennt wird. Dabei handelt es sich um ein Phä-

101 Vgl. dazu STIBBE 1972, 136, 139; ders. 2004, 61; indirekt auch MARIOLEA 1973, 35; zur Phaseneinteilung s. auch SETTIMI 1986, 34ff.

102 Dabei handelt es sich neben den dominierenden Schalen um Hydrien, Kratere, Amphoren, Aryballoi, Oinochoen und Lakainen. Teller bilden aufgrund ihrer formalen Vergleichbarkeit zu Schalen eine Ausnahme. Vgl. dazu bspw. STIBBE 1972, 11ff. (hier auch zur typologischen Entwicklung der Schale); BOARDMAN 1998, 186; MANNACK 2004, 126; FAUSTOFERRI 1986, 119.

103 Auf diese Weise wird wohl das Tondo mit der Wiedergabe der streitenden Sieben (DADA 7) zu rekonstruieren sein (s. Abb. 18.5), da die Figuren im Verhältnis zur erhaltenen Krümmung der Bildbegrenzung zu klein sind. Demnach würde es sich dabei um das mittlere Segment handeln, das ohne weiteres auch in inhaltlicher Verbindung mit mindestens einem der zwei anderen Kompartimente gestanden haben könnte. Als Parallele vgl. z.B. eine fragmentarische Schale in London (BM B 7.4.10-12, erwähnt bei MARIOLEA 1973, 28 mit Anm. 74), die im obersten Feld den lauenden Achill, im Mittelsegment hingegen den reitenden Troilos präsentiert; das Thema des unteren Abschnitts ist ungewiss.

104 Zu den unterschiedlichen Dekorationsprinzipien der lakonischen Tondi sowie ihrem chronologischen Verhältnis s. MARIOLEA 1973, 2, 8ff. 25ff.; HURWIT 1979, 158ff.; STIBBE 1972, 7; entfernt auch PIPILI 1987, 84; MANNACK 2002, 126f. Ausgesprochen negativ fällt die Beurteilung dieser unterschiedlichen Schemata noch bei PERNICE 1901, 192 aus: „[...] es gibt kaum eine kyrenäische Schale, bei welcher das Bild auf das Schalenrund berechnet oder dafür erfunden worden wäre. [...]“

105 Einige dieser Tondi sind nur fragmentarisch erhalten, so dass sich die Teilfigürlichkeit mitunter lediglich aus einer sinnfälligen Rekonstruktion ergeben kann: So zeigt DADA 7 nur eine Bildseite, der Anschnitt der gegenüberliegenden Seite ist fraglich, bei DADA 10 und der neu hinzugekommenen Eberjagd (s.u.) hat sich der Hinweis auf eine figürliche Ausschnitthaftigkeit gar nicht erhalten, resultiert allein aus dem Verhältnis der relevanten Figur zum Rahmen, deren Position durch konkrete Details unmissverständlich festgelegt ist.

nomen, das man in den attischen Werkstätten bis auf wenige Ausnahmen gerade zu vermeiden sucht. Die überragende Masse der Bilder jedoch nimmt auf eine Eberjagd Bezug, welche in der Mehrheit der Fälle eine ikonographische Übereinstimmung zeigt: Ein einzelner Waidmann tritt von links einem wilden Keiler entgegen – dieser wird in seiner ausgedehnten bildräumlichen Beanspruchung etwa in seiner Leibesmitte durchtrennt, so dass lediglich die vordere Hälfte übrig bleibt (DADA 29, 30, 31). Die anderen beiden Kompositionen präsentieren gleich zwei menschliche Angreifer: In einem der Fälle (DADA 28, s. Abb. 18.3) erscheint aber statt des Vorderteils die hintere Hälfte des Beutetiers, was der Darstellung die Qualität eines Durchzugs statt eines gegnerischen Aufeinanderprallens verleiht. Für diese singuläre Abbildung wurde in der Forschung mehrfach eine Interpretation als Auszug aus der kalydonischen Eberjagd diskutiert, was jedoch nicht ohne weiteres haltbar ist<sup>106</sup>. Möglicherweise handelt es sich bei dieser Komposition um die ältere der thematisch übereinstimmenden Verbildlichungen<sup>107</sup>. Ausgehend von der momentanen materiellen Sachlage, fand selbige in ebendieser Form offenbar keinen weiteren Niederschlag, wurde zum vereinfachten antagonistischen Schema modifiziert. Das andere Tondo (DADA 544, s. Abb. 18.5) zeigt die übliche Kombination mit einer tierischen Frontseite, vereint also beide Konzepte in einem Bild. Das ist deshalb so wichtig, da diese Darstellung wohl nicht aus der Feder des Meisters selbst stammt, sondern dem Allard-Pierson-Maler als seinem Schüler zugewiesen wurde<sup>108</sup>. Dies ist auch bei zwei der vereinfachten Sauhatzen der Fall<sup>109</sup>, so dass schlussendlich davon auszugehen ist, dass der Jagd-Maler Darstellungen dieses Themas nicht als Massenprodukt schuf, trägt für die relativ weite Verbreitung dieser Bilder augenscheinlich vor allem sein Nachahmer Verantwortung. Dem Meister selbst gebührt somit lediglich die Urheberschaft der beiden im Kern unterschiedlichen Konzepte – der Verfolgung des Ebers durch zwei Jäger sowie des frontalen Zusammenpralls aus Mensch und Tier. Allerdings ist dieser Sachverhalt aufgrund der lückenhaften Bildüberlieferung unter Vorbehalt zu führen. Inwieweit er darüber hinaus ebenfalls für eine vollgestaltige Jagdszene Verantwortung trägt, kann gleichermaßen nicht zuverlässig geklärt werden – zur Lösung des Platzmangels fand an dieser Stelle allerdings eine Beschränkung auf den von vier Hunden attackierten Keiler statt (**Abb. 23.1**)<sup>110</sup>.

Ebenso wie dieser Maler die Möglichkeiten der unvollständigen Wiedergabe teilweise derart auf die Spitze treiben konnte, ebenso konnte er aber auch in Einklang mit dem Rahmenelement bleiben, die Grenzen des solchermaßen fixierten Darstellungsraums respektieren<sup>111</sup>. Dann werden Bemühungen erkennbar, durch die Haltung der Figuren auf den problematischen Rundverlauf Rücksicht zu nehmen (**Abb. 23.2**)<sup>112</sup>; auch wird im Einzelfall die Einfas-

106 Ausführlicher zu dieser Diskussion in Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“.

107 Dazu s. PIPILI 1987, 22. Dies zumindest würde auch in Hinblick auf die Radikalität der Umsetzung passen (im Bild erscheint das Hinterteil statt der vorderen Partie).

108 Diese Schale besteht aus zwei nicht anpassenden Fragmenten, die sich auf zwei verschiedene Museen verteilen (Tarent NM/Rom VG). Vgl. dazu STIBBE 2004, 118f. 19f. [Nr. 16] Taf. 79 [Nr. 328].

109 DADA 31 wurde von STIBBE 1972, 189 unter Vorbehalt dem Allard-Pierson-Maler zugewiesen, DADA 30 allgemeiner als „in der Art des Jagd-Malers“ klassifiziert (s. dazu CVA München [6] 35; vgl. als weiteres auch STIBBE 1972, 139). Dabei lehnen sich beide Darstellungen an DADA 29 an (Frontalzusammenprall Jäger – Eber).

110 Vgl. dazu STIBBE 2004, 70. 222 Nr. 162 (in der Art des Jagd-Malers).

111 Dies ist vermutlich sogar bei Bildern identischen narrativen Inhalts der Fall, wie eine fragmentarische Schale in Catania (s. PIPILI 1987, 5 Nr. 13; STIBBE 1972, 140. 282 Nr. 284) beweist, welche den Kerberosmythos in unangeschnittener Form präsentiert. – Eine absolute Akzeptanz zeigen Tondi seiner Spätzeit, die eine Einzelfigur derart verkleinert wiedergeben, dass es erst gar nicht zu einem Konflikt zwischen Bildzeichen und verfügbarer Darstellungsfläche kommen kann (so z.B. ein Exemplar mit Perseus in Syrakus [Mus. Arch. 9319, s. STIBBE 1972, 282 Nr. 237 mit Taf. 84,1]).

112 Stellenweise ist dies auch der Fall bei den ‚Bullaugen‘: So wenden die beiden Fliehenden auf der Gegenseite von



sung narrativ integriert<sup>113</sup>. Weiterhin bedient er sich aber in dezentem Maße desgleichen der Methode des Überlappens, um die einengenden Grenzen zu durchbrechen. So kombiniert er diese Möglichkeit in nicht wenigen seiner Werke mit dem Abschneiden der Gestalten durch die Bildbegrenzung<sup>114</sup>. Dies deutet zweifelsohne darauf hin, dass sich der Jagd-Maler in Verbindung mit jedem Bildentwurf grundlegende Gedanken zur Füllung und Ausnutzung der verfügbaren Fläche machte, wenn auch er sich oftmals nicht damit zufrieden geben wollte, formal bedingte metrische Grenzen zu akzeptieren. Dabei nehmen die ‚Bullaugen‘ einen nur geringen Anteil im bis heute auf uns gekommenen Oeuvre dieses Meisters ein, werden ihm bislang insgesamt (mindestens) 87 Gefäße, mehrheitlich Schalen, zugeordnet<sup>115</sup>.

Wie bereits im Kapitel zuvor angemerkt wurde, steht an dieser Stelle die Fokussierung des Malers auf einen bestimmten Teil einer Handlung und damit Augenblick im Vordergrund<sup>116</sup>. Die Grundlage dafür ist der Blick durch eine runde Öffnung in eine Welt, die sich außerhalb befindet (Mythenwelt), wohingegen innerhalb der eigene Standpunkt liegt (Realwelt). Dabei kann die Auffassung der Ausschnitthaftigkeit im Detail variieren, fußt dies zum einen auf dem jeweiligen Bildinhalt, ist aber andererseits auch mit den individuellen Vorstellungen eines jeden Rezipienten und seinen Erwartungen verbunden. Eine Inhaltlichkeit des Anschnitts als möglicher Beweggrund muss allerdings in Zusammenhang mit den

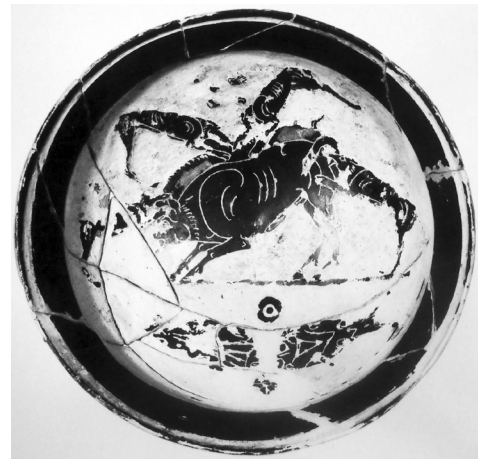


Abb. 23.1 Vollgestaltige, aber exzerptive Eberjagd aus der Werkstatt des Jagd-Malers (Tolfa Mus. Etrusco)

Abb. 23.2 Schale des Jagd-Malers in Florenz (Mus. Arch. 3879) mit drei Komasten, wobei der rechte seine Körperhaltung dem Rahmenverlauf unterordnet

DADA 11 den Kopf zurück, um ihn dem Rahmen zu entziehen; gleichermaßen geschieht eine solche Rücksichtnahme auch bei der zentralen Gruppierung der Kriegerprozession (DADA 1), fügt sie sich nahtlos ins Rund, ebenso wie bei der Eberhatz (DADA 28). Eine solche Anpassung tritt erst recht in Verbindung mit den vollgestaltigen Bildern dieses Malers in Kraft (s. etwa das obige Beispiel). Dazu in Bezug auf die ausschnitthaften Bilder z.B. auch VAN DER GRINTEN 1939, 21; anders hingegen MARIOLEA 1973, 4, die als Ursache für diese ‚Anpassung‘ die Krümmung des Bildgrunds sieht.

113 So etwa zum Anlehnen eines Schildes. Zu entsprechenden Beispielen vgl. STIBBE 2004, 62.

114 Überlappung der Lanzen und des erhobenen Arms des hinteren Jägers auf DADA 28, leichtes Überlappen der Lanzenspitze auf DADA 1, der Keule und der Kerberosköpfe auf DADA 6. – Dazu bereits HURWIT 1979, 157. 163f. (Verwendung offener und geschlossener Formen nebeneinander).

115 Diese Angaben basieren auf den Untersuchungen Stibbes aus den 70er-Jahren, die er Anfang des 21. Jhs. in seinen Supplementen noch um einige Werke erweitern konnte: STIBBE 1972, 121 sowie 2004, 53ff. Vgl. als weiteres auch SHEFTON 1954, 306ff. (zu dieser Zeit noch 22 sichere Objekte/7 mögliche Zuweisungen/12 Erzeugnisse in seiner Art). Unter diese 87 sicheren und wahrscheinlichen Zuweisungen fallen schon allein 77 Schalen, als weiteres befinden sich darunter v.a. noch einige Lakainen.

116 Dies basiert auf der in Lakonien üblichen Erzählweise (s.o.). Zu diesem Zusammenhang s. MARIOLEA 1973, 6.

Werken des Jagd-Malers strikt abgelehnt werden – ganz im Gegensatz zu den dominanten schwarzfigurigen Malergruppen der Folgezeit<sup>117</sup>. So monoton jedoch deren Erzeugnisse oftmals sind, so vielfältig ist das Potpourri des lakonischen Künstlers in gestalterischer und auch thematischer Hinsicht<sup>118</sup>. Dabei bleibt eine ausschnitthafte Darstellung stets in erster Linie ein Bildausschnitt und wird erst auf einer zweiten kontextuell-semantischen Ebene zu einem Auszug aus einem umfassenderen Geschehen, wie es die vorbeidefilierenden Krieger zeigen (DADA 1), oder aber einem spannungsbetonten Handlungsmoment, wie er sich im Zusammenprall zwischen Jäger und Keiler offenbart (DADA 29). Indem der Meister den Raub des Kerberos (DADA 6) ausschnitthaft gestaltet, kann er das Augenmerk verstärkt auf das Höllentier richten und sich in akribischem Detail dessen Ausgestaltung widmen. Indem er sowohl den rechten als auch linken Krieger angeschnitten wiedergibt, muss er sich im Umfang dieser Reihung nicht einschränken, kann auf diese Weise „viele“ auch im kleinen Darstellungsfeld anschaulich zur Geltung bringen. Zusätzlich gelingt es ihm, den gleichmäßig bewegten Ablauf einer Prozession nachvollziehbar vor Augen zu führen, da er zwei Raumqualitäten erzeugt und derart einen Bezug schafft (eben dort – jetzt hier)<sup>119</sup>. Und durch die unvollständige Wiedergabe des Ebers evokiert er einerseits eine Plötzlichkeit, mit welcher dieses Tier in den visuell zugänglichen Raum hineinstürmt, kann darüber hinaus jedoch auch den bedrohlichen Gegner in beeindruckender Größe wiedergeben, verzichtet er auf dessen Hinterteil<sup>120</sup>. Dabei handelt es sich zweifelsohne um Erzeugnisse eines kreativen Geistes, welcher in seinem Streben nach Verbesserung nicht davor zurückschreckt, konventionelle Pfade zu verlassen. Somit muss man diesen Maler für eine deutlich höhere Leistung würdigen, als für diejenige, welche ihm beispielsweise Robert M. Cook Anfang der 60er-Jahre zusprach<sup>121</sup>: „The Hunt painter, [...], is a draughtsman of greater technical competence whose solid well-built figures and firm detail give a new realism to Laconian art. His cups have the curious trick of showing a scene as viewed through a porthole, the outer figures being cut through by the frame.“ Mit Nachdruck zu betonen ist dagegen die Einschätzung Hurwits<sup>122</sup>: „I do not claim that the Hunt Painter was an astute perceptual psychologist investigating the phenomenon of figure-and-ground, though his art allows us today to examine that phenomenon’s visual effects. I think it fair to say that the Hunt Painter was intuitively aware of those same effects“. Damit stellt er dessen Werke über das reine Zufallsprodukt, auch wenn dahinter selbstredend weniger wissenschaftliche Berechnung als Gespür für die perzeptiven Vorgänge steckt, beruhen diese schließlich auf den eigenen Erfahrungswerten und geben so eine Basis. Ureigenster Triebstachel bleibt dabei stets die Bewältigung der Unver-

117 Vgl. dazu das Folgekapitel B3.2.2. „Leagros-Gruppe“. – Dies bedeutet jedoch nicht, dass der Betrachter bes. in Zusammenhang mit den Eberjagden den Ausschnitt nicht inhaltlich auslegen kann (vgl. dazu Kapitel B2.2.1. „Inhalt“).

118 Die sieben explizit dem Jagd-Maler zugewiesenen Rundbilder verteilen sich auf ebenso viele unterschiedliche Themen oder zumindest Variationen (s. Tab. 14).

119 Vgl. dazu auch HURWIT 1977, 6 („The visual effect of such representations [...] is to create a porthole through which one views only a portion of a long procession of figures seemingly marching on the other side of the tondo’s decorative wall.“), ohne weitere Begründung. Ähnlich auch MARIOLEA 1973, 4 („[die Ausschnitthaftigkeit] fordert dazu auf, sich das Dargestellte praktisch unbegrenzt fortgesetzt vorzustellen“, außerdem wird „ein Bewegungsablauf [...] suggeriert“). Dabei stellt sie bereits einen Zusammenhang zwischen Rahmen, Teilgestalt und Bewegungseffekt her (ebd. 34ff.; ausführlicher dazu auch in Kapitel A1.2. „Forschungsgeschichte“).

120 Ähnlich, wenn auch mit deutlich negativem Anklang, umschreibt dies LANE 1933/34, 157: „The animal is of portentous size, and the inconvenient kylix roundel has been chosen where a frieze or a panel on a large pot would have been a more suitable field. Something must be sacrificed to the demands of space – rather the animal than the hunters, so we get only the back of or front half of the boar.“

121 COOK 1960, 97.

122 HURWIT 1979, 163 Anm. 55.

einbarkeit von verfügbarem Darstellungsraum im Rund und zu vermittelndem Bildinhalt, so dass all diese Bilder Ergebnis einer Suche nach Möglichkeiten zur räumlichen Erweiterung und zur Lösung des Bild-Raum-Konflikts sind. Allein daraus resultiert diese radikale Vorgehensweise des Malers, die zwangsläufig in einer erhöhten Anteilnahme des Betrachters münden muss<sup>123</sup>.

### B3.2.2. Die Leagros-Gruppe und die späten schwarzfigurigen Maler

Ein Blick auf die schwarzfigurigen Bildausschnitte attischer Provenienz lässt eine deutliche Konzentration dieser Erscheinung am Ende des 6. Jhs. sowie etwa im ersten Drittel des nachfolgenden erkennen. So singulär die Hinzuziehung der Teilgestalt in der vorangegangenen Zeit ist, so sehr scheint sie unter den letzten der noch in schwarzfiguriger Technik arbeitenden Malern ein gängiges darstellerisches Mittel zu sein. Die ‚schiere‘ Masse an Belegen darf jedoch keinesfalls darüber hinwegtäuschen, dass es sich dabei trotzdem um eine Ausnahmerecheinung handelt, ist dieses Verhältnis rein relativ zu bewerten. Denn verglichen mit der bis heute bekannten Zahl an Erzeugnissen übereinstimmender chronologischer Einordnung bleibt der Stellenwert der Anschnitte ausgesprochen gering<sup>124</sup>. Außerdem repräsentieren diese schwarzfigurigen Gefäße nicht den gesamten Korpus an Vasenbildern dieser Zeit, da sich nun immer mehr Maler der vielversprechenden Nachfolgetechnik zuwenden<sup>125</sup>. Es werden nicht mehr viele Werkstätten gewesen sein, welche bei der Herstellung dieser ‚altertümlich‘ geprägten Bilder miteinander in Konkurrenz standen<sup>126</sup>. Vielmehr ist von einer starken gegenseitigen Beeinflussung auszugehen sowie von einer federführenden Position einzelner Persönlichkeiten in diesem kreativ-handwerklichen Gefüge, das sich in unterschiedlichem Maße durch Übereinstimmung hinsichtlich Stil, Sujet sowie Formenspektrum auszeichnet.

Im Zentrum steht dabei die so genannte Leagros-Gruppe – benannt nach der Lieblingsinschrift *λέαγρος καλός*<sup>127</sup>. Kein einziger der ihr zugehörigen Maler ist namentlich überliefert,

123 Auf diese Weise bereits HURWIT 1979, 166: „to deny the authority and closure of the tondo, in order to seize the attraction of the observer’s eye by offering it some interpretive work.“ In besonderer Form thematisiert wurde dies bislang v.a. in Zusammenhang mit der Erskine-Schale (DADA 6), die sich bei der Wiedergabe von Herakles und Hermes nur auf äußerst vage Andeutungen beschränkt. Dies führte dazu, dass diese Darstellung in der Forschung bisweilen als „doppeldeutig oder sogar unverständlich“ beurteilt wurde (so STIBBE 1972, 7), ist sie dies jedoch bestenfalls nur auf den ersten flüchtigen Blick. Die Relevanz des Betrachters in Abhängigkeit zur Ausgefallenheit dieses Konzepts stellt an dieser Stelle zutreffend PAPADOPOULOS 1992, 99 heraus: „Rather than cutting off or leaving out, the vase-painter in dealing with the circular field has cleverly issued something of an iconographic test for the drinker of the contents of the cup. [...] Herakles and Hermes are not inadvertently cut off, but rather emphasized by a clever turn of iconographic grammar.“

124 Lediglich, um eine ungefähre Vorstellung von der Größenordnung zu erhalten, soll hier die im Beazley-Archiv unter den entsprechenden Suchkriterien gelistete Menge an Vasen angeführt werden: Ohne Berücksichtigung des Gefäßstyps sind für den Zeitraum zwischen 525 und 475 v. Chr. insgesamt 12.513 sf. Objekte zu finden (Stand 27.6.2012). Dem gegenüber stehen insgesamt 108 aufgenommene Vasen, was einen Anteil von 0,86% ausmacht. Auch wenn die Zahl der überlieferten faktischen Bildausschnitte sicherlich höher angesetzt werden muss, konnte die Katalogisierung nicht flächendeckend erfolgen, wird dies letztendlich keinen großen Einfluss auf das tendenzielle Verhältnis haben.

125 Unter diesen Kriterien (att. sf./rf., 525-475 v. Chr.) sind in der Datenbank insgesamt 15.909 Vasen abgelegt.

126 Nicht wenige davon bedienten sich zudem beider Techniken, wohingegen einige ‚Traditionalisten‘ vermutlich ausschließlich in sf. Malweise produzierten. Zu diesen Malern, unter welchen der Antimenes-Maler neben der Leagros-Gruppe wohl der produktivste ist, s. etwa BOARDMAN 1994a, 114ff. bes. 119ff.

127 Eine solche Widmung befindet sich auf insgesamt fünf dieser Gruppe zugewiesenen Hydrien und ist mehrheitlich von zeitgleichen rf. Gefäßen bekannt. Dabei scheint die Leagros-Gruppe nur sf. gemalt zu haben, wobei jedoch die Art der Einflussnahme zwischen diesen letzten sf. Großgefäßmalern und den zur gleichen Zeit arbeitenden rf. Pionieren in der

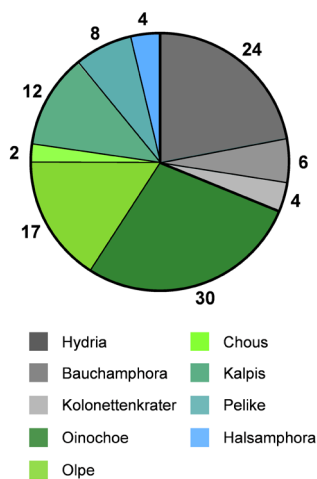


Abb. 24.1 Verteilung der Vasenformen unter den Malern der Leagros-Gruppe und den spätschwarzfigurigen Kleingefäßmalern aus Athen

auch gestaltet sich eine zuverlässige Trennung der einzelnen Künstlerpersönlichkeiten aufgrund von großer stilistischer Nähe und übereinstimmenden thematischen Vorlieben zu meist sehr schwierig. Dennoch lassen sich einzelne Handschriften herausstellen, wobei etwa der Acheloos- und der Tagesanbruch-Maler oder der A- sowie S-Maler zugleich verantwortlich für einige der Bildausschnitte sind (Tab. 15)<sup>128</sup>. Nicht näher zu klären ist das Verhältnis zum Priamos-Maler, einem zeitgleich schaffenden Kollegen, dessen unmittelbare Zugehörigkeit zur Gruppe in der Forschung mehr oder weniger strikt abgelehnt wurde<sup>129</sup>. Da eine Verbindung zu diesem Malerkreis jedoch auf der Hand liegt und eine – wenn auch unbestimmte Form – enger Zusammenarbeit offensichtlich ist<sup>130</sup>, kann dieses Detail ohne weiteres vernachlässigt werden, ist es für vorliegende Untersuchung nicht von Belang. Als Bindeglied lässt sich neben der Vorliebe für Großgefäße, darunter in erster Linie Amphoren und Hydrien<sup>131</sup>, auch die Neigung zu großformatigen, raumfüllenden und dichten Figurenkompositionen sowie zu spannungsvollen narrativen und oftmals originellen Inhalten anführen. Die lebhaften,

Forschung immer noch diskutiert wird. Zumindest lassen sich gewisse stilistische Parallelen erkennen, auch wenn die neuen technischen Errungenschaften weitaus mehr Möglichkeiten bieten, welche die sf. Technik nicht leisten kann. Ausführlicher dazu s. bspw. PARKER 1994, 365 mit Anm. 8; ROBERTSON 1992b, 36; BOARDMAN 1994a, 121; BEAZLEY 1986, 74f.; vgl. als weiteres auch MOIGNARD 1982, 201. Allgemein zu den Lieblingsinschriften s. Kapitel A2.1.3. „Funktion Bild“ (hier auch mit weiterführender Literatur).

- 128 J. D. Beazley klassifiziert in diesem Zusammenhang etwa 18 Maler beziehungsweise Untergruppen (ABV 354-398; Para 160ff.), worunter der Acheloos-Maler heute als das mit Abstand produktivste Mitglied gilt. Von den insgesamt 630 dieser Gruppe zugeordneten Gefäßen wurden diesem Meister oder etwaigen Nachahmern allein über 100 Objekte zugewiesen (zu diesen und den folgenden Angaben s. Beazley-Archiv [18.6.2012]). Dagegen können die anderen Maler mit kaum mehr als 20 Vasen in Verbindung gebracht werden, die meisten mit weitaus weniger (z.B. Tagesanbruch-M.: 24/S-Maler: 10/A-Maler: 8). Weitere ausschnittshafte Bilder lassen sich noch dem Antiope-Maler sowie der Vatikan-424-Gruppe zuweisen (Antiope-M. bzw. -Gr.: 4 bzw. 21/Gr. Vatikan 424: 12), zahlreiche mussten jedoch ohne nähere Zuordnung bleiben. Allgemein zu dieser Malergruppe s. Kl. Pauly 3 (1979) s.v. Leagros (2) 526 [H. Marwitz]; DNP 6 (1999) s.v. Leagros-Gruppe; BEAZLEY 1986, 74ff.; ABV 354f.; BOARDMAN 1994a, 120ff.; ROBERTSON 1992b, 36; WEBSTER 1972, 29f.; MANNACK 2002, 124; CLARK et al. 2002, 45; VERMEULE 1965, passim; zum Acheloos-Maler im Besonderen s. MOIGNARD 1982; HOLMBERG 1990, 71f. bes. 85ff.; entfernt z.B. auch JOHANSEN 1939, 194.
- 129 Auf diese Weise bspw. BOARDMAN 1996a, 21; ders. 1994a, 123; ROBERTSON 1992b, 37; eine enge Verbindung mit der Leagros-Gruppe befürwortet dagegen MOON 1983b, 104 mit Anm. 22.
- 130 Diese schlägt sich nicht nur in der Darstellungs- und Erzählweise, sondern auch in der Auswahl der Bildthemen nieder, unter welchen neben den Brunnenhauszenen eindeutig die Heraklestaten und hier v.a. die Apotheose dominieren; insgesamt wurden diesem Künstler über 50 Vasen zugewiesen. Allgemein zu diesem Maler und seinen Werken s. BOARDMAN 1996a, 21ff. mit Tab. B; ders. 1994a, 123f.; MOON 1983b.
- 131 Daneben verzierten diese Maler jedoch auch Kleingefäße, was v.a. auf den Tagesanbruch-Maler zutrifft (s. auch unten). Zum Gefäßrepertoire vgl. ROBERTSON 1992b, 37; BOARDMAN 1994a, 120. 126; BEAZLEY 1986, 75; bes. zu Hydrien s. DIEHL 1964, 58. – Dieses Verhältnis spiegelt sich auch in der Verteilung der Gefäßformen in Verbindung mit den Anschnitten wider: Auf 24 Schulterhydrien kommen sechs Bauchamphoren und vier Kolonettenkratere, alle anderen großen Vasenformen sind an dieser Stelle nicht von Bedeutung, erfüllen sie nicht die erforderlichen Kriterien. Dem gegenüber können im Beazley-Archiv insgesamt 134 Einträge zu Hydrien, 38 zu Bauchamphoren sowie 19 zu Stangenkratern abgefragt werden. Darüber hinaus wurden der Leagros-Gruppe noch zehn Kleingefäße mit ausschnittshafte Bildern zugewiesen, die sich auf fünf Olpen, zwei Oinochoen, zwei Peliken und eine Kalpis verteilen, wobei jedoch deren Trennung von den anderen kleinformatigen Erzeugnissen, die in der Tradition dieser Künstlergruppe entstanden sind, nicht unproblematisch ist. Vgl. dazu auch Abb. 24.1.

aber bis auf wenige Ausnahmen<sup>132</sup> tiefsten Schilderungen sparen zumeist nicht an Dramatik und Brutalität und besitzen nicht selten politische Anklänge in Zusammenhang mit der Herrschaft der Peisistratiden. In das gängige thematische Spektrum fügen sich auch die faktischen Ausschnitte reibungslos ein und zeigen in erster Linie verschiedene Abenteuer des Herakles sowie die Taten der Helden vor Troja und ihre Vorgeschichte<sup>133</sup>. Eine Einordnung der Schaffensperiode dieser Gruppe in die Zeit der sich neigenden Tyrannis steht in etwa in Einklang mit dem Datierungsansatz, welcher anhand der *kalos*-Inschrift zu Ehren des Leagros propagiert wird. Es ist anzunehmen, dass es sich bei selbigem um den athenischen Strategen handelt, welcher in der Schlacht bei Drabeskos gegen die Thraker kämpfte. Eingedenk der Tatsache, dass dessen jugendliche Blüte – die Lebensphase, in welcher sich ein Angehöriger der Oberschicht in der Regel ein solches Prädikat verdienen konnte – in das ausgehende 6. beziehungsweise beginnende 5. Jh. fällt, kann ein Umlauf dieser Vasen frühestens ab 520, längstens bis 485 v. Chr. postuliert werden<sup>134</sup>.

Dem gegenüber steht die große Menge an Kleingefäßen – hier besonders Oinochoen, Olpen und Kalpiden<sup>135</sup> –, deren stark eingeschränkte Darstellungsfläche einen deutlichen Kontrast zu den mehrheitlich umfangreichen und großfigurigen Kompositionen der Leagros-Gruppe bildet (s. Tab. 15 und **Abb. 24.1**). Auch wenn einige der Beispiele noch aus ebendiesen Reihen hervorgegangen sind oder zumindest deutliche Anzeichen einer direkten Beeinflussung tragen, haftet dem Großteil dieser Vasen bereits der etwas ‚abgenutzte‘ Charakter der spätesten schwarzfigurigen Erzeugnisse an<sup>136</sup>. Nur noch als kostengünstige Massenware, vorrangig für den Grabgebrauch sowie den Export bis etwa zur Jahrhundertmitte produziert<sup>137</sup>, ist die Art der

132 Einzig die Bilder des Acheloos-Malers zeigen eine komische Komponente, weshalb er hin und wieder von der Leagros-Gruppe separiert wurde. Dies schlägt sich zum einen in seiner Wahl der Bildthemen, zum anderen in der leicht ironischen Aufbereitung seriöser Sujets nieder. Vgl. dazu MOIGNARD 1982, 202f.; BOARDMAN 1994a, 121.

133 Die enge Verbundenheit zur peisistratidischen Herrschaft offenbart sich in erster Linie in der fortbestehenden Präferenz für Heraklesabenteuer und wird v.a. auch in den Werken des Priamos-Malers erkennbar; der neue Held der attischen Demokratie – Theseus – ist so gut wie nicht vertreten (die Frauenraubszenen DADA 125 und 135 stellen eine Ausnahme dar). Besonders in Zusammenhang mit dem trojanischen Sagenkreis schlägt sich in dieser Gruppe ein Interesse für ausgefallene Episoden nieder, auch werden neue Elemente in bereits bestehende Bildkompositionen eingeführt. Vgl. dazu BOARDMAN 1996a, 19; ders. 1994a, 122; ROBERTSON 1992b, 36f.; MANNACK 2002, 124; BEAZLEY 1986, 75; kontrovers zu den Werken des Priamos-Malers hingegen MOON 1983b, 104; vgl. als weiteres auch PEIFER 1989, 99.

134 Während bspw. E. Langlotz die Geburt des Leagros um 525 v. Chr. annimmt und so sein Ephebenalter zwischen 510 und 505 v. Chr. ansetzt, spricht sich PARKER 1994, 365ff. bes. 373 wie einige andere auch für eine Spätdatierung aus (hier auch zu Langlotz). Als Argument dient ihm der bereits häufiger postulierte Zweifel an der Datierung der Schlacht um 465/64 v. Chr., die er etwa zehn Jahre später verortet. Auf dieser Basis und aufgrund der angenommenen Geburt des Leagrossohnes Glaukos um 471 v. Chr. grenzt er das Geburtsjahr des Feldherrn auf etwa 505 v. Chr. ein, wodurch sich dessen *kalos*-Alter in die Zeit zwischen 490 und 485 v. Chr. verschiebt. Sollte dies so sein, hätte dies weitreichende Folgen für die bestehende Vasenchronologie. In der Forschung hält sich i.d.R. jedoch die traditionelle Eingrenzung der Schaffenszeit auf den Zeitraum zwischen 520 und 500 v. Chr., welche auch hier übernommen wurde. Vgl. dazu etwa MANNACK 2002, 124; BOARDMAN 1994a, 120, 219; Kl. Pauly 3 (1979) s.v. Leagros (2) 524f. (510-500 v. Chr.); zu den Vasen mit Leagros-Inschrift s. außerdem MANNACK 2014, 119.

135 Unter den 49 Kannen sind in erster Linie Oinochoen (30) und an zweiter Stelle Olpen vertreten (der Leagros-Gruppe zugeordnete Erzeugnisse eingerechnet), als weiteres wurden noch zwei Chous aufgenommen. Dass deren Anteil so gering ist, liegt an der Tatsache, dass diese Vasenform erst im Rotfigurigen nennenswerte Beliebtheit erlangt. Außer zwölf kleinen Hydrien (Kalpiden), wurden acht Peliken und vier Halsamphoren berücksichtigt, eine Seltenheit stellt eine kleine Bauchamphora dar (DADA 24) – entgegen den etwa zeitgleichen Amphoren der Leagros-Gruppe (Höhe etwa zwischen 50 und 60 cm) ist sie lediglich 26 cm hoch.

136 Lediglich die Panathenäenamphoren werden darüber hinaus noch traditionell in dieser Technik verziert. Allgemein zu den spätesten sf. Kleingefäßen aus attischen Werkstätten s. bspw. MANNACK 2002, 125; BOARDMAN 1994a, 158ff. Vgl. dazu auch Kapitel B1.1. „Grundlagen Vasenmalerei“.

137 Vgl. dazu u.a. das Kapitel B1.3.2. „Kontext Grab“.

Bemalung mitunter äußert flüchtig und das thematische Repertoire stereotyp und monoton – oftmals handelt es sich lediglich um die üblichen Versatzstücke, die scheinbar beliebig zusammengeordnet werden. Dies zeigt sich auch an vielen der ausschnittshaften Bilder – bestimmte Schemata wurden immer wieder kopiert, so dass vor allem unter den spätesten Beispielen kaum Abwechslung existiert. Auffällig häufig und werkstattenspezifisch sind Gelage in dionysischem Kontext zu verzeichnen und auch diversen Wagenfahrten kommt über die gesamte Zeit hinweg übergreifende und rege Beachtung zu<sup>138</sup>. Einige der Beispiele lassen neben einer recht qualitätvollen Zeichnung noch ein ideenreiches Konzept erkennen, andere fallen hingegen auch durch ein originelles Thema auf – allerdings handelt es sich dabei um Erzeugnisse, welche in der Regel eher an den Anfang dieser Schaffensperiode zu setzen sind<sup>139</sup>.

Wie bereits oben angedeutet, gestaltet sich eine detaillierte Zuweisung an einzelne Malerhände oder Werkstätten in der Mehrheit der Fälle schwierig, muss zum einen die Vernetzung dieser letzten schwarzfigurig produzierenden Werkstätten des Kerameikos immens gewesen sein<sup>140</sup>, ebenso wie andererseits der notwendige Freiraum für eine individuelle künstlerische Entfaltung aufgrund des Charakters dieser Vasen kaum mehr vorhanden gewesen sein dürfte. So lässt sich die direkte Fortführung der Tradition der Leagros-Gruppe außer bei den Malern der ‚Keyside‘-Klasse<sup>141</sup> auch in Zusammenhang mit der Werkstatt des Athena-Malers und dem nahe stehenden Maler von Sèvres 100 erkennen<sup>142</sup>. Im Verhältnis betrachtet sind der Athena-Maler und sein Kreis mit einer beachtlichen Anzahl an teilgestaltig komponierten Darstellungen vertreten, wobei an dieser Stelle vor allem die noch bestehenden Anklänge an das alte Mythengut in

- 138 Diese beiden Themen werden bereits von der Leagros-Gruppe herangezogen. Vgl. dazu bspw. BOARDMAN 1996a, 21 mit Anm. 6 (z.B. 39% der Bilder des Priamos-Malers enthalten einen Wagen); MOON 1983b, 98 (hier auch zur generellen Vorliebe der Griechen für „comings“ und „goings“); weiterhin zur Beliebtheit von Wagenszenen s. Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“ (hier auch mit weiterer Literatur). – Das thematische Repertoire dieser Zeit besteht zu einem sehr großen Teil aus Alltagsszenen (z.B. Konversation, Waffnung, Kampf, Jagd, Wagen-, Liebes- und Palästraszenen), aber auch mythologische Sujets sind beliebt. Neben Herakles dominieren hier v.a. dionysische Themen, oftmals als handlungsarme Inhalte, auch ohne die protagonistische Gottheit (bes. Thiasos, Gelage, Wagenfahrten). Letztere machen bspw. im Fundgut der rhodischen Gräber unter den mythologischen Bildern schon allein einen Anteil von über 50% aus. Dazu LEMOS 1997, 459; vgl. auch HATZIVASSILIOU 2010, 12ff. 20ff. 40ff.; entfernt HOLMBERG 1990, 45ff.; GEBAUER 2002, 195; s. als weiteres ebenfalls Kapitel B1.1. „Grundlagen Vasenmalerei“.
- 139 Dazu gehören bspw. der ‚Plankengang des Arion‘ (DADA 499), der unbekannte Seesieg (DADA 508, s. Abb. 14.1), das Sirenenabenteuer des Odysseus (DADA 21), die Anschirring des Amazonengespanns, verteilt auf beide Seiten der Halsamphora (DADA 158/159), oder das ungewöhnliche Konzept des schlafenden Giganten Alkyoneus (DADA 23).
- 140 Zur engen Zusammenarbeit der Werkstätten des Kerameikos s. auch SPARKES 1985, 19; WEBSTER 1972, 25ff. bes. 31ff. Letzterer rekonstruiert nach der wohl allgemeinen Zunahme von Handwerkern ab der Mitte des 6. Jhs. für die relevante Zeit um die 200 Maler und 50 Töpfer (ebd. 2f.). Aufgrund dieser Nähe ist es schwierig, die Art des Verhältnisses zuverlässig einzuschätzen. Daher wird auch in Hinblick auf die Zuweisung der Urheberschaften in Zusammenhang mit den ausschnittshaften Darstellungen i.d.R. nicht unterschieden, ob es sich um den Meister selbst oder ein Werk aus dessen Umkreis (Art/Werkstatt/Gruppe) handelt. Dies ist für eine Bewertung des Phänomens auch nicht notwendig, erbringt eine konkrete Malerzuordnung keine Zusatzinformationen. Die anschließende, am lückenhaften Materialbestand vorgenommene Zusammenstellung einzelner Persönlichkeiten dient lediglich zur Vermittlung von Tendenzen, dürfte sie hierfür hinreichend repräsentativ sein.
- 141 Hier wurde mitunter eine direkte Verbindung dieser nach dem Verzierungselement des ‚Schlüsselusters‘ benannten Klasse zur Leagros-Gruppe postuliert, ebengleiches gilt für den Maler von Rhodos 13472, der möglicherweise mit dem der Gruppe zugerechneten Tagesanbruch-Maler gleichzusetzen ist. Bei Ersterem wird jedoch auch angenommen, dass er der Werkstatt des Athena-Malers entstammt. Vgl. bspw. auch BOARDMAN 1994a, 163; ABV 425ff.
- 142 Der Athena-Maler wird dabei mitunter auch mit dem rf. arbeitenden Bowdoin-Maler gleichgesetzt und gilt als Nachkomme des Edinburgh-Malers. Dieser bindet stilistisch an die Tradition der Leagros-Gruppe an und scheint mit dem Vatikan-424-Maler verwandt zu sein. Außerdem ist er desgleichen für einige wenige der Bildausschnitte verantwortlich, obgleich er in erster Linie wg. Lekythen verziert hat. Dies gilt gleichermaßen für den Diosphos-Maler, der ebenfalls als Nachfolger des Edinburgh-Malers gehandelt wird. In diese Reihe fügt sich schließlich auch der bilingue Nikoxenos-Maler ein, der mit einer der teilgestaltigen Darstellungen in Verbindung gebracht werden kann (DADA 51) und mitunter ebenfalls der Leagros-Gruppe zugerechnet wird. Vgl. dazu z.B. MANNACK 2002, 125; BOARDMAN 1994a, 124ff. 159ff. 163; ders. 1994b, 123; ABV 522ff. 533ff.

den Vordergrund zu rücken sind<sup>143</sup>. Gemessen am Gesamtoeuvre machen diese ausschnitthaften Darstellungen jedoch nur einen verschwindend geringen Teil aus<sup>144</sup>. Guten Gewissens kann hier allerdings ein Gegensatz zum etwa zeitgleich wirkenden Theseus-Maler postuliert werden, der ansonsten viele Gemeinsamkeiten mit der Athena-Werkstatt zu verzeichnen hat – ihm wurde nur ein einziges unter den ausschnitthaften Bildern zugewiesen<sup>145</sup>. Ähnliches gilt für den Gela-Maler, einen ebenfalls produktiven und ‚langlebigen‘ Zeitgenossen, der lediglich mit zwei Darstellungen in Verbindung gebracht wird<sup>146</sup>. Dagegen sticht in Hinblick auf die ausschnitthafte Wiedergabe auch noch der Rote-Linie-Maler hervor, der seinerseits dicht an der Leagros-Gruppe und der Werkstatt des Athena-Malers angesiedelt werden kann und dessen charakteristisches Merkmal die Ausführung der unteren Bildeinfassung in roter Farbe ist<sup>147</sup>. An letzter Stelle stehen schließlich der Halbpalmetten-Maler sowie die Klasse Vatikan G 49, deren Repertoire an Bildausschnitten zwar vergleichbar groß ist, jedoch bereits überwiegend den wenig abwechslungsreichen und einsilbigen Geist der späten Zeit verinnerlicht hat<sup>148</sup>.

- 143 So scheint diese Werkstatt Urheber einiger traditioneller Mythenbilder zu sein wie etwa der Heraufholung des Kerberos (DADA 36) oder vermutlich auch der Flucht des Odysseus aus der Höhle des Polyphem (DADA 38, 39). Der Kampf gegen das Unwesen Sphinx/Lamia auf einer wg. Kanne (DADA 484) zeugt von der Vorliebe dieses Malers für exotische Themen, existieren noch weitere vergleichbare, wenn auch vollgestaltige Bilder mit dessen Handschrift. Vollkommen ungewöhnlich ist auch die Wiedergabe eines Seesieges (DADA 508), der sich jedoch nicht näher bestimmen lässt. Zu den Themen vgl. bspw. VERMEULE 1977, 295. 301; HATZIVASSILIOU 2010, 68ff.
- 144 Im Beazley-Archiv liegen insgesamt 486 Einträge zum Athena-Maler vor und belaufen sich auf eine Zeitspanne bis etwa 460 v. Chr. Nicht immer war hier eine Beurteilung aufgrund von nicht verfügbaren Abbildungen möglich, auch lässt sich in vielerlei Fällen die Malerzugehörigkeit nicht klären, so dass davon auszugehen ist, dass mit den mind. neun aufgenommenen ausschnitthaften Bildern bei weitem nicht alle Beispiele erfasst sind. Nichtsdestominder kann dieser Anteil als repräsentativ für den Ausnahmecharakter dieser Erscheinung gelten. Dies gilt gleichermaßen für die anderen Maler.
- 145 Das Gesamtrepertoire des Malers, dessen Tätigkeit etwa um 500 v. Chr. beginnt, beläuft sich dagegen auf über 270 Vasen (s. Beazley-Archiv). Allgemein zum Theseus-Maler s. etwa MELDAHL – FLEMBERG 1978, 62 mit Anm. 10f.; MANNACK 2002, 125; BOARDMAN 1994a, 159f.; als weiteres auch HATZIVASSILIOU 2010, 62ff.
- 146 Diesem Maler bescheinigt die Forschung eine Schaffenszeit vom späten 6. Jh. bis ins erste Drittel des Folgejahrhunderts, dabei wird seine Urheberschaft in Verbindung mit über 380 Vasen diskutiert (s. Beazley-Archiv). Allgemein dazu bspw. auch BOARDMAN 1994a, 159f.; FRONTISI-DUCROUX 1996; HATZIVASSILIOU 2010, 54ff.
- 147 Diese Linie kann ein- bis mehrfach sein, ist jedoch nicht zwingend und lässt sich darüber hinaus auch in Verbindung mit den Werken der zugehörigen Klasse finden. Die Nähe zur Leagros-Gruppe ist so offensichtlich, dass auch die Zugehörigkeit des Rote-Linie-Malers zu dieser Produktionsgemeinschaft diskutiert wurde (auf diese Weise bspw. WEBSTER 1972, 29; ABV 354f.). HOLMBERG 1990, 62ff. betont die Vergleichbarkeit v.a. der frühen Werke des Malers (um 510/500 v. Chr.) mit denjenigen des Acheloos-Malers oder der Antiope-Gruppe aufgrund von Übereinstimmungen in der Gefäß- und Themenwahl. Erst danach wendet er sich den typischen spätsf. Kleingefäßen und hier vorrangig kleinen Halsamphoren zu und ist wohl bis zum beginnenden zweiten Viertels des nachfolgenden Jahrhunderts aktiv. In der Beazley-Datenbank finden sich in diesem Zusammenhang über 200 Einträge, allerdings nimmt HOLMBERG 1990, 8 aufgrund von auffälligen Qualitätsunterschieden an, dass nicht alle Vasen vom Meister selbst verziert wurden. Die thematischen Vorlieben lassen sich zum Teil auch an den ausschnitthaften Bildern selbst ablesen (Ringkampf zwischen Peleus und Thetis: DADA 149\*, 148 [?] sowie zahlreiche dionysische Sujets: DADA 150, 192, 193\*, 519\*), die v.a. von kleinen Peliken und Oinochoen stammen. Daneben liegen noch eine Darstellung in Verbindung mit der Flucht aus der polyphemischen Höhle (DADA 40) sowie zwei Variationen des Mythos um Troilos (DADA 147: Flucht, DADA 532: Aufklauerung) vor. Allgemein zu diesem Maler und seinem Kreis s. v.a. HOLMBERG 1990, 7ff. 45ff. (zu den Themen); HORNBOSTEL 1980, 103; BOARDMAN 1994a, 163; ABV 600ff.
- 148 Der Maler der halben Palmetten, zu welchem 84 Einträge in der Beazley-Datenbank abgerufen werden können, steht in stilistischer Nachfolge des Athena-Malers und gilt als Zeitgenosse des Haimon-Malers (vgl. dazu MANNACK 2002, 125; weiterhin auch BOARDMAN 1994a, 162; ABV 538ff. bes. 573). Dabei schöpft er die Möglichkeiten der Kombination unterschiedlicher chiffenhafter Elemente aus wie kaum ein anderer seiner Kollegen, indem er sehr ähnliche Inhalte immer wieder leicht variiert. Mithilfe von bestimmten Versatzstücken kreiert er ein zumeist sakrales Umfeld (z.B. Altar, Luterion, Säule mit Gebälk etc.), in das er dann ergänzend Figuren hineinsetzt. Nicht selten beschränkt er sich dabei allein auf ein tierisches Wesen, das wiederum aufgrund seiner Affinität zu einer Gottheit mit der entsprechenden Umgebung verbunden werden kann. Ausführlicher zu diesem Maler s. v.a. LISSARRAGUE 1997; vgl. als weiteres auch VACANO 1973, 43. – Der Maler und die Klasse Vatikan G 49 werden hingegen mit der Werkstatt des Athena-Malers verbunden und auf eine Ebene mit den Malern von Sevrès 100 und Rhodos 13472 gestellt (s. ABV 533ff.).

Dass die unvollständige Wiedergabe Eigenheit einiger der Maler der Leagros-Gruppe und ihres direkten Umkreises ist, wurde bereits in der Forschung mehr oder minder beiläufig erwähnt<sup>149</sup>. Die Präsenz dieser Teilfiguren ist so mächtig, dass nicht ohne weiteres über diese Erscheinung hinweggesehen werden kann, so dass zum Beispiel Christiane Sourvinou-Inwood schreibt<sup>150</sup>: „The half-seen chariot is a typical Leagran motif, and so are half-figures in general [...]“. Unter der Führung dieses Wirkungskreises wird die in einen narrativen Kontext integrierte unvollständige Gestalt offenbar im Laufe des letzten Viertels des 6. Jhs. nun auch in den attischen Werkstätten ‚salonfähig‘, nachdem sie dort zuvor nur überaus zaghafte sowie sehr inkonsequente Anwendung gefunden hat<sup>151</sup>. Und auf dieser Basis manifestiert sie sich schließlich gleichermaßen im Repertoire der letzten schwarzfigurigen Kleingefäßmaler, ohne allerdings auch hier jemals den Status eines dominanten Stilmittels zu erlangen. Dies muss jedoch vor allem vor dem Hintergrund der verwendeten Gefäßformen betrachtet werden, eigenen sich nicht alle Typen gleichermaßen, um eine unvollständige Wiedergabe herbeizuführen<sup>152</sup>. Viele dieser späten Maler haben in erster Linie Lekythen bemalt, wodurch die Anwendung der Teilgestalt an dieser Stelle an und für sich ihre Durchführbarkeit verliert, ist eine separat eingefasste Darstellungsfläche unabdingbare Voraussetzung<sup>153</sup>. Damit lässt sich auch erklären, warum einige bekannte Namen dieser Zeit in Verbindung mit den Anschnitten gar nicht oder nur am Rande auftauchen<sup>154</sup>, andere dagegen geradezu herauszustechen scheinen. Infolgedessen kommt bei der Bewertung dieser Verhältnisse den individuellen Vorlieben bezüglich der Wahl des Bildträgers eine entscheidende Rolle zu. Die Unterrepräsentanz des Theseus- gegenüber dem Athena-Maler wird demzufolge allein der Tatsache geschuldet sein, dass Ersterer vorrangig Skyphoi dekorierte, wohingegen sich sein Kollege primär auf die Bemalung von Lekythen und Oinochoen spezialisiert hat<sup>155</sup>. Ähnliches lässt sich auch bei anderen Vasenmalern beobachten: Zwar werden dem Gela-Maler weit über 300 Lekythen zugeschrieben, allerdings sind Gefäßformen, die über den obligatorischen Rahmen verfügen, deutlich in der Minderheit. Folglich kann an dieser Stelle festgehalten werden, dass die anteilige figürliche Wiedergabe trotz ihres vergleichsweise seltenen Auftretens ein durchaus gebräuchliches Phänomen unter den schwarzfigurigen Vasenmalern des endenden 6. sowie ersten Drittels des 5. Jhs. darstellt. Dies steht auch in Ein-

149 Vgl. dazu auch Kapitel A1.2. „Forschungsgeschichte“.

150 SOURVINOU-INWOOD 1974, 32. – Ähnlich bspw. auch BEAZLEY 1986, 76: „the half-seen chariot is a favourite motive in the leagros Group“; vgl. auch DNP 6 (1999) 1203: „Charakteristisch sind die Gespanne, die teilweise hinter der Bildbegrenzung verschwinden“.

151 Zu den vereinzelten älteren Beispielen aus Attika s. das vorhergehende Kapitel B3.1. „chronologisch-chorologische Verteilung“.

152 Allgemein zum Spektrum der verwendeten Vasentypen s. bspw. HATZIVASSILIOU 2010, 4ff.; LEMOS 1997, 457f.; vgl. als weiteres auch HOLMBERG 1990, 75ff. Zur Eignung bestimmter Gefäßformen s. Kapitel B1.2. „Dekorationsprinzipien“.

153 Ausnahmen sind an dieser Stelle die späteren wg. Lekythen mit der Verbildlichung des Charonskahns, die als Sonderfall in vorliegende Arbeit aufgenommen wurden. Vgl. dazu Kapitel B2.1.1.2.2.2. „Charon“.

154 Nur in einem einzigen Fall wurde ein Gefäß mit dem Haimon-Maler in Verbindung gebracht (Kalpis DADA 181\*), wohingegen ihn das Beazley-Archiv in Zusammenhang mit der immensen Menge von insgesamt 1791 Vasen nennt, von denen jedoch schon allein 1271 Lekythen sind. Aus demselben Grund erscheinen sowohl der Sappho- als auch der Beldam-Maler trotz ihrer nicht unbeachtlichen Produktivität in Bezug auf die Ausschnitte überhaupt nicht, wurde ihnen keine einzige Olpe beziehungsweise Oinochoe zugewiesen, dekorierten auch sie in erster Linie Lekythen.

155 Zur allgemeinen Veranschaulichung soll diese Sachlage an eben diesem Fallbeispiel in konkreten Zahlen ausgedrückt werden, wie sie dem Beazley-Archiv entnommen wurden: Dem Athena-Maler, dessen Gesamtwerk sich hier auf 486 Einträge beläuft, werden neben wenigen anderen Gefäßformen 245 Lekythen und 224 Oinochoen zugewiesen. Der Theseus-Maler hingegen weist unter seinen gesamtheitlich 273 Vasen lediglich 37 Lekythen, sechs Oinochoen, dafür aber 170 Skyphoi auf.



klang mit der offensichtlichen Beliebtheit ohnehin stark verkürzter narrativer Inhalte in Zusammenhang mit den Kleingefäßen, erlaubt das räumliche Manko hier keine allzu großflächige figurliche Ausschmückung<sup>156</sup>, was sich zugleich in der häufigen semantischen Offenheit niederschlägt (z.B. fehlender ‚Wagenbesitzer‘, s.u.). Es kann an dieser Stelle also von einer allseitigen Akzeptanz gegenüber Unvollständigkeit im Allgemeinen, aber vor allem auch in motivischer Hinsicht ausgegangen werden, obwohl nicht alle Künstler in gleichem Maße Gebrauch von diesen Möglichkeiten machen – zum einen aufgrund der nicht immer geeigneten Gefäßform, zum anderen jedoch ebenso aufgrund des nur manchmal anfallenden Bedarfs.

Denn ein solcher zeigt sich sowohl bei den Großgefäßen als auch den kleinformatigen Bildträgern offensichtlich vor allem in Verbindung mit Motiven, welchen sämtlich eine überdurchschnittliche räumliche Inanspruchnahme bescheinigt werden kann (s. Tab. 15). Zumeist handelt es sich dabei um Vierbeiner, unter denen dem Pferd und hier vor allem dem Wagen eine eindeutig dominante Stellung zukommt<sup>157</sup>. Dies nimmt nicht wunder, führt man sich die Beliebtheit von Wagenszenen aller Art zur Zeit der allmählich verblassenden aristokratischen Strukturen vor Augen, erscheinen sie zudem auch bei der Leagros-Gruppe wiederholt als ergänzende Hinzufügung. Verhältnismäßig selten zeigt sich dagegen ein Anschnitt am ledigen oder berittenen Ross<sup>158</sup>, ebenso wie Kentauren, verschiedene Huftiere oder Hundartige nur gelegentlich anteilig abgebildet werden<sup>159</sup> – der ausschnittshafte Eber kommt hingegen so

- 
- 156 Auf diese Weise kann bspw. in Verbindung mit der Auflauerung bzw. Verfolgung des Troilos der protagonistische Achill zur Gänze fehlen (vgl. z.B. DADA 532 bzw. 147; ausführlicher zu dieser Spielerei s. auch Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang [Aspekt des Verborgenen]“). Zu solchen rudimentären Darstellungen vgl. auch LEMOS 1997, 459; zur Vorliebe dieser Maler für Doppelungen und Auslassungen s. etwa HATZIVASSILIOU 2010, 87ff.
- 157 Auf den Großgefäßen erscheinen sie zumeist als ergänzende Hinzufügung in Verbindung mit unterschiedlichen Heldentaten, nur im Ausnahmefall kommt ihnen eine zentrale Position innerhalb der Handlung zu (z.B. Schleifung Hektors [DADA 140 und 141] oder Wagenrennen [DADA 165]). Weitere ausschnittshafte Gespanne: DADA 138, 137 (2x), 135, 132, 131, 128, 133, 69, 185, 145, 142, 186, 124, 143, 146, 126\*, 127, 139, 125, 144 und 139 (2x), 432. Vgl. hierzu mehrheitlich das Kapitel B2.1.2.2. „Bewegung als semantischer Code“. – In Zusammenhang mit den Kleingefäßen besitzen die Gespanne i.d.R. einen protagonistischen Wert: DADA 434\*, 150, 155/154, 179, 152, 151, 162, 134, 148, 149\*, 182\*, 437\*, 153, 181\*, 180\*, 436, 183\*, 535, 156, 161, 164\*, 157, 533\*. Dabei handelt es sich um Anschirrungen, Wagenfahrten meist in dionysischem Kontext (evtl. Thiasos), Frauenraubszenen, selten auch kämpferische Auseinandersetzungen; häufig tritt dieses Motiv jedoch als Pars-pro-toto für eine nicht näher definierbare Ankunft auf. Ausführlicher dazu Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang (Aspekt des Verborgenen)“. Allgemein zum Motiv des teilgestaltigen Pferdewagens und den folgenden Motiven s. Kapitel B3.3. „Themen und Motive“.
- 158 In Zusammenhang mit einer Anschirrung auf DADA 129 sowie 160, 158/159 und evtl. 449; in berittener Form auf DADA 145, 136 sowie 184\*, 147, 532. Bei den ersten beiden Hydrien handelt es sich um einen Huldigungszug (?) vor einen unbekanntem König und die Ankunft des Troilos am Brunnen, bei den letzten drei Kleingefäßen um die Rückführung des Hephaistos sowie die Flucht und Auflauerung des Troilos. Vgl. dazu Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“.
- 159 Am häufigsten sind noch die pferdeähnlichen Kentauren auf den Großgefäßen in Verbindung mit der Übergabe des kleinen Achill (DADA 185, 186), der Hochzeit des Peleus (DADA 124) und dem Besuch des Herakles bei Pholos (DADA 70) vertreten. Daneben zeigen die Kannen DADA 71 (Pholos [2x]) sowie 68 (Chiron beim Kampf zwischen Peleus und Thetis) einen ausschnittshaften Pferdemann. Vgl. auch die kleine sf. Halsamphora mit der stark verkürzten Wiedergabe der thessalischen Kentauroromachie aus Amsterdam (APM 16.828, s. Kapitel B2.1.1.1.2. „Schlachten“). – Allein die Kleingefäße präsentieren Widder in narrativer Einbindung lediglich in Zusammenhang mit dem Polyphemmythos (DADA 38, 39, 40 [2x]), ansonsten erscheinen Huftiere ausschließlich als sekundäre attributive Hinzufügungen in Verbindung mit diversen Göttern (DADA 54 [2x] und 55 [Ziegenbock bei Dionysos/Satyr], DADA 56 [Reh mit Satyr], DADA 57 [Reh mit Artemis]) oder in ihrer Funktion als Opfertier in sakralem Umfeld (Rind: DADA 51, 52, 388, 390, 53 [2x, mit Frau]). Eine Ausnahme ist das Rind in Verbindung mit dem Kampf des Herakles mit dem kretischen Stier (DADA 503). – Hunde treten in ausschnittshafter Form auf den Großgefäßen DADA 50, 145, 185 als ergänzendes Adelsprädikat auf und sind auf den kleinformatigen Vasen lediglich mit einem einzigen Beispiel vertreten (DADA 389 [Amazone mit Hund]). Daneben erscheint in mythologischem Kontext der Höllenhund Kerberos in anteiliger Wiedergabe auf den Hydrien DADA 131 und 132 mit zusätzlicher architektonischer Einfügung, ebenso wie er auf der Oinochoe DADA 36 von Herakles aus dem Hades gelockt wird, wobei hier eine solche Beigabe jedoch fehlt.

gut wie nicht vor, war er auf den lakonischen Tondi augenscheinlich das beliebteste Motiv<sup>160</sup>. Eine Besonderheit stellt desgleichen das Schiff dar, welches ausschließlich auf den Kleingefäßen zutage tritt<sup>161</sup>. Eine Häufung der teilstaltigen Wiedergabe lässt sich wiederum an der gelagerten menschlichen Figur in Zusammenhang mit dem recht eintönigen Schema des dionysischen Banketts festmachen, wie es vorrangig auf den kleinformatigen Bildträgern zu sehen ist<sup>162</sup>. Allerdings fehlt hier dem Zecher in der Mehrheit der Fälle kaum mehr als ein Teil der Unterschenkel, so dass eher von einem sehr verhaltenen Anschnitt die Rede sein muss, der jedoch trotzdem eine deutliche Einsparung an Darstellungsraum erbringt. In Verbindung mit dem stehenden Pendant wird ein solches Vorgehen erwartungsgemäß eher vermieden<sup>163</sup>, was gleichermaßen in krassem Gegensatz zu einigen Bildern des Jagd-Malers steht. Verglichen mit dessen mitunter sehr radikaler Vorgehensweise lassen sich unter diesen späteren schwarzfigurigen Teilgestalten keine adäquat beschnittenen Beispiele finden, sind diese Maler vielmehr auf eine gemäßigte Ausführung bedacht. Stets erscheinen sämtliche zentrale und relevante Bestandteile einer Gestalt im Bild – von den lang gestreckten Tierkörpern fehlt kaum mehr als die Hälfte<sup>164</sup>, bei menschlichen Figuren wird niemals auf den Kopf verzichtet. Meist in Abhängigkeit zum Sinnzusammenhang werden einzig bei den Gespannen hin und wieder auch die hippischen Hinterteile in Szene gesetzt und stehen so in logisch kohärenter Übereinstimmung zu einem Aufbruch als übergeordnetem Leitthema<sup>165</sup>. In der Mehrheit der



– Als singuläre Beispiele sind schließlich noch der teilstaltige Mannstier Acheloos auf der Bauchamphora DADA 42 und das sphingenartige Unwesen auf einer kleinen Kanne (DADA 484) belegt. Zu diesen Einzeldarstellungen vgl. die Übersicht Tab. 26; zu den ausschnitthaften Schlangen der Leagros-Gruppe (DADA 446, 140, 442) s. Kapitel 2.1.1.2.1. „Monster“.

- 160 Er ist einzig doppelseitig auf einer kleinen Halsamphora (DADA 32/33) belegt.
- 161 Selbiges ist in allen Fällen bemant und wird zumeist etwa zur Hälfte abgebildet (DADA 21 [Odysseus und Sirenen], 508 [Seesieg]), nur in Zusammenhang mit dem ‚Plankengang des Arion‘ ist das Wassergefährt annähernd ganz zu sehen (DADA 499). Für zwei der Darstellungen soll die ‚Keyside‘-Klasse verantwortlich sein, die dritte wird dem Athena-Maler zugewiesen (DADA 508). Ausführlicher dazu Kapitel B2.1.1.2.2.1. „Hinweis auf Seereise“.
- 162 Einzige großformatige Ausnahme ist die Hydria DADA 270. Zur Ausprägung und Bedeutung dieser Anschnitte im Verhältnis zu den rf. Symposionsbildern s. Kapitel B2.1.1.1.1. „Symposion“. – Ein Sonderfall ist der schlafende Riese Alkyoneus auf einer kleinen Olpe der Leagros-Gruppe (DADA 23), dem der Rahmen knapp unterhalb der Hüfte die ausgestreckten Beine wegschneidet. Dieses Schema lässt sich formal mit den gelagerten Zechern vergleichen und ist für die Verbildlichung dieses Mythos sehr ungewöhnlich. Ausführlicher dazu s. Kapitel B2.2.1. „Inhalt“.
- 163 Die betroffenen Gestalten werden i.d.R. lediglich leicht am Rücken oder ausgestellten Bein sowie eventuell auch an der Schulter beschnitten (DADA 124, 125, 433, 24, 487, 16 [im Wagenkasten]), zumal sie oftmals als Begleitfiguren einem teilstaltigen Vierbeiner an Seite gestellt wurden und von diesem teilweise überdeckt werden. Vorrangig betrifft dies diverse, neben Gespannen agierende Personen (DADA 138, 137, 143, 130, 133, 185, 186), aber auch die neben Kerberos stehende Persephone (DADA 131). Nicht selten erscheinen solche Figuren in Kombination mit einem architektonischen Element (DADA 128, 140, 430, 131, 138, 137), was dem Anschneiden eine inhaltliche Bedeutung verleiht. Als weiteres können auch Reiter angeschnitten sein, so wie es die beiden großen Hydrien DADA 145 und 136 zeigen, wobei hier die gestaltliche Versehrtheit vergleichsweise stark ausgeprägt ist, fehlt sogar ein Teil des Hinterkopfes. In Verbindung mit den kleinformatigen Bildern verläuft der Schnitt ausschließlich knapp am Rücken des Aufsitzenden (DADA 532, 142) oder aber weit dahinter durch die hippische Hinterhand (DADA 184\*).
- 164 Es kommt kaum vor, dass weniger als ein Drittel des ausgedehnten Leibes innerhalb des Bildfelds sichtbar ist. Ausnahme ist lediglich der Kentaur Chiron auf DADA 186, der begleitende Hund auf DADA 145, das zur Anschirrung herbeigeführte Pferd in Zusammenhang mit DADA 129 sowie Kerberos auf DADA 131. Dabei handelt es sich ausschließlich um großformatige Gefäße.
- 165 Dies betrifft die Großgefäße DADA 140, 141, 135, 186 sowie die kleinformatigen Bildträger DADA 134, 157, 164\* und 533\* (vgl. dazu Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“). Einzige Ausnahme ist eine Hydria mit dem Raub der

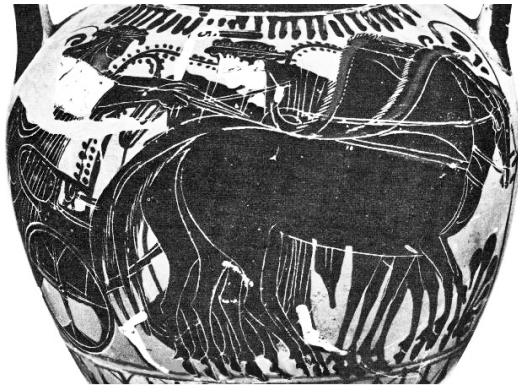


Abb. 24.2 (links)  
Attisch schwarzfigurige Pelike  
(DADA 159)

Abb. 24.3 (rechts)  
Attisch schwarzfigurige Hals-  
amphora in München (Ant. Slg.  
1592) mit vergleichbarem Schema  
in vollständiger Fassung

Fälle handelt es sich jedoch um die vorderen Partien, weisen sie in allgemeinem Sinne auf eine Ankunft hin. Als wesentliches Merkmal ist an dieser Stelle das Viereckformat zu erwähnen, dessen Füllung im Gegensatz zum Rundbild, wie es der Kollege von der Peloponnes verwendet, ungleich einfacher ist.

Der ausschlaggebende Faktor für die unvollständige Wiedergabe einer Gestalt ist auch im Falle der letzten schwarzfigurig bemalten keramischen Erzeugnisse die Einsparung von Darstellungsraum sowie der gleichzeitige Zugewinn von Aktionsraum. Dabei handelt es sich um zwei unschlagbare Vorteile, die miteinander in Wechselwirkung stehen und in der vorliegenden Ausprägung auf anderem Wege nicht zu erreichen sind<sup>166</sup>. Die Maler der Leagros-Gruppe bedienen sich dieser Methode, um ihr Bedürfnis an bildnerischer Mitteilbarkeit in Zusammenspiel mit den großen Mythenerzählungen zu befriedigen. Nur auf diese Weise können sie ihre ohnehin übervollen großformatigen Bildfelder noch um weitere informative Details bereichern, ihre Ansprüche an eine maximale Ausschöpfung des Grundes noch besser erfüllen. Dies steht auch in absolutem Einklang mit ihrem Drang zur häufigen Figurenstaffelung, wodurch sie sich nicht nur vom etwa zeitgleich arbeitenden Antimenes-Maler unterscheiden, sondern auch ein Gegengewicht zu den narrativen Bildern der rotfigurigen Pioniere schaffen<sup>167</sup>. Unter den Erzeugern der kleinformatigen Bilder wird dieser Kunstgriff vor allen Dingen dazu verwendet, den stark eingeschränkten Bildfeldern etwas mehr Raum abzugewinnen. Auch wenn hier die narrativen Ambitionen keinesfalls mit denjenigen der letzten schwarzfigurigen Großgefäße vergleichbar sind, ist die verfügbare Fläche doch derart reduziert, dass bei der Wahl der zu verbildlichenden Inhalte und somit der hierfür relevanten Bildzeichen prinzipiell nur noch selektiv vorgegangen werden kann. Denn vor allem das Gespann – bestehend aus Rossen **und** angehängtem Wagenkasten – würde allein so gut wie das gesamte Bildfeld einnehmen. Verzichtet der Maler hingegen auf dessen vollständige Wiedergabe, bleibt Raum für weitere Figuren und die knappe Darstellungsfläche wird geweitet. Auf diese Weise können nun auch

Helena durch Theseus (DADA 125), ragen hier trotz der unmittelbar bevorstehenden Flucht die vorderen Hälften der Pferde ins Bild. Dies steht im Gegensatz zur inhaltlich übereinstimmenden Szene auf der Olpe DADA 134 sowie der Bauchamphora DADA 135 derselben Urheberschaft, wo der Wagen in Fluchtrichtung steht.

166 Zur räumlichen Erweiterung wird zwar als weiteres auch die Überlappung des Rahmens durch die Figur praktiziert, allerdings sind hier Möglichkeiten im Verhältnis zum gestaltlichen Anschnitt ungleich geringer. Ausführlicher dazu in Kapitel B1.2. „Dekorationsprinzipien“. Zu weiteren Möglichkeiten s. z.B. auch MOON 1983b, 113 (Kombination mit Landschaft).

167 Da solch intensive Überlappungen im Rf. technisch wesentlich schwieriger umzusetzen sind, werden sie i.d.R. vermieden. Stattdessen widmen sich diese Maler nun wieder verstärkt der Ausarbeitung von Details in Hinblick auf Gewand und Anatomie. Vgl. dazu bspw. BOARDMAN 1994a, 112ff. 119; ders. 1994b, 15.

Konzepte verwirklicht werden, die für diese Art des Bildträgers an und für sich aufgrund ihrer Ausgedehtheit keine Eignung besitzen. Nicht selten lassen sich kompositorische Parallelen zu verwandten vollgestaltigen Szenen erkennen, so dass die anteiligen Figuren mitunter als Resultat einer Ausschnittsverlagerung innerhalb eines festen Schemas zu klassifizieren sind, das Teil des bestehenden Repertoires der Werkstätten dieser Zeit ist (**Abb. 24.2; 24.3**)<sup>168</sup>.

Dass sich dieses Spektrum im Allgemeinen mehrheitlich aus unterschiedlich kombinierbaren Einzelbestandteilen zusammensetzt, spiegelt sich auch in der Masse der ausschnitthaften Darstellungen wider: So kann etwa der eine Mänade bedrängende Satyr vor einem teilfigurigen Gespann (DADA 182\*) ohne weiteres durch den Thetis niederringenden Peleus ausgetauscht werden (DADA 149\*), wodurch der Inhalt einen ernsteren Anstrich erhält, ebenso wie das Paar durch Herakles und eine Amazone ersetzt werden kann (DADA 437\*) – der kompositorische Aufbau bleibt dabei gleich. Durch oftmals nur geringfügige Variation erhalten diese Bilder eine andere Gewichtung, wobei eine eingängige Interpretation bei vielen dieser Szenen nicht ohne weiteres durchführbar ist, handelt es sich hier nicht mehr um feste ikonographische Schemata zentraler Mythenerezählungen. Dies ist in erster Linie der Tatsache geschuldet, dass die Zusammenfügung der unterschiedlichen Bildzeichen zu einem Ganzen, darunter auch solche mit unvollständigem Kontur, in der Regel keinem übergeordneten Konzept – nämlich der mythischen Handlung – mehr gehorcht. Den konkreten inhaltlichen Wert nicht mehr mit absoluter Zuverlässigkeit und Verbindlichkeit greifen zu können, ist die notwendige Konsequenz daraus<sup>169</sup>. Da diese Versatzstücke zudem in beliebigem Maße austauschbar sind, müssen sie nicht zwingend einen kohärenten Sinn ergeben. Im Vordergrund stehen nun neben den primär dekorativen Zwecken andere Absichten als das spannungsgeladene Nacherzählen bekannter sagenhafter Inhalte – das Arrangieren und Füllen der verfügbaren Fläche zur Schaffung eines bestimmten ‚Ambientes‘ und nicht mehr eine bestimmte kausale Handlung im Detail<sup>170</sup>. So deuten Altar, Portikus und Luterion auf einen Heiligtumskontext hin, in welchen sich auch das Opferrind nahtlos einfügt (DADA 51, 52, 388). Ein solches, durch verschiedene Chiffren erzeugtes sakrales Umfeld kann dann statt mit einem opfernden Satyr (DADA 390) beispielsweise mit einer Amazone in Begleitung eines Hundes (DADA 389) gefüllt werden. Ebenso

168 Als ein Beispiel wäre hier die kleine Pelike aus dem Umkreis des Rote-Linie-Malers anzuführen (DADA 150, s. Abb. 24.2), die auf der einen Seite ein ausschnitthaftes Gespann und davor eine Krotala spielende Mänade präsentiert. Selbige blickt sich nach dem ihr folgenden Wagen um, dessen Insasse für den Betrachter im Verborgenen bleibt. Diese Komposition weist deutliche Parallelen bspw. zur obigen Halsamphora aus demselben künstlerischen Umfeld auf (s. Abb. 24.2), welche das Gespann mitsamt dem einsteigenden Dionysos und somit vollständig wiedergibt. Da dieses Gefährt nun die gesamte Breite der verfügbaren Darstellungsfläche einnimmt, fand die Mänade vor den Köpfen der Pferde keinen Platz mehr und wurde daher neben denselben platziert. Auf diese Weise verlagert sich der Fokus und die Gewichtung wird eine andere.

169 Wenngleich das heutige Unverständnis prinzipiell wie so oft im großen zeitlichen Abstand zu suchen sein wird, ist es jedoch nicht unwahrscheinlich, dass auch der antike Betrachter vor ähnlichen ‚Problemen‘ stand. Denn es scheinen grundsätzlich nicht in hinreichendem Maße Informationen vorhanden zu sein, um die Szenen zuverlässig auf eine konkrete Aussage hin fixieren zu können.

170 Wichtiger Hintergrund ist an dieser Stelle der Produktionszweck dieser ‚altertümlichen‘ Massenware, wurde sie vorrangig für das Grab hergestellt; somit haftet auch dem Umgang mit diesen Bildern nur mehr ein ephemerer Charakter an (vgl. dazu auch Kapitel B1.3.2. „Kontext Grab“ und B1.1. „Grundlagen Vasenmalerei“). Dass ihr Ziel zudem in erster Linie der Export war, veranschaulicht die Akzeptanz dieses Phänomens über Attika hinaus. Dies steht wohl in Gegensatz zur rf. Technik, fanden diese neuartigen Erzeugnisse mehrheitlich bis auf die Hauptmärkte Kampanien und Etrurien noch keine Abnehmer (s. dazu auch Kapitel B3.4. „Beurteilung Ausschnitthaftigkeit Vasenmalerei“). Vgl. dazu bspw. BOARDMAN 1994a, 125. 158; LISSARRAGUE 1997, 136; s. als weiteres auch LEMOS 1997, 452. Als für einen breiteren, ärmeren und weniger anspruchsvollen Kundenkreis produziert bewertet sie HATZIVASSILOU 2010, 7ff.

können statt Polyphem und dem unter einem Widder flüchtenden Gefährten (DADA 39, s. Abb. 20.10) auch nur der Kyklop zusammen mit einem ledigen Tier (DADA 38) oder zwei Schafböcke allein, zum Teil ‚bemannt‘, im Bild erscheinen (DADA 40). Dennoch werden all diese Darstellungen auf das Abenteuer der Flucht Bezug nehmen. Ein nicht unproblematischer Fall sind schließlich die zahlreichen Wagenfahrten, bei welchen der Lenker des Gefährts unsichtbar bleibt. Gibt der jeweilige Kontext nicht in hinreichendem Maße Hinweise auf dessen Identität, ist eine zuverlässige Ansprache schwierig, war aber vermutlich auch niemals erforderlich. Indem wichtige Details im Verborgenen bleiben, wird in höchstem Maße eine Spielerei mit dem Betrachter möglich, will der Erzeuger seine Darstellung nicht um jeden Preis verstanden wissen. Diese Offenheit garantiert jedem einzelnen Rezipienten einen möglichst großen Freiraum in Hinblick auf seine potentielle Einbringung unter Zugrundelegung der jeweiligen individuellen Ansprüche<sup>171</sup>. Dies lässt sich anschaulich an einem bestimmten Schema demonstrieren, wie es ohne allzu große Variationsbreite im Repertoire gleich mehrerer Maler verankert ist. So kann die Aneinanderreihung aus stehender Frau und ausschnitthaftem Gespann im Grunde genommen sowohl als Teil einer Abschiedsszene, speziell einer Anschirrung oder aber ganz allgemein und unbestimmt als Topos „Ankunft“ interpretiert werden (DADA 449)<sup>172</sup>. Der Lenker im Wagen bleibt unerkannt, existieren prinzipiell keine konkreten Hinweise auf ein bestimmtes Milieu, so dass jeder einzelne Konsument nach eigenen Vorstellungen handeln muss. In Anlehnung an verwandte Szenen ist jedoch ohne weiteres auch eine Verortung in dionysischem Umfeld möglich, zeichnen sich ebensolche Bilder zur relevanten Zeit durch übermäßige Beliebtheit aus.

Wie dieses Beispiel darlegt, handelt es sich offensichtlich um bewährte Konzepte, die immer wieder zur Anwendung gelangen, was sich auch in Hinblick auf die unvollständige Wiedergabe bestimmter Motive postulieren lässt. Diese eingeschränkte Vielfalt lässt die ehemals recht große Menge an ausschnitthaften schwarzfigurigen Bildern in anderem Licht erscheinen und gilt nicht nur für die zusammengesetzten Konstrukte der Kleingefäßmaler, sondern gleichermaßen für die ungleich aufwendiger konzipierten Mythenbilder der Leagros-Gruppe<sup>173</sup>. Die immer wiederkehrende Formelhaftigkeit nach meist gleich bleibendem Schema zog dabei eine eher nüchterne Bewertung dieses Phänomens in der Forschung nach sich, die selten über eine sachliche Feststellung hinausging. So wurden die angeschnittenen Gespannpferde als „Protomen von vier Pferden, welche wohl eine Quadriga symbolisieren“ gesehen<sup>174</sup> oder als charakteristisches Adelsprädikat treffend auf die Welt der Helden bezogen<sup>175</sup>. Und die anteilige Gestalt des kentauroiden Chiron kommentierte man auch schon einmal vor ästhetischem Hintergrund<sup>176</sup>: „die hintersten Theile seines Roßleibs [liegen] als unerfreulich und unerforderlich zur Deutlichkeit des Ganzen außerhalb des Bildes [...]“. Gerne stellte man diese attischen Anschnitte kontrastierend den singulären Erzeugnissen des Jagd-Malers gegenüber und betonte an dieser

171 Ausführlicher dazu in Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang (Aspekt des Verborgenen)“.

172 Ausführlicher zu den möglichen Interpretationen in Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“.

173 In diesem Zusammenhang schreibt ISLER 1970, 18 in Bezug auf die Darstellungen der Leagros-Gruppe am Beispiel des Kampfes zwischen Herakles und Acheloos: „[daher] erhebt sich die Frage, wie stark die Bilder noch Sinnträger, Verkünder des Mythos sind, oder wie sehr sie, gerade in spätarchaischer Zeit, zur leeren Dekoration werden.“

174 MENNENGA 1976, 120 (in Bezug auf DADA 139).

175 SCHEFOLD 1978, 258. Vgl. dazu auch Kapitel B2.1.2.2. „Bewegung als Code“.

176 GERHARD 1840, 72 (zu DADA 185).

Stelle ihre ‚Belanglosigkeit‘, hob aber ihre dekorative Absicht hervor<sup>177</sup>: „Zur Hälfte erscheinen immer noch Nebensächlichkeiten, Randelemente wie z.B. Gespanne, die die Funktion des Rahmens im Bild selber übernehmen.“

Auch wenn diese Sichtweise keinesfalls unbegründet ist und die spätschwarzfigurigen Anschnitte sowohl der Leagros-Gruppe als auch ihrer Nachfolger in der Tat lediglich sekundäre Bildzeichen betreffen sowie weder von ihrem Ausmaß noch von ihrer Originalität her an einige der lakonischen ‚Bullaugen‘ heranreichen<sup>178</sup>, müssen diese Aussagen relativiert werden. Denn trotz des chiffrenhaften Charakters, der sich bereits auf den qualitativ durchaus noch hochwertigen Großgefäßen anzudeuten beginnt und sich auf den letzten massenproduzierten Kleingefäßen voll durchsetzt, müssen die Teilgestalten mitnichten nur auf symbolische Abkürzungen oder wertfreie, dekorativ rahmende Beifügungen reduziert werden. Denn je nach Motivation des Betrachters können an die figürliche Unvollständigkeit in nicht wenigen Fällen konkrete semantische Aussagen geknüpft werden. Nicht eigens hervorgehoben werden muss dies in Verbindung mit denjenigen Schnitten, die ein separates Zusatzelement aufweisen. Auf diese Weise schafft man jenseits der Borte einen Raum anderer Qualität und gibt dem Anschnitt eine inhaltliche Begründung, die unumstößlich fixiert ist. Durch die Zugabe einer Portikus wird der Bildrand etwa zum Stadttor oder Hadeseingang, markiert einen Palast oder Tempel<sup>179</sup>; gleichermaßen erklärt eine überhängende Felsformation die Borte zur Höhlenwand<sup>180</sup>. Aufgrund von kontextueller Übereinstimmung bietet sich eine Übertragung dieser Aussagen auch auf Beispiele an, wo solch ein erklärendes Beiwerk fehlt: So liegt es beispielsweise nahe, den unvollständig abgebildeten Kentauren als in seiner felsigen Behausung stehend aufzufassen, während er seine herannahenden Gäste begrüßt<sup>181</sup>. Und auch der teilgestaltige Gigant Alkyoneus könnte innerhalb einer Höhle verortet werden (DADA 23, s. Abb. 20.2), gehört eine felsige Umgebung gemeinhin zur gängigen Ikonographie, ebenso wie die Teilgestaltigkeit der Widder in Verbindung mit der Flucht des Odysseus aus der polyphemischen Höhle durchaus einen inhaltlichen Sinn ergibt<sup>182</sup>. Gleiches gilt für den Raub des Kerberos auf der Olpe DADA 36,

177 MARIOLEA 1973, 42. – Vgl. des Weiteren KOSSATZ-DEISSMANN 1981, 45 („keine Bedeutung [...], aber kennzeichnend für die Leagrosgruppe“); BEAZLEY 1986, 76; JOHANSEN 1939, 192ff.

178 Dies gilt v.a. für die Heimführung der Gefallenen (DADA 1) sowie die Herausholung des Kerberos (DADA 6). Eine beeindruckende kompositorische Übereinstimmung zeigt sich dagegen zwischen den lakonischen Eberjagden DADA 29-31 und dem einzigen katalogisierten att. sf. Bild desselben Themas (DADA 32/33), wobei hier auch die att. rf. Exemplare nicht unberücksichtigt bleiben sollten (v.a. DADA 34). Ausführlicher dazu s. Kapitel B3.3. „Themen und Motive“.

179 Stadttor, unbewegt: DADA 140 (Priamos und Hekabe) und DADA 137 (Krieger und Gespann); Stadttor, bewegt: DADA 138 (Krieger und Gespann); Hadeseingang, bewegt: DADA 131 und 132 (Kerberos); Gebäude/Palast, unbewegt: DADA 430 (Achilles) und DADA 128 (Alkyoneus?). Diese Anschnitte stammen sämtlich von Großgefäßen, nur relativ selten markieren dagegen auf den kleinformatigen Vasen zusätzliche stoffliche Einfügungen einen Schnitt als inhaltlich (DADA 51,52, 390 [Rind unter Portikus]), was hier zusammen mit anderen Versatzstücken zur Konstruktion eines sakralen Umfelds dient.

180 DADA 70 (Pholos). – Dabei wurde der Einfügung solcher architektonischen Elemente v.a. in Zusammenhang mit der Leagros-Gruppe und dem Priamos-Maler große Beliebtheit bescheinigt. Zu Letzterem vgl. MOON 1983b, 104: „[...] the painter liked to include architectural elements even in scenes where such are not required.“ Gleiches gilt aber auch für den Maler der Halbpalmetten, der sich dieser Details besonders in Hinblick auf die Konstruktion seiner sakralen Räume bedient und hier oftmals menschliche Figuren komplett weglässt (dazu LISSARRAGUE 1997, 126. 130).

181 Auf den Hydrien DADA 185, 186 und 124 handelt es sich um Chiron in Zusammenhang mit der Übergabe des Achill (2x) sowie der Hochzeit des Peleus mit Thetis. Ähnliches ließe sich von Pholos auf der Bauchamphora DADA 69 annehmen, bewirbt er Herakles schließlich an seinem Wohnort. Einen ausschnittshaften Chiron während des Ringkampfes zwischen Thetis und Peleus bildet auch eine Oinochoe (DADA 68) ab. Zu diesen Beispielen vgl. Kapitel B2.2.1. „Inhalt“.

182 Dabei handelt es sich um zwei Olpen wohl des Athena-Malers (DADA 38, 39), wobei dieser Künstler aller Wahr-

scheint sich der restliche Leib des Ungeheuers sozusagen noch im Hades zu befinden, wenngleich hier der Eingang zur Unterwelt nicht explizit architektonisch hervorgehoben wurde. Schlussendlich drängt sich in Bezug auf das Vorderteil des Ebers auf beiden Seiten einer kleinen Halsamphora (DADA 32/33, s. Abb. 20.7) das plötzliche und unvorgesehene Herausbrechen dieses Jagdtiers aus dem Dickicht geradezu auf, wird ein solches Umfeld zudem durch das kleine Bäumchen direkt daneben angedeutet. All diese Lesarten sind jedoch nur eine Möglichkeit von vielen, ist eine solche Auslegung keinesfalls zwingend zum Verständnis der verbildlichten Erzählung. Ausschlaggebendes Kriterium ist an dieser Stelle allein der Anspruch jedes einzelnen Betrachters an das Bild.

Was die Auffassung der figürlichen Unvollständigkeit als Hinweis auf einen exzerptiven Charakter angeht, ist hier ein solcher bei keinem der wenigen potentiellen Beispiele offensichtlich, obgleich durchaus vorstellbar<sup>183</sup>. So könnte es sich bei der großformatigen Verbildlichung der Bergung Achills durch Aias (DADA 142) durchaus um einen Auszug aus einem größeren Geschehen handeln, ist nicht nur das Gespann auf der einen Seite angeschnitten, sondern auch der Krieger auf der gegenüberliegenden – somit stünden diese Kontrahenten für die beiden gegnerischen Parteien vor Troja und damit für eine ganze Schlacht. Je nach Gusto des Betrachters lassen sich daneben die zahlreichen prozessionshaften Züge auf einen ausgedehnten Kontext beziehen, was prinzipiell gleichermaßen die kleinformatigen Darstellungen betrifft<sup>184</sup>. Ähnliches könnte schließlich auch in Verbindung mit weiteren Bildzeichen relevant sein: So wäre der äsende Widder (DADA 40)<sup>185</sup> Teil einer ganzen Herde, die beiden herannahenden wilden Pferdemenner (DADA 70, s. Abb. 11.6) erst der Anfang der vom Wein angelockten Meute<sup>186</sup>. Trotz der ikonographischen Verwandtschaft mit den rotfigurigen Symposionsbildern muss ein adäquater Gedanke in Verbindung mit den schwarzfigurigen Darstellungen jedoch abgelehnt werden. Im Zentrum der Aufmerksamkeit steht hier wohl zumeist Dionysos selbst, so dass nur im Ausnahmefall weitere Zecher anzunehmen sind<sup>187</sup>. Indem hier vielmehr ein einzelner Protagonist in den Mittelpunkt gerückt wird, kommt eine Hierarchisierung zustande, der etwaige weitere Partizipanten untergeordnet werden müssten. Ebendiese fehlende Homo-

---

scheinlichkeit nach für noch weitere adäquate Beispiele Verantwortung trägt (vgl. dazu Kapitel B2.2.1. „Inhalt“), sowie als weiteres um eine kleine Pelike des Rote-Linie-Malers, auf der ein ausschnittthafter Schafbock mit einem untergebundenen Gefährten mit einem ebenfalls angeschnittenen äsenden Tier gegenüber verbunden wurde (DADA 40). In einer Höhle als Behausung könnte auch die teilgestaltige Sphinx/Lamia auf der Oinochoe DADA 484 gesehen werden.

183 Als einzige Ausnahme ist hier eine Hydria mit dem Frauenraub des Theseus (DADA 125) anzuführen, wird hier der allerdings nur dezente Anschnitt zusätzlich noch durch ein ‚Repoussoir‘-Motiv ergänzt (s. dazu Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“). Daraus, dass die den Rückzug sichernden Krieger ihre Waffen offensiv gegen den Bildrand richten, gehen eindeutig die nahenden Verfolger hervor. Dies verursacht prinzipiell eine ähnliche Fokussierung auf einen Erzählaspekt, wie er beim Jagd-Maler zu beobachten war, nur dass der Grad der Vergrößerung (Zoom) ein anderer ist. – Vgl. dagegen auch die Symposien sowie Kentaumachien der rf. Gefäße (s. Kapitel B2.1.1.1.1. „Symposion“ und B2.1.1.1.2. „Schlachten“).

184 Großgefäße: DADA 124 (Hochzeit Peleus und Thetis), DADA 143 (Leichenzug mit Polyxena zur Opferung an Achills Grab), DADA 145 (Huldigungszug [?]), DADA 146 (Thiasos vor Dionysos). In Verbindung damit wären auch die zahlreichen kleinformatigen Umzüge in wohl dionysischem Kontext zu nennen. – Eine Weiterführung der Szenerie über die angeschnittenen Figuren hinaus könnte auch in Verbindung mit dem Wagenrennen (DADA 165) zu erwägen sein.

185 Dies ist auch bei dem Rind zu erwägen, welches dem Kampf des Herakles mit dem Stier beiwohnt (DADA 503). Zwar macht hier ein einzelner Artgenosse genauso wenig Sinn wie eine ganze Herde, hebt aber das naturgemäße Umfeld dieses Tieres hervor.

186 Dies ließe sich prinzipiell auch auf die Olpe DADA 71 übertragen. Zu den entsprechenden rf. Beispielen vgl. Kapitel B3.3. „Themen und Motive“.

187 Ausführlicher dazu in Kapitel B2.1.1.1.1. „Symposion“.

genität stellt die Ursache für oben geschilderte Schwierigkeit dar, Einzelepisoden aus größeren mythologischen Kontexten – wie sie mit Vorliebe Thema der Leagros-Gruppe sind – mit aller Selbstverständlichkeit als Teil eines aktuellen größeren Geschehens aufzufassen, wie es etwa bei dem lakonischen Kriegerdurchzug aus lauter identischen Teilnehmern oder den unspezifizierten rotfigurigen Reiterprozessionen der Fall ist<sup>188</sup>.

Ebenso wie aber an dieser Stelle der Konsument die letzte ausschlaggebende Instanz ist, ist der einbettende Kontext hilfreicher Wegweiser in diese Richtung. Ist selbiger allerdings nicht unumstößlich gesichert, ist auch eine konkrete Festlegung in Hinblick auf eine potentielle Auflösung des Anschnitts nicht durchführbar. Je weniger Anhaltspunkte also vorliegen, desto größer sind die Freiheiten des Betrachters bei der Lesung eines Bildes. In Verbindung mit dem Aspekt der Bewegungsverstärkung ist dieser wahrnehmungsbasierte Effekt jedoch physikalisch festgesetzt. Dies wirkt sich besonders effektiv in Zusammenhang mit den aktionsreichen Bildern der Leagros-Gruppe aus, lässt sich hier deutlich das Bemühen um eine möglichst wirksame Vermittlung von Dramatik und Spannung erkennen. Demgemäß drängt sich an dieser Stelle der Eindruck auf, die Maler hätten um diese Möglichkeiten gewusst und sie geschickt in ihren Dienst gestellt: Das Auftauchen eines Gegners am Bildrand erscheint auf diese Weise von überraschender Plötzlichkeit, ein nur noch die Hinterhand der Pferde zeigendes Gespann bereits im Aufbruch begriffen. Die kognitive Umsetzung der entsprechenden visuellen Reize lässt ihren automatisierten Ablauf daran erkennen, dass diese Effekte – basierend auf den eigenen Erfahrungen und ohne bewusstes Nachdenken – im Regelfall richtig übersetzt werden, wovon nicht nur die Beschreibung Martin Robertsons treffend Zeugnis ablegt<sup>189</sup>: „Pioneer figures often overlap the border, giving the feeling that these people are too big and active to be contained in the narrow bounds of the panel. Artists of the Leagros Group do the same sometimes, but more often they get this effect by the opposite means, cutting the drawing off. The front of a chariot-team will be shown galloping in [!] from the left, or the rear of one departing [!] to the right.“

### **B3.2.3. Die rotfigurigen Manieristen und verwandte Großgefäßmaler unter besonderer Berücksichtigung des Kolonettenkraters<sup>190</sup>**

Eine nach unterschiedlichen Maltechniken getrennte Betrachtung mag in Hinblick auf die zeitliche Verteilung der ausschnitthaften Bilder einen falschen Eindruck erwecken. Denn auch in den bereits rotfigurig arbeitenden Werkstätten des endenden 6. und beginnenden 5. Jhs. ist die anteilige Figur durchaus präsent, obzwar an dieser Stelle im Verhältnis zur älteren Malweise eine nur sehr vorsichtige Adaption dieser Möglichkeiten postuliert werden kann. Als Besonder-

188 Vgl. dazu Kapitel B3.2.1. „Jagd-Maler“ und B3.2.3. „Manieristen“.

189 ROBERTSON 1992b, 36. Ähnlich äußert sich auch HURWIT 1977, 6 Anm. 23, indem er feststellt, dass die Vasen dieser Gruppe „some of the more exuberant examples of this open mode, frequently showing horses or chariots emerging from behind the borders of the thickly inhabited panel“ liefern. Vgl. als weiteres auch CLARK et al. 2002, 45: „a typical composition will feature teams of horses exiting or bounding in from the sides of the panel framing the central scene.“ oder VERMEULE 1965, 45 (zu DADA 140): „The horses have run so fast that they are almost out of the picture, rounding the tomb“.

190 Im Einzelfall zeichnen diese Maler auch für ausschnitthafte Darstellungen auf anderen Gefäßformen verantwortlich. Diese fließen zwar in die anschließenden Betrachtungen ein, die tabellarische Zusammenstellung beschränkt sich jedoch allein auf den Kolonettenkrater als besonders repräsentative Gefäßform.



heit tritt hier die unvollständige Gestalt jedoch erstmals in Verbindung mit dem Schaleninnenbild in Erscheinung. Ein dezenter Anschnitt von diversem ‚Zubehör‘ wie beispielsweise Helmen oder Lanzen durch den lediglich schwer einzubeziehenden Rundverlauf des Rahmens<sup>191</sup> zeigt sich zwar schon bei den schwarzfigurigen Tondi. In bislang nur aus Lakonien bekannter Form erscheint die deutliche Beeinträchtigung der lebenden Gestalt jedoch erst hier, wenn auch meist in vergleichsweise gemäßigter Ausführung<sup>192</sup>. Außer in Zusammenhang mit einigen wenigen singulären Sujets findet dieses Phänomen nun auch unter den frühesten rotfigurigen Symposionsbildern zögerlich Anwendung und präsentiert den Zecher bisweilen bis zu den Oberschenkeln abgeschnitten<sup>193</sup>. In Verbindung mit dem viereckig gerahmten Bildfeld offenbart sich die unvollständige gestaltliche Wiedergabe erst etwas später und bleibt in der Regel auf großformatige Gefäße beschränkt<sup>194</sup>, wobei aber auch deren Produktion zeitweilig noch parallel zu den jüngsten schwarzfigurigen Bildausschnitten läuft. Hier zeichnet sich schließlich auch letztmalig ein deutlich massiertes Aufkommen ab, was allerdings – ähnlich wie bei den Beispielen in älterer Technik – werkstatteigenen Vorlieben sowie der Konzentration auf bestimmte thematische Schwerpunkte unter Hinzuziehung bewährter darstellerischer Konzepte sowie Bildträger geschuldet ist. Der hohe Anteil an stets wiederkehrenden und gleichbleibenden Schemata vermag die dominante Präsenz dieses künstlerischen Stilmittels zwar um Einiges zu schmälern, jedoch keinesfalls in Frage zu stellen.

Federführend sind in diesem Zusammenhang die rotfigurigen Manieristen – eine von Beazley definierte Gruppe von Malern, welche über mehrere Generationen hinweg ihren Traditionen treu bleibt<sup>195</sup>. Dabei handelt es sich um einen formal, motivisch sowie stilistisch geschlossenen Kreis, der in Athen etwa ab dem beginnenden 5. Jh. bis in das erste Jahrzehnt des nachfolgenden tätig ist. Besonderes Kennzeichen sind nicht nur die archaisierende ‚Pinselührung‘ in Hinblick etwa auf die formelhafte Ausgestaltung der Gewänder, die affektierte Gestik oder die gelängten gestaltlichen Proportionen, sondern auch die Vorliebe für ausgefallene, mitunter antiquierte Bildthemen<sup>196</sup> und die Verwendung einiger weniger, klar strukturierter Gefäßtypen, unter welchen auch das gerahmte Bildfeld verbreitet ist<sup>197</sup>. Ebenfalls an dieser Stelle erfolgt ein Rückgriff auf altertümliche Dekorationsprinzipien, wird die Borte oftmals mit der typisch

191 Vgl. dazu auch Kapitel B1.2. „Dekorationsprinzipien“.

192 Zu dieser Entwicklung s. auch MARIOLEA 1973, 41.

193 Dazu s. Kapitel B2.1.1.1.1. „Symposion“. Zu weiteren Sujets vgl. Kapitel B3.1. „chronologisch-chorologische Verteilung“.

194 Eine Ausnahme stellen lediglich die beiden späteren Choenkannen (DADA 169, 522) aus der zweiten Hälfte des 5. Jhs. dar. Zu weiteren Beispielen im Abseits der Kolonettenkratere s. v.a. Kapitel B3.1. „chronologisch-chorologische Verteilung“.

195 Zur Definition und etwaigen Hintergründen für diese v.a. stilistische Entwicklung s. v.a. MANNACK 2001, 3ff.; vgl. ARV<sup>1</sup> 562; ARV<sup>2</sup> 1106; allgemein zu dieser Gruppe s. auch BOARDMAN 1994b, 195ff.; ders. 1996c, 100f.; CLARK et al. 2002, 49; DNP 7 (1999) s.v. Manieristen.

196 Dazu gehört bspw. das zur Zeit des Exekias beliebte Brettspiel zwischen Aias und Achill, ebenso wie das seit der Früharchaik bekannte Thema der Athenageburt. Dabei sind solche nach alter Fassung komponierten Mythenerzählungen jedoch in der Minderheit, vorrangig widmen sich diese Maler dem Symposion, Komos oder dionysischen Szenen im Allgemeinen. Als möglicher Grund für diesen ‚Rückfall‘ wird neben der Beeinflussung durch ältere Lehrmeister u.a. auch der Exportmarkt angegeben, welcher wesentlich länger an älteren Traditionen festhält, was auch in Zusammenhang mit den altertümlich dekorierten sf. Kleingefäßen zu beobachten war (vgl. Kapitel B3.2.2. „Leagros-Gruppe“). Ein weiteres, nicht unwesentliches Kriterium werden jedoch auch persönliche Vorlieben dieses Kreises gewesen sein, die sich in der Entwicklung eines eigenen Stils manifestiert haben. Dazu und zu den Bildthemen vgl. MANNACK 2001, 8ff. 70ff.; ders. 2002, 147ff.; BOARDMAN 1994b, 196; ders. 1996c, 100f.

197 Dazu gehören in erster Linie Kolonettenkratere, Peliken und Hydrien (allgemein zu den bevorzugten Formen vgl.

flüchtigen Doppelpunktreihe versehen, wie sie auch die letzten schwarzfigurigen Maler verwenden<sup>198</sup>. Eine künstlerisch hochwertige Leistung wurde diesen Malern in der Forschung einstimmig abgesprochen, zeichnen sich ihre Werke hauptsächlich durch „psychological interest“ „equipped with little ability but great narrative talent“ aus<sup>199</sup>.

Als Begründer dieser Mode gilt Myson, aus dessen Werkstatt mehrere bekannte Manieristen wie etwa der Schweine-, Pan- oder Leningrad- sowie Agrigent-Maler hervorgegangen sind, wohingegen Myson selbst sich künstlerisch in eine andere Richtung weiterentwickelt hat<sup>200</sup>. Im Laufe der Zeit kommen neue Persönlichkeiten hinzu, welche in ihrem Werk die gezielten manieristischen Züge mit weiteren Einflüssen vereinen<sup>201</sup>. Dazu gehören neben dem Nausikaa- auch der Oinathe- sowie der Orestes-Maler – die letzteren beiden gelten als Schüler des Leningrader Malers, der Oinathe-Maler wird als Lehrer des Nausikaa-Malers gehandelt. Zu diesen späteren Manieristen können desgleichen der Hephaistos- und der Dom-Maler gerechnet werden, die wiederum wohl beim Maler von Agrigent gelernt haben<sup>202</sup>. Der letzten Generation schließlich lässt sich beispielsweise der Akademie-Maler zuordnen, der etwa ab 430 v. Chr. tätig ist und wiederum mit dem Hephaistos-Maler in eine Reihe gestellt werden kann. Als weiterer späterer Kollege wäre der Urheber von Athen 1183 zu nennen. Dabei sind nicht alle diese Künstlerpersönlichkeiten, wenn doch auch die meisten davon, nachweislich mit der ausschnitthaften Wiedergabe zu verknüpfen (**Tab. 16**)<sup>203</sup>. Bindeglied ist dabei die Verwendung des großen Kolonettenkraters als Bildträger, dessen erneute Attraktivität im Rotfigurigen ebenfalls

MANNACK 2001, 46ff.; BOARDMAN 1994b, 196). Obwohl v.a. die ersten beiden Gefäßtypen an und für sich zu den typischen ‚Rahmenträgern‘ gehören, können sie gleichermaßen ohne ein solches Element auftreten; dies gilt besonders für die Peliken. In diesem Fall lässt sich eine Reduzierung der Figurenzahl beobachten: So ist eine Einfassung von Szenen aus ein bis zwei Figuren bis ca. 440 v. Chr. sehr ungewöhnlich und wird bis dahin als Ausnahmefall lediglich vom Hephaistos- sowie Dom-Maler praktiziert. Auf diese Weise erscheinen lediglich Kompositionen im Rahmen, die aus mindestens drei Personen bestehen. Dazu s. MANNACK 2001, 37. 61. 120.

- 198 Zu dieser Art der Rahmenverzierung s. auch Kapitel B1.2. „Dekorationsprinzipien“ (stilisiertes Efeumuster); zu weiteren Möglichkeiten vgl. MANNACK 2001, 5. 61ff.
- 199 Auf diese Weise RICHTER 1946, 97 sowie MANNACK 2001, 2. Entsprechend z.B. auch BOARDMAN 1996c, 39; MANNACK 2001, 1 („It should, however, be made clear at the outset that the Mannerists were not artists, but humble craftsmen.“).
- 200 Dazu und zu den weiteren Ausführungen bezüglich der unterschiedlichen Malerpersönlichkeiten s. MANNACK 2001, 5. 13ff. 24ff. 42ff. 118f. mit Fig. 10.1; ders. 2002, 147ff.; BOARDMAN 1994b, 196ff.; entfernt auch CLARK et al. 2002, 49; SIMON 1985, 74; zu Myson im Besonderen s. STEINHART 2007, 541f.; BOARDMAN 1994b, 123f.; ARV<sup>1</sup>, 237ff.
- 201 So zeigt z.B. der Agrigent-Maler Einflüsse u.a. des Niobiden-Malers, der unter den innovativsten rf. Malern dieser Zeit zu nennen ist, ähnlich wie sich am Werk des Hephaistos-Malers polygotische Züge ablesen lassen. Solche Übereinstimmungen sind auch noch beim späten Akademie-Maler nachvollziehbar. Umgekehrt lassen dagegen auch Bilder des Polygot manieristische Züge erkennen. Ausführlicher dazu s. MANNACK 2001, 118f.
- 202 Beazley hat dabei innerhalb dieser späteren Manieristen die Nausikaa-Hephaistos-Gruppe (N.-H.) isoliert, welche sich aus sieben Malern zusammensetzt, darunter neben den beiden namengebenden Persönlichkeiten auch der Maler von Tarquinia 707, der Orestes- sowie der Dom-Maler. Vgl. ARV<sup>2</sup> 1106ff.; s. als weiteres bspw. DNP 7 (1999) 816; MANNACK 2001, 24.
- 203 An dieser Stelle sei nochmals auf die Problematik der äußerst lückenhaften Ausgangslage, wie sie v.a. unter Kapitel B3.2. („Maler“) ausgeführt wurde, hingewiesen. Die Ergebnisse sind hier also wie stets unter Vorbehalt zu werten, was aber keinen Einfluss auf das Gesamturteil nimmt. – Keines der Bilder lässt sich aktuell bspw. dem Agrigent-, Oinathe- oder dem Maler von Athen 1183 zuordnen. Während jedoch die letzteren beiden laut Beazley-Datenbank (Stand 13.8.2012) unter ihren sechs bzw. acht Datensätzen weder einen Eintrag zum Kolonettenkrater als Form noch zu Symposion oder Kentauromachie als Sujet verzeichnen, wird der Erstere durchaus mit einer ansehnlichen Anzahl von Stangenkrateren in Verbindung gebracht (zur unterschiedlichen Gewichtung der individuellen Vorlieben hinsichtlich der Gefäßform s. auch MANNACK 2001, 116): Unter den 110 ihm zugewiesenen Gefäßen befinden sich allein 51 Kolonettenkratere. Bis auf eine Darstellung (Nr. 206602), welche gemäß dem Schema der sf. Abbildung DADA 50 (s. Kapitel B2.1.1.3. „Zusammenfassung Größe“) eine im Wagen aufbrechende Artemis in Anwesenheit der Nike und eines ihr zugewandten Rehs am rechten Bildrand zeigt, liegen keine Nachweise für die Unterbrechung eines gestaltlichen Konturs vor. Da dieses Tier jedoch nur äußerst dezent vom Rahmen überdeckt wird, fand es keinen Eingang in den Katalog. Die Kentauromachie als Thema fehlt augenscheinlich

auf Myson zurückzuführen ist<sup>204</sup>. Allerdings wird dieser altertümliche Gefäßtyp auch von anderen Großgefäßmalern herangezogen, welchen keine direkte Zugehörigkeit zu den manieristischen Werkstätten bescheinigt werden kann, in deren Oeuvre sich jedoch eine deutliche Beeinflussung erkennen lässt. Eine solche Affinität zeigt sich desgleichen in Hinblick auf die Anwendung der gestaltlichen Unvollständigkeit wie sie sich unter anderem beim Obstgarten-, aber auch beim Neapler oder dem Maler von München 2335 gleich mehrfach greifen lässt<sup>205</sup>.

komplett, Symposien hingegen werden in Verbindung mit vier Kolonettenkrateren genannt, wobei hier eine Beurteilung mangels verfügbarem Bildmaterial oder schlechter Erhaltung nicht möglich ist. Dennoch ist die Wahrscheinlichkeit in Zusammenhang mit diesem Thema groß, dass mindestens einer der Zecher angeschnitten ist. Ähnliches lässt sich nach gegenwärtigem Kenntnisstand auch für den Pan-Maler postulieren: So listet die Datenbank hier 217 Einzelobjekte, davon 36 Kolonettenkrater; allerdings besitzen viele davon keinen Rahmen. Die Kentaumachie als Thema ist lediglich ein einziges Mal vertreten (Kolonettenkrater Nr. 206288), wobei der Maler hier nicht wie viele seiner Kollegen auf die faktische Ausschnitthaftigkeit zugreift, sondern sich zur Vermittlung der inhaltlichen Unvollständigkeit des Repoussoir-Motivs bedient (vgl. dazu Kapitel B2.1.1.1.2. „Schlachten“; s. auch unten). Von den vier ihm zugewiesenen Symposien stammt wohl nur eine Darstellung von einem Krater, wobei auch hier keine Aussage zum Bildkonzept möglich ist. Allein die wohl einzige Amazonomachie dieses Malers auf beiden Seiten eines Stangenkraters in Basel (Ant. Slg. BS 1453, s. MUTH 2008, 376 Abb. 267) ist beidseitig allerdings nur verhältnismäßig leicht angeschnitten; sie fand ebenfalls keine Aufnahme mehr.

204 MANNACK 2001, 50ff. Nach einem leichten Einbruch im letzten Viertel des 6. Jhs. verzeichnet diese Gefäßform etwa ab der Jahrhundertwende einen erneuten Aufschwung, um zur „Mannerists' favourite shape“ zu werden (ebd. 50; ausführlicher dazu auch in Kapitel B1.2. „Dekorationsprinzipien“), findet aber in erster Linie ihre Abnehmer außerhalb Athens (ebd. 10. 116f.). – Dabei bemalte Myson laut Beazley-Archiv unter seinen insg. 141 Gefäßen nicht weniger als 51 Stangenkrater, allerdings oftmals ohne Rahmung (dies ist v.a. bei den frühen Manieristen der Fall, s. dazu MANNACK 2001, 61). Einen recht hohen Anteil macht diese Gefäßform desgleichen im Repertoire der anderen Maler aus: Dem Schweine-Maler werden 92 Vasen zugewiesen, darunter befinden sich 39 Kolonettenkrater, dem Leningrader Maler 148, darunter 55 relevante Mischgefäße. 81 bzw. 66 Objekte machen das Gesamtwerk des Nausikaa- bzw. Hephaistos-Malers aus, 23 bzw. 38 davon sind Krater. Für nur 31 Vasen zeichnet der Dom-Maler verantwortlich, wobei hier der Anteil an Stangenkrateren mit 25 im Gegensatz zum Nausikaa-Maler sehr hoch ist. Bei 14 von 24 Gefäßen des Orestes-Malers handelt es sich um Kolonettenkrater, beim späten Akademie-Maler schließlich ist diese Form recht nebensächlich (fünf von 30 Vasen) und fünf Vasen der insgesamt elf Gefäße des Malers von Tarquinia 707 fallen gleichermaßen in diese Kategorie. Diese absoluten Daten sind selbstverständlich auch hier sowie im Folgenden unter Vorbehalt zu werten, stellen jedoch anschaulich die Gesamtsituation dar und demonstrieren den zumeist recht hohen Stellenwert dieser Gefäßform vor dem Hintergrund der Hinzuziehung der unvollständigen figurlichen Wiedergabe.

205 Zu dieser Beziehung s. MANNACK 2001, 15. 55. 119; entfernt auch BOARDMAN 1994b, 123ff. Beazley ordnet den Obstgarten-Maler u.a. zusammen mit dem Aigisthos-, Kaineus-, Cleveland-, Syrakus- und Alkimachos-Maler in eine Gruppe der Großgefäßmaler (ARV<sup>1</sup> 496ff.; zu Letzterem s. auch unten), wohingegen er den Neapler Maler z.B. mit dem Maler der Pariser Kentaumachie zu einer weiteren Gruppe zusammenfasst, die sich durch eine ausdrückliche Vorliebe für den Kolonettenkrater auszeichnet; dazu wird auch der Ariana-Maler gerechnet (ARV<sup>2</sup> 1088ff.; zu diesem s. ebenfalls weiter unten). Der Maler von München 2335 schließlich, der auch wg. Lekythen bemalt hat (vgl. Kapitel B2.1.1.2.2.2. „Charon“), bildet zusammen mit dem eng verwandten Maler von Bologna 322 eine Kategorie der späteren Topfmaler (ARV<sup>2</sup> 1161ff.). Als weiteres legt Beazley noch die frühklassische Boreas-Florenz-Gruppe fest, die außer diesen beiden Malern den Maler von London E 489 einbezieht (ARV<sup>1</sup> 536ff.; dazu s. unten). Dabei haben diese Maler nicht ausschließlich Kolonettenkrater bemalt, deren Anteil aber i.d.R. sehr prominent ist (laut Beazley-Archiv z.B. Obstgarten-Maler: 53 von 112, Neapler Maler: 62 von 132, Cleveland-Maler: 9 von 14, Florenz-Maler: 72 von 108, dagegen sind es beim Maler von München 2335 lediglich 22 Krater unter insg. 205 Gefäßen). – Eine Trennung ist an dieser Stelle oftmals schwierig, zeichnen sich prinzipiell sämtliche Großgefäßmaler dieser Zeit, welche sich vorrangig der Dekoration von Kolonettenkrateren widmen, zumeist durch eine grundsätzlich mindere Qualität aus und lassen in unterschiedlichem Maße Archaismen erkennen, sind diese allein schon dem Vasenformat sowie dessen ornamentaler Ausgestaltung verhaftet (vgl. dazu v.a. BOARDMAN 1994b, 123; ders. 1996c, 17f. bes. 39: „Nachwirkungen der Archaik scheinen überall im Werk dieser zweitrangigen Maler durch“). Aus diesem Grunde sollen hier mit unterschiedlicher Gewichtung alle rf. Kolonettenkrater subsumiert werden, auch diejenigen, welche selbst unmittelbar aus der spätarchaischen Tradition hervorgegangen sind. Dazu gehört z.B. der Krater des Kleophrades-Malers mit Herakles und Pholos (DADA 73), der selbst noch in sf. Technik arbeitete, ebenso wie ein Symposion des ebenfalls bilingualen Eucharides-Malers (DADA 260\*), der als Schüler des mit der Leagros-Gruppe in Verbindung stehenden Nikoxenos-Malers gilt (s. dazu BOARDMAN 1994b, 102f. 123; WILLIAMS 2007, 108; ABV 354f.; ARV<sup>1</sup> 181ff. 220ff.). Unter diesen spätarchaischen Großgefäßmalern listet Beazley als weiteres auch Myson, den Begründer der manieristischen Tradition, sowie den Maler von Ferrara T 756 und den Fliegenden-Engel-Maler (ARV<sup>1</sup> 278ff.). Einzig die wenigen spätklassischen Beispiele, bei welchen es sich ausschließlich um Symposien in Tradition der früheren Bilder handelt (DADA 509 [Marlay-Maler, vorrangig Schalen-Maler], DADA 510 [Suessula-Maler], DADA 516\* [Meleager-Maler]; vgl. bspw. BOARDMAN 1996c, 102. 175), bleiben an dieser Stelle unberücksichtigt.

Das thematische Spektrum der Bildausschnitte deckt sich im Großen und Ganzen mit den generellen Vorlieben der Gruppe und ihrem Umfeld (s. Tab. 16)<sup>206</sup>. Im Vordergrund steht dabei eindeutig das Symposion, welches stets mindestens einen Zecher unterschiedlich stark, wenn auch zumeist nur mäßig angeschnitten wiedergibt<sup>207</sup>. Dass unzählige Schalenmedaillons an dieser Stelle eine kompositionelle Übereinstimmung verzeichnen, resultiert nicht aus einer Kongruenz der Urheberschaft, denn in der Regel hat nun eine Spezialisierung auf bestimmte Gefäßformate stattgefunden<sup>208</sup>. Stattdessen fußt sie auf einem bewährten und weit verbreiteten ikonographischen Muster sowie der Unverhältnismäßigkeit zwischen räumlicher Inanspruchnahme und informativem Mehrwert. Verzichtet der Maler auf einen Teil der horizontal positionierten Beine des Gelagerten, gelingt es ihm, ein an und für sich ausgedehntes Bildschema, welches zuvor vorrangig in Verbindung mit dem umlaufenden Fries Verwendung fand, auch innerhalb eines räumlich stark eingeschränkten Bildfelds zu präsentieren<sup>209</sup>. Ähnliches lässt sich für die thessalische Kentaumachie postulieren. Die Vorliebe für diesen Darstellungsgegenstand ist zwar von allgemeiner Gültigkeit, sind diese Inhalte aufgrund ihrer Verbildlichung innerhalb der Tafelmalerei omnipräsent und somit nicht nur politisch motivierter Triebstachel bei der Themenwahl innerhalb der keramischen Flächenkunst<sup>210</sup>. Dennoch finden sie vor allem auch im Werk der Manieristen beachtlichen Niederschlag, eignet sich dieses mythologische Thema gut zur Füllung des großformatigen gerahmten Bildfelds<sup>211</sup>. Der Hinweis, welchen der

206 Beliebt unter den Göttern ist vor allen Dingen Dionysos, wobei hier sowohl Genreszenen (Thiasos) als auch mythische Episoden dargestellt werden (v.a. Rückführung des Hephaistos). Heroische Erzählungen in Verbindung mit Herakles (v.a. Löwenkampf) oder Theseus (v.a. thessalische Kentaumachie) sowie in Zusammenhang mit den Ereignissen vor Troja kommen nur sehr punktuell vor und widmen sich gerne eher ungewöhnlichen Inhalten. Weit verbreitet sind daneben Darstellungen des alltäglichen Lebens, die in erster Linie den athenischen Bürger zur Schau stellen: Dazu gehört das Symposion ebenso wie der Komos oder die körperliche Ertüchtigung in der Palästra, und auch der kriegerische Aspekt ist u.a. in Form von zahlreichen Rüstungs- bzw. Aufbruchsszenen präsent. Dabei zeugen die sich häufig wiederholenden kompositorischen Schemata von einer engen gegenseitigen Beeinflussung der Maler. Ausführlicher dazu s. MANNACK 2001, 70ff. 121f.

207 Ausführlicher zu diesen Darstellungen s. Kapitel B2.1.1.1.1. „Symposion“ (hier auch zu den wenigen Ausnahmen, vgl. ebenfalls unten); zum Symposion in Verbindung mit den Manieristen s. MANNACK 2001, 101f. Dies trifft auch auf die Gelageszenen mit Dionysos zu, haben diese das ikonographische Schema von den großen profanen Symposien übernommen (zu diesem Thema ebd. 77). – Dass die Wahrscheinlichkeit recht groß ist, im Repertoire dieser Maler eine ausschnitthafte Darstellung zu finden, demonstriert schon allein der zumeist recht hohe Anteil an Gelagebildern, die i.d.R. stets nach gleichem Schema wiedergegeben werden (s. Beazley-Archiv): Myson 12x, Schweine-Maler 4x, Leningrad-Maler 11x, Hephaistos-Maler 5x, Nausikaa-Maler 2x, Dom-Maler 6x, Orestes-Maler 2x, Akademie-Maler 5x; München 2335-Maler 20x, Neapler Maler 13x, Obstgarten-Maler 7x, Florenz-Maler 5x. Davon erscheint die Mehrheit auf Stangenkrateren. Sowohl an dieser Stelle als auch in Verbindung mit der Kentaumachie (s.u.) sind die zusammengestellten Ausschnitte im Verhältnis dazu jedoch nur eingeschränkt repräsentativ, da hier keine Vollständigkeit vorliegt; dennoch können sie Tendenzen vermitteln.

208 Zur Trennung zwischen Großgefäß- und Schalenmalern s. z.B. BOARDMAN 1994b, 99.

209 Ausführlicher dazu in Kapitel B2.1.1.1.1. „Symposion“.

210 Dieser Kentaurenkampf findet sich auch im Abseits der gerahmten Bildfelder der Kolonettenkratere und ist auf selbigen darüber hinaus nicht immer ausschnitthaft. Singulär ist daneben eine angeschnittene Wiedergabe im Schalentondo (DADA 87). Dazu und zu den Hintergründen sowie diskutierten Zusammenhängen mit dem ‚Vorbild‘ der großen Malerei s. ausführlicher Kapitel B2.1.1.1.2. „Schlachten“; zu diesem Thema in Verbindung mit den Manieristen, auch in Hinblick auf den Untergang des Kaineus, s. MANNACK 2001, 85f.

211 Neben den Symposien ist auch der Anteil an Kentaurenkämpfen allgemein recht hoch (s. Beazley-Archiv), wobei hier eine faktische Ausschnitthaftigkeit jedoch weniger verbindlich ist und häufig auch das Repousoir-Motiv zur Anwendung kommt (s. auch oben in Verbindung mit dem Pan-Maler): Myson 1x (DADA 81), Schweine-Maler 2x (DADA 76 und Fragment), Leningrad-Maler 1x (Repousoir), Hephaistos-Maler 1x (DADA 65); Neapler Maler 6x, Obstgarten-Maler 1x (DADA 79), Cleveland-Maler 2x (DADA 75, 78), Florenz-Maler 1x (DADA 86). Keine Kentaumachie wurde hingegen dem Nausikaa-, Dom-, Akademie- und München 2335-Maler zugewiesen, ebenso wird der Orestes-Maler in der Beazley-Datenbank mit keinem solchen Thema in Verbindung gebracht, da keine Einigkeit in Bezug auf die Zuweisung von DADA 529 besteht (Beazley-Archiv: Art des Polygnot, MANNACK 2001, 85; Orestes-Maler). Weder ein Trinkgelage noch einen Kentaurenkampf malte augenscheinlich der Maler von Tarquinia 707,

Betrachter der Angeschnittenheit entweder beider oder nur eines Bildrandes entnehmen kann (s. auch Tab. 5), ist an dieser Stelle ebenso unmissverständlich wie in Zusammenhang mit dem Trinkgelage: Die Teilgestalt bezeugt in beiden Fällen zugleich auch eine szenische Unvollständigkeit, so dass die Handlung über den sichtbaren Bereich hinaus in beliebigem Maße nach Fortsetzung verlangt. Im Gegensatz zu den ortsgebundenen Symposiasten, kann hier zudem die dynamische Bewegtheit der Figuren ins Bild hinein aus deren nur anteiliger Wiedergabe zusätzlichen Profit ziehen. Während der zumeist vordere Teil des galoppierenden Mischwesens schon erschienen ist, befindet sich das hippische Hinterteil – gemessen am durch den Rahmen fixierten Blickausschnitt des Betrachters – noch weiter entfernt<sup>212</sup>. Dies vermag neben Räumlichkeit auch Zeitlichkeit zu vermitteln sowie die spannungsgeladene Aktion leibhaftig visuell erfahrbar zu machen.

Keine großen Abweichungen zeichnen sich in Hinblick auf die rotfigurigen Verbildlichungen des Besuchs von Herakles bei Pholos ab – einem Thema, das in vergleichbarer kompositorischer Ausgestaltung auf den spätschwarzfigurigen Bildträgern erscheint und noch deutlich in spätarchaischer Tradition steht<sup>213</sup>. Allerdings handelt es sich hier um den einzigen Fall, bei welchem man – ausgehend von einigen Pendants in Vorgängertechnik – prinzipiell auch eine inhaltliche Bedeutung des Anschnitts in Erwägung ziehen könnte, befindet sich der Gastgeber schließlich innerhalb seiner felsigen Behausung<sup>214</sup>. Unabdingbare Voraussetzung für eine solche Auffassung ist neben einer ikonographischen Herausstellung des einen Pferdemannes gegenüber den anwesenden Artgenossen in erster Linie ein entsprechender Anspruch des Betrachters. Bleibt ein solcher aus, können die anteilig abgebildeten Mischwesen ohne Einschränkung für die größere Meute stehen, die sich – angezogen vom frisch geöffneten Weinfass – gierig nähert und so den Konflikt mit Herakles einleitet.

Weitaus seltener lassen sich schließlich ausschnitthafte Verbildlichungen des Komos nachweisen, obwohl dieses Thema einen ebenfalls sehr hohen Stellenwert im Bildrepertoire dieser Maler einnimmt<sup>215</sup>. Dies ist der Tatsache geschuldet, dass die Handlung hier allein von der aufgerichteten anthropomorphen Gestalt getragen wird, die im Gegensatz zum ausgestreckten Symposiasten eine weitaus geringere räumliche Ausdehnung verzeichnet. Ein allzu radikaler Anschnitt würde – wie bei einigen der Beispiele des frühen Jagd-Malers – die mensch-

---

dessen Bildausschnitt thematisch und ikonographisch vollkommen aus dem Rahmen fällt (DADA 166: Frauenraub) und vielmehr Parallelen unter den sf. Bildern findet (vgl. Kapitel B3.2.2. „Leagros-Gruppe“). Die Problematik der Repräsentativität dieser Zahlen wurde bereits in Bezug auf die Symposien herausgestellt (s.o.).

212 Zu diesem wahrnehmungsbasierten Effekt s. auch Kapitel A2.1.2. „Wahrnehmung“.

213 Vgl. DADA 67, das dem frühmanieristischen Leningrad-Maler zugewiesen wurde, und die beiden sehr ähnlichen Darstellungen DADA 74 sowie 66\*. Dieser Reihe voranzustellen sind die Verbildlichung des teilweise noch sf. arbeitenden Kleophrades-Malers (DADA 73) sowie des Tyszkiewicz-Malers (DADA 72). Zu diesem Thema in Verbindung mit den Manieristen s. MANNACK 2001, 79 mit Anm. 199; zur Verbindung zwischen Tyszkiewicz- und manieristischem Schweine-Maler ebd. 15; zur Vergleichbarkeit von Kleophrades- und Agrigent-Maler ebd. 19. Zu den Ausschnitten vgl. v.a. außerdem das Kapitel B2.1.1.1.2. „Schlachten (Pholos)“.

214 Zur Argumentation s. v.a. Kapitel B2.2.1. „Inhalt“.

215 Lediglich auf DADA 20 ist der erste Partizipant an der Schulter sowie dem ausschreitenden Bein beschnitten. Indem er sich nach seinen Hintermännern umwendet, kann eine Beeinträchtigung des bärtigen Kopfes vermieden werden. Auch wenn die Hinzuziehung der unvollständigen Gestalt in Verbindung mit einem prozessiven Durchzug den erzählrelevanten Faktor der linearen Bewegtheit auf Wahrnehmungsebene verstärken kann, wird sie in Zusammenhang mit der anthropomorphen Gestalt so gut wie kaum genutzt. Weitere Ausnahmen sind neben diesem Komos noch zwei Frauenverfolgungen unterschiedlichen Inhalts: DADA 363 (Menelaos und Helena) und DADA 380 (Hermes und Unbekannte). Zu solchen und ähnlichen Darstellungen s. Kapitel B2.1.1.1.3. „Prozessionen“; zur Ausschnitthaftigkeit der menschlichen Gestalt und ihrer Problematik vgl. u.a. Kapitel B3.3. „Themen und Motive“. Zum Komos als Thema im Repertoire der Manieristen s. MANNACK 2001, 101f.

liche Anatomie wesentlicher Details berauben, so dass an dieser Stelle der gleiche Grundsatz bezüglich der Beibehaltung der gestaltrelevanten Merkmale aufgestellt werden kann wie bei den spätschwarzfigurigen Bildern attischer Provenienz. Allerdings wird hier diese Norm im Ausnahmefall durchbrochen, wobei die Bereitschaft zur eher ausgefallenen Anwendung dieses darstellerischen Mittels lediglich individuelle Vorliebe bleibt und als Eigenheit einiger weniger Künstlerpersönlichkeiten zu werten ist.

Denn aus dem Rahmen fallen an dieser Stelle die Erzeugnisse des Malers von London E 489 sowie des Alkimachos-Malers, die zweifelsohne deutliche Affinitäten zum Werk der Manieristen aufweisen (s. Tab. 16). Prinzipiell betrifft diese extreme Ausprägung der Teilgestaltigkeit in erster Linie die hippische Gestalt, macht jedoch als Besonderheit auch vor der menschlichen Figur keinen Halt – vor allem dann, wenn es sich um den aufsitzenden Reiter handelt. Während die rahmende Borte in nicht wenigen Fällen den menschlichen Körper genau in dessen Mitte durchtrennt (DADA 539, 537, 536, 526) bleibt sogar die hinterste der ziehenden Amazonen des Alkimachos-Malers (DADA 524) gänzlich ohne Kopf. Adäquates könnte lediglich auf der in diesen Kreisen eher seltenen Halsamphora des Kollegen (DADA 540) der Fall sein, wobei diese beiden Künstlerpersönlichkeiten sowohl hinsichtlich Konzept als auch Umsetzung ohnehin eine große Nähe erkennen lassen<sup>216</sup>. Mithilfe dieses darstellerischen Kniffes erhält nicht nur die szenische Unvollständigkeit, sondern auch die Flüchtigkeit der momentan sichtbaren Handlung (Durchqueren des Bildfelds) vergleichbar mit dem lakonischen Gefallenenzug (DADA 1) Betonung. Dies gilt desgleichen für den Durchmarsch der Kriegerinnen (DADA 172), für welchen der Londoner Maler Verantwortung trägt, ebenso wie für dessen auf unterschiedliche Weise zur Anschauung gebrachten Reiterprozessionen (DADA 538, 536, 537). Daneben sind die zum Teil dicht gedrängten Pferderennen des Alkimachos-Malers (bzw. seines Nachahmers) von außerordentlicher Spannung und Plötzlichkeit, bleibt hier mehrheitlich der letzte erkennbare Reiter vollkommen im Verborgenen, schiebt sich von dessen Ross gerade noch der vorderste Teil ins Bild<sup>217</sup>. Noch deutlicher wird die Augenblicklichkeit dieses rasanten Agons auf DADA 526 erfahrbar (Abb.), durchschneidet nicht nur der linke Rahmen den letzten sichtbaren Epheben, sondern gibt das Bildfeld gerade noch die äußerste Hinterhand des zuvorderst erkennbaren Teilnehmers preis. Der Betrachter meint an dieser Stelle beinahe das Schnauben der Pferde und das Grollen des Bodens zu spüren, wähnt sich mitten im Geschehen.

Dieselbe Handschrift haftet dem Aufeinanderprall zwischen Griechen und Äthiopen (DADA 175, s. Abb. 11.7) an<sup>218</sup>, kann der Gegner anhand des kaum sichtbaren Pferdekopfes

216 Diese schlägt sich v.a. in Hinblick auf die ansonsten singuläre Art der ausschnitthaften Wiedergabe nieder. – Der Alkimachos-Maler ist in der Beazley-Datenbank mit insgesamt 112 Einträgen präsent, wobei es sich bei 30 Gefäßen um Kolonettenkratere handelt. Keine Beurteilung war in Verbindung mit seiner Kentaumachie auf einem ebensolchen Gefäß möglich, wohingegen das zweite gelistete Beispiel von einer ungerahmten Halsamphora stammt. Daneben ist lediglich ein einziger Datensatz zum Symposion existent, das zudem einen Einzeltrinker im offenen Feld eines Stangenkraters abbildet. Der Maler von London 489 wird in 47 von 75 Fällen mit einem Kolonettenkrater verbunden, wobei vier davon ihm zugewiesene Gelageszenen zeigen. Drei sind ausschnitthaft (DADA 263\*, 265, 541), von einem Gefäß liegen ausschließlich Fragmente ohne Abbildung vor. Fragt man die Kentaumachie ab, erhält man lediglich einen Eintrag zu einem Kolonettenkrater, von welchem jedoch ebenfalls keine Abbildung veröffentlicht ist. – Zur Halsamphora innerhalb des manieristischen Gefäßrepertoires, wobei i.d.R. nur die Gefäße der frühen Manieristen über einen Rahmen verfügen, s. MANNACK 2001, 48ff.

217 Dies ist der Fall bei DADA 523 und 525. Zu diesen Darstellungen und zu DADA 526, das „keinesfalls aber [aus] der gleichen Hand“ zu stammen scheint (MAUL-MANDELARTZ 1990, 205; s. als weiteres auch HEMELRIJK – BRIJDER 1975, 32f.), s. Kapitel B2.1.1.1.3. „Prozessionen“. Dort auch zu den Amazonenzügen (DADA 524, 172) sowie den Reiterprozessionen (DADA 538, 536, 537).

sowie der ins Bild gereckten erhobenen Vorderhufe gerade noch erahnt werden. Aufmerksamkeit und Vorstellungskraft des Betrachters werden so über die Maße beansprucht. Und sieht man einmal vom ungewissen Ausmaß des Anschnittes auf der rechten Seite im Feld der oben bereits erwähnten Amphora desselben Malers ab (DADA 540), lässt hier besonders auch die Gegenseite eine beeindruckende Teilgestaltigkeit erkennen, für die bislang in dieser Form keine Parallelen vorliegen<sup>219</sup>. Bedingt durch die kleinere Darstellungsfläche wird der vordere Reiter krass auf das äußerste Hinterteil seines Rosses reduziert und somit erst nach einer intensiveren Auseinandersetzung mit dem Bildwerk nachvollziehbar. Parallelen lassen sich darüber hinaus auch in einigen Werken des Ariana-Maler erkennen<sup>220</sup>: In Zusammenhang mit den beiden ikonographisch übereinstimmenden Amazonomachien (DADA 173, 174) ist die hinterste Reiterin allein in Form eines übermäßig stark beschnittenen Pferdes präsent.

Dass der Maler von London E 489 schlussendlich ebenfalls in Zusammenhang mit dem Symposion von der Zerschneidung einer menschlichen Gestalt inmitten des Kopfes Gebrauch macht, beweisen seine beiden fast identischen Darstellungen (DADA 265 [s. Abb. 10.8], 541), die innerhalb der Bilder entsprechenden Inhalts bislang singulär geblieben sind. Denn weil der Zecher aus dem Bild blickt, fehlt hier nicht der Hinterkopf, sondern die Gesichtspartie<sup>221</sup>!

In der Regel versucht man jedoch, solch rüde Durchtrennung des anthropomorphen Körpers zu vermeiden. Soll der Anschnitt dabei nicht (unmittelbar) hinter dem Reiter erfolgen<sup>222</sup>, kann er allein vor dem Aufsitzenden vollzogen werden. Wird das Ross also knapp hinter den Ohren gekappt<sup>223</sup>, zieht dies – wie oben zu sehen war – einen kompletten Verzicht auf die Gestalt des Reiters nach sich, garantiert dafür aber dessen Unversehrtheit. Ähnlich wie bei den technisch älteren Wagenfahrten ohne sichtbaren Lenker erfordert diese Situation (hier allerdings mit

- 
- 218 Zu dieser Darstellung und zur Problematik der Deutung s. Kapitel B2.1.1.1.2. „Schlachten“ (hier auch zu den Amazonomachien DADA 173 und 174 [s.u.]).
- 219 Einzig der Florenz-Maler beschränkt bei seiner Kentaumachie (DADA 86) den einen Pferdeman auf das Hinterteil, das jedoch nicht in vergleichbarem Maße beschnitten ist (s.u.).
- 220 Der Ariana-Maler wird in der Beazley-Datenbank lediglich mit 14 Einträgen verbunden, darunter alleine zwölf Kolonettenkratere. Von diesen tragen vier ein Symposion im Bildfeld, wobei sich drei davon aufgrund von fehlenden Bildnachweisen einem Urteil entziehen und eines in stärkerem Maße angeschnitten ist (DADA 542) (s. auch Kapitel B2.1.1.1.1. „Symposion“). Es ist davon auszugehen, dass auch die Randgestalt der drei anderen Bilder unvollständig wiedergegeben war. Im Gegensatz dazu liegen keine Einträge zum Kentaurenkampf vor. Zur engen Verwandtschaft des Ariana-Malers mit den Manieristen s. überdies MANNACK 2001, 102.
- 221 Ein vergleichbar starker Anschnitt wird einzig auf einem Beispiel in der Art des Aigisthos-Malers (DADA 264) durchgeführt, wobei hier jedoch der Kopf selbst nicht in Mitleidenschaft gezogen wird. Durch dessen seitliche Neigung wird er gerade noch ins Bild hinein geschoben und kann somit vollständig abgebildet werden; eine Erklärung für diese ungewöhnliche Haltung bietet der Maler, indem er den Jüngling als Schlafenden bzw. im Zustand der äußersten Entspannung ausweist. Vgl. dazu auch Kapitel B2.1.1.1.1. „Symposion“.
- 222 Zur Gegenüberstellung mit den sf. Beispielen s. Kapitel B3.3. „Themen und Motive“.
- 223 DADA 172, 173, 174, 175, 523, 525, 538. Dabei handelt es sich schon alleine um sieben der insgesamt 13 Darstellungen mit hippischen Teilfiguren, die nicht in Verbindung mit einem Wagen stehen und auch keinen Kentauren wiedergeben. Alle sieben sind mit den drei oben genannten Malern in Verbindung zu bringen. Hinzu kommen noch DADA 167, wobei es sich wohl um ein Reittier handelt (s.u.), sowie DADA 170. Hier wird ein lediges Pferd präsentiert, welches gemäß dem zu dieser Zeit verbreiteten Schema (s. dazu MANNACK 2001, 91) die Versammlung der Thraker vor Orpheus ergänzt und neben seiner attributiven Bedeutung durch seine nur anteilige Gestalt eventuell auch auf eine szenische Unvollständigkeit (s. Kapitel B2.1.1.1.1. „Symposion“) hinweisen kann. Vollkommen aus dem Rahmen fällt an dieser Stelle die Halsamphora mit dem ungewöhnlichen hippischen Hinterteil (DADA 540). Vgl. dazu Kapitel B2.1.1.1.3. „Prozessionen“ sowie B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“. Zum ausschnitthaften Motiv des Pferdes s. auch unten.

Nachdruck) eine Erschließung der jeweiligen Identität aus dem Kontext und macht eine Einbindung des Rezipienten bei der Aufschlüsselung der Szene unverzichtbar. Am augenfälligsten wirkt sich dieses inhaltliche Manko in Zusammenhang mit der Darstellung des Äthiopienkönigs Memnon aus (DADA 175, s.o.) – denn mit der Ansprache des unsichtbaren Reiters am linken Rand, der offensichtlich in feindlicher Absicht ins Bild hinein prescht, steht und fällt auch die Interpretation der Handlung. Ähnlich im Unklaren bleibt desgleichen der wahre Charakter der prozessionsartigen Szenerie aus dionysischem Umfeld (DADA 167) – ergänzt der Betrachter auf dem Rücken des recht stark beschnittenen Maultiers den verkrüppelten Gott der Schmiede, konkretisiert sich die Ansprache und das Geschehen wird zur Rückführung des Hephaistos. Tut er es hingegen nicht, bleibt das Wesen des thiasotischen Zuges ein allgemeines<sup>224</sup>. Augenscheinlich selten lässt sich unter den teilgestaltigen berittenen Pferden der gemäßigte Anschnitt verzeichnen, wie ihn das Beispiel der beiden jugendlichen Hippeis zeigt, die gerade das Feld durchqueren (DADA 171)<sup>225</sup>.

Weitaus häufiger findet ein solcher hingegen in Verbindung mit den Kentauren statt – sei es bei der Auseinandersetzung dieser Mischwesen mit den Lapithen, sei es in Kontext mit dem Anstich des Weinfasses auf der Pholoe-Hochebene. In der Regel geht diesen Rossmännern kaum mehr als der Hälfte ihres ausgedehnten hippischen Leibes verloren, oftmals schneidet der Rahmen lediglich einen sehr bescheidenen Teil der Hinterhand weg<sup>226</sup>. In einem einzigen Fall (DADA 86, s. Abb. 11.4) erweist sich der Anschnitt als ungewöhnlich radikal, bleibt auf der einen Seite nur das knappe Hinterteil übrig: Phänomenologisch gesehen handelt es sich aufgrund der vorhandenen visuellen Reize um ein Pferd, so dass der kundige Betrachter vor diesem Missverständnis allein durch den einbettenden Kontext bewahrt wird. Adäquat dazu kann das wahre Wesen des Kämpfers am gegenüberliegenden Bildrand – zerschnitten inmitten des zur Seite geneigten Oberkörpers – nur anhand seines menschengestaltigen Gegners und seiner eher wilden Physiognomie erschlossen werden. Diese Darstellung wurde dem Maler von Florenz zugewiesen, der auch als Urheber der ‚geheimnisvollen‘ Hephaistosrückführung gilt. Delikat ist an dieser Stelle gleichermaßen seine Beziehung zum Maler von London E 489, der sein jüngerer Werkstattkollege zu sein scheint, sowie zum Ariana-Maler – dieser setzt zusammen mit dem Neapler-Maler die Tradition des Florentiner Künstlers fort<sup>227</sup>. Die Tatsache, dass obige Kentaumachie derartig stark von den ansonsten üblichen und recht monotonen Schemata abweicht, brachte ihr in der Forschung bisweilen den Ruf ein, eine unmittelbare Kopie des Gemäldes im athenischen ‚Theseion‘ zu sein<sup>228</sup>. Nichtsdestominder erfolgt der Schnitt regelhaft am hippischen Leib, so dass die anthropomorphe Partie des Mischwesens stets unangetastet bleibt; Entsprechendes gilt für den zweibeinigen Kontrahenten: Nur im Ausnahmefall ist dieser an den äußersten Extremitäten angeschnitten, möchte der Vasenmaler dem unvollständigen Charakter des Geschehens besonderen Nachdruck verleihen, indem er die randlichen Gestalten zu beiden Seiten des Bildfelds kappt.

Allein die häufige Wiederholung bestimmter Themen im zusammengestellten Repertoire der ausschnitthaften Bilder trägt Verantwortung dafür, dass die pferdeartige Gestalt eines der

224 Ausführlicher dazu in Kapitel B2.1.1.1.3. „Prozessionen“.

225 Diese Darstellung wurde ebenfalls dem Maler von London E 489 zugewiesen. Während sich der eine Betrachter animiert fühlt, die Szene zu einer ausgedehnten Reiterprozession zu erweitern, hat der andere Rezipient alle Freiheiten, darin die vorbeiziehenden Dioskuren zu sehen. Ausführlicher dazu Kapitel B2.1.1.1.3. „Prozessionen“.

226 Ausführlicher dazu Kapitel B2.1.1.1.2. „Schlachten“ sowie das zusammenfassende Kapitel B3.3. „Themen und Motive“.

227 Vergleichbar radikale Anschnitte lassen sich jedoch beim Neapler Maler nicht greifen.

228 Ausführlicher zu dieser Problematik in Kapitel B2.1.1.1.2. „Schlachten“.



auf rotfigurigen Vasen am weitesten verbreiteten ausschnittshaften Motive ist, so dass hier – adäquat zu den Symposien – der hohe Anteil unter Vorbehalt gesehen werden muss. Dabei tritt neben dem Kentauren das Ross vor allem in seiner Funktion als Reittier auf und fehlt (im Gegensatz zu den schwarzfigurigen Bildern) in Verbindung mit dem Gespann fast vollständig. Diese Umkehr kann damit begründet werden, dass der Wagen in dieser Zeit auch in der mythischen Welt der Heroen immer mehr seine frühere Beliebtheit einbüßt und die athenische Reiterei wesentlich stärker in den Mittelpunkt rückt<sup>229</sup>. Außerdem findet das ausschnittshafte Gespann nur noch dort Verwendung, wo es inhaltlich als erzählrelevantes Zeichen für einen beginnenden Aufbruch steht – aus diesem Grund erscheint dabei stets der hintere Teil<sup>230</sup>. Nachweise für die vordere Partie als Ausdruck einer unterschiedlich aufzulösenden Ankunft, wie sie häufiges Thema der schwarzfigurigen Gefäßmaler ist, lassen sich unter den rotfigurigen Erzeugnissen bislang nicht anführen<sup>231</sup>.

Entscheidender Hintergrund für die Anwendung der Ausschnitthaftigkeit einer Gestalt ist auch hier die Möglichkeit zur Einsparung von Bildraum. Allerdings kommt sie abseits des Motivs des Pferdes beziehungsweise Kentauren nur noch sehr selten bei anderen Vierbeinern zum Tragen. So steht ein teilgestaltiger Hund – mehr kontextlos als sinnig attributiv einer Palästraszene des Myson beigelegt (DADA 448) und damit vergleichbar zu den spätschwarzfigurigen Chiffren – für sich allein, desgleichen singulär ist der in der Leibesmitte durchtrennte Acheloos im Kampf mit Herakles (DADA 43, s. Abb. 42.1). Letzterer erinnert stark an eine Komposition der Leagros-Gruppe<sup>232</sup>. Vollkommen aus dem Rahmen fällt schließlich das teilgestaltige Schiff, das einmal in Zusammenhang mit dem Raub des goldenen Vlieses auf einem Stangenkrater erscheint (DADA 22, s. Abb. 14.2), das andere Mal vom eingefassten Schulterfeld einer Kalpis des Nausikaa-Malers stammt, welche die Landung des Danaos und seiner Töchter wiedergibt (DADA 520). Bei diesen beiden zeitgleichen Beispielen handelt es sich vermutlich um den frühesten Nachweis des ausschnittshaften Schiffes, das innerhalb der attischen Vasenmalerei als sekundäre Beifügung einer Handlung nebengeordnet wird und nicht den zentralen Darstellungsgegenstand bildet. Zugleich stellen sie in diesem Kontext wohl aber auch die letzten Schiffsmotive dar, deren Ausschnitthaftigkeit noch kohärent durch einen Rahmen herbeigeführt wurde, bevor dieses Bildzeichen mehrheitlich protomenhafte Züge erhält<sup>233</sup>.

229 Ebenso wie die unterschiedlichen ‚Freizeit‘-Beschäftigungen (Gelage/Komos/Palästra) ist dergleichen der Krieg allgemein präsent im Leben eines jeden athenischen Bürgers, wobei die Kavallerie nach den Perserkriegen einen neuen Stellenwert erlangt. Obzwar dabei der Abschied des Kriegers über die gesamte Zeit hinweg im Bildrepertoire verhaftet ist, kommt der Wagen in diesem Zusammenhang zumeist nur bei den älteren Malern vor und kennzeichnet so den heroischen Charakter dieser Szene. Zu dieser Entwicklung s. auch das Kapitel B3.3. „Themen und Motive“ sowie D1.1. „Vergleich Pferde“; vgl. weiterhin Kapitel B2.1.2.2. „Bewegung als Code“. Zu entsprechenden Bildern im Kreise der Manieristen s. MANNACK 2001, 103ff. bes. 104. 122; vgl. dazu auch SPIESS 1992, 93ff. 100ff.

230 Es ließen sich lediglich zwei Darstellungen auf rf. Kolonettenkrateren greifen: So in Verbindung mit einem Thiasos (DADA 168), wo lediglich der leere Wagenkasten darauf wartet, von Dionysos bestiegen zu werden, und als Fluchtfahrzeug bei einer unbekanntem Frauenraubszene (DADA 166). Ein weiteres ausschnittshafte Gespann, ebenfalls in Richtung des Aufbruchs positioniert, erbringt das gerahmte Schulterfeld einer manieristisch bemalten Kalpis (DADA 178) mit der Rüstung der Sieben gegen Theben. Darüber hinaus erscheint dieses Motiv in Verbindung mit einem Frauenraub auf einer rf. Schulterhydria des Malers der frühen Münchner Amphora (DADA 177), dessen Werk jedoch gleichermaßen manieristisch beeinflusst zu sein scheint. In der Mehrheit der Fälle ist allein der Wagenkasten sichtbar, auf DADA 166 auch noch ein Teil der Zugtiere. Vgl. dazu auch das Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“; allgemein zum Motiv des teilgestaltigen Gespanns s. Kapitel B3.3. „Themen und Motive“.

231 Vgl. dazu v.a. Kapitel B2.1.2.2. „Bewegung als Vorgang“ und B3.2.2. „Leagros-Gruppe“.

232 Vgl. DADA 42. Vgl. dazu Kapitel B3.2.2. „Leagros-Gruppe“; zu diesen Darstellungen s. v.a. Kapitel B2.1.1.2.1. „Monster“.

233 Dies vollzieht sich bereits im Kreise der manieristisch beeinflussten Maler, wird hier das Schiff auf unterschiedliche

Unschwer lässt sich erkennen, dass – so zahlreich die Nachweise für die faktische Ausschnitthaftigkeit besonders in Zusammenhang mit den rotfigurig dekorierten Stangenkrateren der Manieristen und verwandten Künstler auch sind – dieses Phänomen im Großen und Ganzen auf wenige thematische Schwerpunkte beschränkt bleibt. Eine vergleichbare Entwicklung zeichnet sich zwar ebenso auf den späten schwarzfigurigen Gefäßen ab, allerdings führt der Versatzcharakter der Bilder eine deutlich größere Variationsbreite mit sich<sup>234</sup>. Denn während es sich hier um einzelne, prinzipiell beliebig kombinierbare und somit eigenständige Chiffren handelt, herrschen dort nur wenige feste Schemata vor. Diese sind einer einzigen konkreten inhaltlichen Aussage unterstellt, die zugleich ihre syntaktische Zusammensetzung bestimmt. Neben dem Symposion gehört dazu der thessalische Kentaurenkampf mit oder ohne Kaineus, ebenso wie – zeitlich etwa auf das erste Drittel des 5. Jhs. begrenzt – der Besuch des Herakles bei Pholos. In Abhängigkeit dazu steht auch der Charakter der jeweiligen Teilfigur (gelagerter Zecher/Kentaur), die sich stets durch eine übermäßige räumliche Ausdehnung auszeichnet. Andere Inhalte treten selten zutage und lassen sich – wie die unterschiedlichen, durch die attische Reiterei inspirierten Bilder – überwiegend auf einzelne Malerpersönlichkeiten zurückführen, während die großen Themen allgemeingütiger Darstellungsgegenstand fast des gesamten Jahrhunderts sind<sup>235</sup>.

Dass sich die Bilder auf den Kolonettenkrateren in unterschiedlichem Maße durch einen Hang zum Archaismus auszeichnen, ist schon allein dieser altertümlichen Gefäßform mit ihrer kanonischen Einfassung der beiden Darstellungsflächen geschuldet<sup>236</sup>. In der Tat kann dabei auch der Teilgestalt ein an und für sich archaischer Charakter bescheinigt werden, deuten die Merkmale der voranschreitenden klassischen Epoche im Abseits dieser Erzeugnisse immer mehr auf eine Entwicklung hin, die für eine solche eingeschränkte figürliche Wiedergabe weder den erforderlichen Raum, noch den entsprechenden Bedarf besitzt. Denn entgegen den Dekorationsprinzipien, an welche der Stangenkrater prinzipiell gebunden ist, tendiert die keramische Flächenkunst in ihrem innovativen Streben immer stärker zu einer Durchbrechung dieser starren Konventionen. Man wendet sich zunehmend vom fest definierten Bildraum ab und nutzt vorrangig die offene Gefäßfläche<sup>237</sup>. Daneben kann nun eine Abkehr vom für alle Figuren verbindlichen Laufhorizont zugunsten einer freieren Verteilung im Bild erfolgen, wodurch zum einen die Ausnutzung der verfügbaren Fläche eine unvergleichbare Optimierung erfährt, zum anderen der Tiefenraum erschlossen wird. Die Bewegung konzentriert sich nun stärker im Raum, der ehemals Platz beanspruchende Aktionismus weicht zudem einem eher verhaltenen Agieren<sup>238</sup>.

---

Weise in ein und denselben narrativen Kontext integriert (Landung der Danaiden): Während es auf obiger Kalpis (DADA 520) noch konsequent vom Rahmen abgeschnitten wird, tritt es auf einem Pendant des Malers der Pariser Kentaumachie (DADA 505) bereits in protomenhafter Form auf (ausführlicher zu dieser Besonderheit in Kapitel B2.1.1.2.2.1. „Hinweis auf Seereise“). Allgemein zur Entwicklung des Schiffsmotivs vgl. z.B. Kapitel D1.2. „Vergleich Schiffe“.

234 Vgl. dazu das vorhergehende Kapitel B3.2.2. „Leagros-Gruppe“.

235 Zu den Laufzeiten der jeweiligen Mythen vgl. die entsprechenden Kapitel (B2.1.1.1.1. „Symposion“ und B2.1.1.1.2. „Schlachten“).

236 Dies gilt nicht unbedingt für die beiden Kalpiden (DADA 178, 520), sind diese formal schon eher zeitgemäß, greifen hier aber auf das altertümliche Schulterfeld zurück, welches bei diesem Typus sonst auch weggelassen werden kann. Vergleichbares trifft desgleichen auf die Halsamphora (DADA 540) zu. Ausführlicher zu dieser Entwicklung in Kapitel B1.2. „Dekorationsprinzipien“.

237 Dass sich dies auch in Zusammenhang mit dem Kolonettenkrater niederschlagen kann, wurde bereits weiter oben angemerkt (s. auch unten). Zu weiteren Ausnahmen s. Kapitel B1.2. „Dekorationsprinzipien“.

238 Zu dieser Entwicklung vgl. auch Kapitel B1.1. „Grundlage Vasenmalerei“ und bes. D2.3. „Raumbegriff“.

Dennoch vermag sich die unvollständige Gestalt durch das gesamte 5. Jh. hindurch in Attika unter bestimmten Voraussetzungen zu halten. Vor allen Dingen ist sie dabei aber an die älteren Maler innerhalb dieses Kreises gebunden, ziehen die Manieristen der zweiten Jahrhunderthälfte dieses Mittel fast ausschließlich nur noch in Verbindung mit der Kentauromachie und vor allen Dingen dem Symposion heran<sup>239</sup>. Dabei muss diesem Phänomen innerhalb der rotfigurigen Kolonettenkrater mehrheitlich eine gewisse Eigenständigkeit bescheinigt werden, auch wenn auf den ersten Blick Parallelen zu den schwarzfigurigen Bildern der Leagros-Gruppe und ihrer Nachfolger zu bestehen scheinen. Denn diese Methode findet in erster Linie in Zusammenhang mit größeren Handlungskontexten Niederschlag, kennzeichnet Trinkgelage oder Kentaurenkampf effektiv als ausgedehntes Geschehen und den sichtbaren Ausschnitt als eindeutiges Exzerpt<sup>240</sup>. Statt der Herausstellung einer Heldentat, getragen von einzelnen Protagonisten, werden nun hauptsächlich syntaktisch auf unterschiedliche Art miteinander verknüpfte, narrativ wertgleiche Partizipanten gezeigt, deren Anzahl nicht festlegbar ist. Dabei wirkt sich die explizite Bildeinfassung positiv auf die zumeist dichtere Drängung der Figuren innerhalb der als narrativ definierten Fläche aus. Indem sie diesen Bereich klar herausstellt, verschafft sie ihm mit Nachdruck nicht nur eine eigene Qualität, sondern setzt unumstößlich die Position eines jeden einzelnen im Aktionsraum fest. Erfährt die Anzahl der Bildzeichen dagegen eine Reduktion, fällt der Rahmen häufig auch auf dem manieristischen Stangenkrater weg<sup>241</sup>. Indem er aber mindestens eine Bildseite anschneidet, wird der Betrachter aktiv dazu animiert, die figurenreiche Szene vor seinem geistigen Auge fortzuführen. Weiß er um den jeweiligen Sachverhalt, der ihm als Leitfaden dient, sind dem keine Grenzen gesetzt. Die Absicht, die nun in der Mehrheit der Fälle hinter der Anwendung der Teilgestalt steht, ist offensichtlich, die Aussage unmissverständlich. Der Antrieb bleibt auch hier weiterhin der Bild-Raum-Konflikt, wenn auch er nun zusätzlich szenischer Natur ist. Dabei eignen sich Bildzeichen mit erhöhten Ansprüchen an den Breitenraum besonders gut, gehen hier die wenigsten Informationen verloren und ist zudem die räumliche Einsparung am größten. Aufgrund seines Wesens und der formalen Voraussetzungen besitzt der kompakte Kolonettenkrater hierfür den nötigen Freiraum, beweist er daher gegenüber anderen Vasenformen uneingeschränkte Dominanz<sup>242</sup>. Einzige Ausnahme sind an dieser Stelle die Schalenmedaillons – sie beschränken sich jedoch vor allem auf das Trinkgelage nach bewährter Manier und zeigen relativ selten abweichende Inhalte<sup>243</sup>.

Hinzu kommt der Aspekt der Bewegung, darf er in Zusammenhang mit den dynamisch-narrativen Szenen keinesfalls vernachlässigt werden. Denn gerade eben dieses Wissen um die

239 Einzige Ausnahme ist der Komos des Malers von München 2335 (DADA 20).

240 Dazu können auch die nach identischem Schema gestalteten Amazonenkämpfe (DADA 173, 174) und der Aufeinanderprall wohl zwischen Griechen und Äthiopen (DADA 175), ebenso wie die Auseinandersetzungen zwischen Reitern und Hoplitern (DADA 539, 540 [?]) gerechnet werden. Als weiteres kommen der dionysische Thiasos mit dem Maultier (DADA 167 [evtl. Rückführung des Hephaistos]), der Komos (DADA 20) sowie die ausziehenden Amazonen (DADA 524 und 172), die Reiterzüge (DADA 171 und 538) und die damit in Verbindung stehenden Kompositionen DADA 536, 537 hinzu. Um einen Auszug wird es sich schließlich auch bei den drei Pferderennen handeln (DADA 523, 525, 526).

241 Ausführlicher dazu s.o.

242 Den insgesamt 75 Kolonettenkrateren stehen in diesem Zusammenhang lediglich eine Halsamphora, eine Schulterhydria und zwei Kalpiden gegenüber (s.v.), deren gelängte Schulterfelder schon eher die metrischen Eigenschaften eines Frieses besitzen. Zur allgemeinen Verteilung der Vasenformen auf die Ausschnitte s. Kapitel B1.2. „Dekorationsprinzipien“; zu den weiteren rf. Gefäßtypen in Verbindung mit der Teilgestalt s. Kapitel B3.1. „chronologisch-chorologische Verteilung“.

243 Vgl. dazu Kapitel B3.1. „chronologisch-chorologische Verteilung“ sowie B2.1.1.1.1. „Symposion“.

auf den Gesetzmäßigkeiten der optischen Wahrnehmung fußende Wirkung scheint einige Maler zu ungewöhnlichen und vor dem Hintergrund der gängigen Konventionen gewagten Kompositionen angespornt zu haben. Dazu gehören in erster Linie die aus dem Umkreis des Alkimachos-Malers stammenden Pferderennen: Nicht nur kann der Betrachter hier das mehr oder weniger konstante Durchqueren des sichtbaren Bereichs visuell nachvollziehen, wird durch das Anschneiden der Randfiguren sowohl die gestaltimmanente Bewegung ins Bild hinein beziehungsweise aus dem Bild hinaus verstärkt. Auch wird gekonnt der aktionsgeladene Charakter dieses Sujets vermittelt. Während der vorderste der sichtbaren Teilnehmer das Feld bereits fast gänzlich verlassen hat (DADA 526), schiebt sich von hinten plötzlich (v.a. auf DADA 523 und 525) noch ein weiterer Konkurrent hinein – diese immense Anspannung vermittelt auch der Ephebe, welcher sich gehetzt nach seinem Verfolger umblickt. Einen entsprechenden Effekt erzielt desgleichen der Maler von London E 489 nicht nur in Bezug auf seine singuläre Halsamphora (DADA 540), erfolgt hier überraschend ein Angriff von hinten. Gleiches spielt sich in Zusammenhang mit dem unerwartet vor Memnon auftauchenden Reiter (DADA 175) ab, ebenso wie bei seinen Prozessionen überaus anschaulich der Fluss der Bewegung zur Geltung kommt. Das Potential dieser ungewöhnlichen Umsetzungen an und für sich gängiger Themen ist ungemein und lässt sich ohne weiteres den Darstellungen des Jagd-Malers gegenüberstellen. Nicht nur wird hier – wie beim Blick durch das runde ‚Bullauge‘ – trotz der Abweichung im Bildformat das Momentane der gezeigten Handlung effektiv erfahrbar. Auch offenbart sich erstmals eine Art der figürlichen Ausschnitthaftigkeit, die sich stark an die extreme Vorgehensweise der etwa 100 Jahre älteren lakonischen Tondi annähert und innerhalb der schwarzfigurigen Vasenmalerei Attikas offensichtlich ihresgleichen sucht<sup>244</sup>. Dennoch bleibt diese Radikalität als künstlerspezifische Vorliebe auch innerhalb der manieristischen Kreise eine absolute Ausnahmeerscheinung und findet keine allgemeine Akzeptanz, sind die vorherrschenden Normen deutlich andere.

---

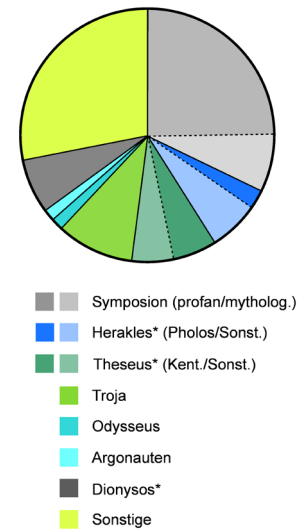
244 An dieser Stelle lässt sich v.a. der Amazonenzug desselben Malers anführen (DADA 524), wo die hinterste Reiterin adäquat zum letzten sichtbaren Krieger des lakonischen Gefallenentransports (DADA 1) derart beschnitten wird, dass der Kopf zur Gänze außerhalb des Bildes liegt (vgl. evtl. auch DADA 540). Ähnlich extrem, wenn auch nicht in Zusammenhang mit der menschlichen Figur, ist der Anschnitt am Pferd bei der Memnonszene (DADA 175), werden hier die gerade noch im Bild sichtbaren Nüstern sowie Vorderhufe zudem teilweise von einer weiteren Figur überdeckt. Und nur das äußerst knappe Hinterteil erscheint auf der singulären Halsamphora DADA 540.

### B3.3. Die thematischen Schwerpunkte und die motivische Verteilung der Ausschnitthaftigkeit

Ein ausführlicher Überblick über die unterschiedlichen Themen und Motive vor dem Hintergrund der ausschnittshaften Wiedergabe vermag per se zu keinem unerwarteten Ergebnis zu führen, ergeben sich die jeweiligen Schwerpunkte automatisch aus dem allgemeinen Repertoire der jeweiligen künstlerischen Schaffenskreise. So überrascht es nicht, dass vor allem die Heraklestaten und der trojanische Sagenkreis unter den Erzeugnissen der Leagros-Gruppe dominieren und das Pferdegespann das mit Abstand am häufigsten unvollständig wiedergegebene Bildzeichen ist. Ebenso wenig verwundert die Überpräsenz von Symposion und thessalischem Kentaurenkampf in Zusammenhang mit den rotfigurigen Manieristen<sup>245</sup> und damit die Vorherrschaft von gelagertem Zecher sowie Rossmann als Teilgestalt (**Abb. 25.1; 25.2**). Dennoch ermöglicht allein – trotz einiger in Kauf zu nehmender Wiederholungen – die konsequente Zusammenführung all dieser Details überhaupt erst einen umfassenden

Einblick in das Wirkungspotential der figürlichen Unvollständigkeit, wie es sich im Abseits der Gewinnung von Darstellungsraum als grundlegendem technischem Faktor zu erkennen gibt. Dabei soll das Augenmerk insbesondere auf solche Sujets und Bildzeichen gerichtet sein, deren Auftreten sich nicht allein auf einzelne Künstlerpersönlichkeiten oder -gruppen zurückführen lässt, sondern die übergreifend zu verfolgen sind<sup>246</sup>. Denn an diesen Stellen offenbart sich die Mannigfaltigkeit der Möglichkeiten am besten.

Schnell wird klar – so unterschiedlich die einzelnen Darstellungen auch ausfallen mögen –, dass die Hinzuziehung des unvollständigen Konturs bestimmten darstellerischen Normen gehorcht, also einem System unterliegt. Auf diese Weise lässt sich hinter den Ausschnitten im Regelfall eine bewusste Planung feststellen, ergibt sich dieses gestaltliche ‚Manko‘ keineswegs aus einem rein zufälligen Zusammentreffen von Figur und Bildgrenze. Zudem besitzen manche Motive eine deutlich bessere Eignung als andere, was allein bedeutet, dass ihre gestaltlichen Parameter eine weitaus größere Notwendigkeit für diese eingeschränkte Art der Wiedergabe mit sich führen. Eine überdurchschnittliche räumliche Ausdehnung verschafft diesem Mittel die notwendige Grundlage, ein möglichst geringer Informationsverlust garantiert dabei die Durchführbarkeit. Auf der anderen Seite zeigt aber ein Durchbrechen dieser Konventionen unmissverständlich die Verlagerung der darstellerischen Interessen des verantwortlichen Er-



\*abzögl. Gelagebilder

Abb. 25.1 Verteilung der Bildthemen

245 Diese beiden Themen einschließlich des Besuchs des Herakles bei Pholos machen allein schon über 40% des zusammengetragenen Bildmaterials aus, zumal von einem noch höheren Anteil auszugehen ist, da aufgrund der Stereotypie keine umfassende Materialaufnahme angestrebt wurde.

246 Nicht in Vergessenheit geraten darf auch hier die lückenhafte Materialbasis, die jedoch einer generellen Repräsentativität der Ergebnisse nicht im Wege stehen dürfte. Darüber hinaus muss nochmals betont werden, dass bei der Aufnahme im Regelfall sowohl allzu marginale Anschnitte als auch solche am leblosen Objekt (bis auf das Schiff) ausgeschlossen wurden (s. dazu Kapitel A2.3.2. „Aufnahmekriterien“). Eine Berücksichtigung der vielen dezent beschnittenen Menschengestalten, aber auch Waffen, Möbel und Gefäße hätte zwangsläufig zu einem anderen motivischen Spektrum geführt.

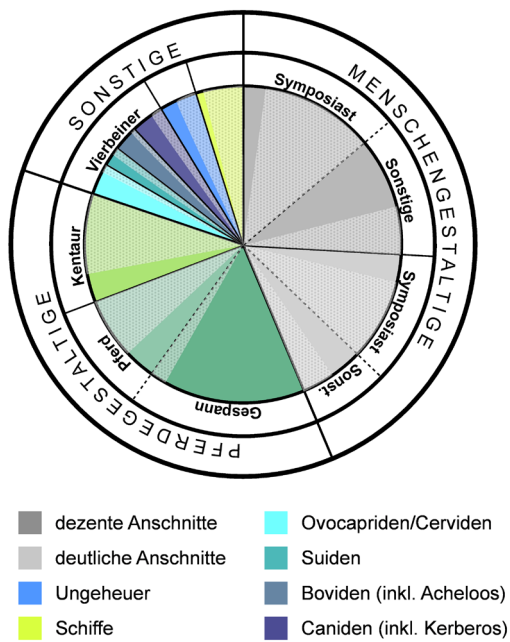


Abb. 25.2 Verteilung der Teilgestalten nach Motiven, aufgeschlüsselt nach einzelnen Bildzeichen (gerasterte Flächen: rotfigurig)

zeugers an, die damit weit über die reine Bewältigung des Bild-Raum-Konflikts hinausgehen.

### Die unterschiedlichen thematischen Aspekte Die großen Sagenkreise

Unter den Abenteuern des **Herakles** besitzt vor allem der *Kerberosraub* einen zentralen Stellenwert (Tab. 17), tritt dieses Thema sowohl im Tondo des Jagd-Malers zutage, ebenso wie es sich im Vierecksfeld unterschiedlicher attisch schwarzfiguriger Gefäße, aber gleichermaßen auf einem spätarchaischen rotfigurigen Rundbild zeigt. Vollkommen exceptionell und ohne Vergleich ist die Umsetzung des lakonischen Meisters (DADA 6, s. Abb. 18.2): Um den Bullaugenblick auf die vorbeiziehende Gruppe aus Herakles, Hermes und Hund möglichst eindrücklich in Szene zu setzen, wurden hier die beiden menschlichen Begleiter grob zurechtgestutzt, wohingegen das

minutiös ausgeführte Untier in deren Mitte ganz blieb. Dagegen gehorcht der Teller des Pa-seas (DADA 37, s. Abb. 2.2) weitaus mehr dem konzeptionellen Grundgedanken der beiden leagridischen Hydrien (DADA 132, 131 [s. Abb. 20.4]), der sich auch bei der kleinformatigen Darstellung des Athena-Malers wiederfindet (DADA 36): Nur zur Hälfte wird hier der Höllenhund abgebildet. Eine inhaltliche Auslegung des Anschnitts muss dabei aber offen bleiben, gibt der Maler dem Betrachter kein zusätzliches Hilfsmittel an die Hand. Dies trifft ebenfalls auf die kleine Kanne zu, allerdings gelingt hier eine Gleichsetzung der Borte mit dem Hadesausgang aufgrund des geraden Rahmenverlaufs weitaus besser – eine Auffassung, die im Falle der beiden Leagros-Bilder unmissverständlich durch eine eingefügte Portikus festgelegt ist<sup>247</sup>. Obwohl sich alle Bilder auf dieselbe Geschichte beziehen, werden mithilfe der Ausschnitthaftigkeit zwei vollkommen unterschiedliche Aspekte zur Anschauung gebracht: Der augenblicksbezogenen Felddurchquerung steht der Übergang zwischen zwei Welten gegenüber; statt zur Betonung des sich fortsetzenden homogenen Handlungsraums dient die Rahmenleiste nun zur Trennung zweier unterschiedlicher Raumqualitäten.

Weitere Bedeutung kommt der Fassöffnung auf der *Pholoe* zu, finden sich hier neben den zahlreichen rotfigurigen Kolonettenkraterbildern auch noch einige schwarzfigurige Beispiele mit vergleichbarer Ikonographie sowohl in Groß- als auch Kleinformat<sup>248</sup>. Dabei liegt mehrheitlich ein exzerptiver Charakter des Anschnitts auf der Hand, erwartet der Betrachter im Sinne der Erzählung eine ganze Meute an herannahenden Pferdewännern. Daneben kann die unvollständige Wiedergabe aber auch zur Vermittlung einer konkreten inhaltlichen Aussage verwendet werden, wie es eine Hydria der Leagros-Gruppe (DADA 70, s. Abb. 11.6) unmissverständlich zur Anschauung bringt: Mithilfe eines kleinen Felsendachs wird der rechte Bildrand

247 Vgl. dazu Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“ und B2.2.1. „Inhalt“.

248 Ausführliche Zusammenstellung dieser Bilder in Kapitel B2.1.1.1.2. „Schlachten“.

zum Eingang in eine Höhle, aus der Pholos bereits teilweise hervorgekommen ist. Diese Darstellung bedient sich zudem gleich beider Möglichkeiten, treten dem Gastgeber auf der anderen Bildseite – dicht an dicht – zwei ebenfalls teilgestaltige Artgenossen gegenüber, vom Duft des Weins angelockt und sicherlich gefolgt von weiteren. Eine vergleichbare ausschnittintrinsiche Auffassung scheitert in der Mehrheit der Fälle am mangelnden Unterscheidungspotential der häufig beidseitig angeschnittenen Kentauren (v.a. DADA 71, 66\*, 67, 74). Dort aber, wo sich eine Differenzierung zumindest im Ansatz vollziehen lässt, ist sie auch ohne explikatives Zusatzelement attraktiv, obzwar rein optional. Dies gilt für den rotfigurigen Kolonettenkrater des Kleophrades-Malers (DADA 73), vor allem aber für eine weitere Komposition der Leagros-Werkstatt, welche sich auf nur einen Pferdeman beschränkt (DADA 69), diesen jedoch wiederum mit dem beliebten teilfigurigen Gespann auf der anderen Bildseite kombiniert.

Mehrere Bilder widmen sich dem Konflikt zwischen Herakles und *Alkyoneus* und zeigen – trotz übereinstimmender Urheberschaft (Leagros-Gruppe) – ebenfalls unterschiedliche Anwendungsmöglichkeiten der Teilgestalt. Absolut kein Zweifel an einer ausschnittintrinsiche Lesart besteht in Zusammenhang mit der Hydria DADA 128, wird hier die Heimstatt des schlafenden Riesen, in der er teilweise weilt, durch eine (an dieser Stelle allerdings untypische) vorgeblendete Säule charakterisiert<sup>249</sup>. Für eine solche Gegenständlichkeit des Rahmens spricht zwar auch der über die Bildbegrenzung geschobene Ellbogen des nur zur Hälfte sichtbaren, nun auf einem Felsblock hingestreckten Giganten auf der kleinen Kanne DADA 23 (s. Abb. 20.2), allerdings fehlt hier die Bestätigung durch eine entsprechende Einfügung<sup>250</sup>. Während die Ausschnitthaftigkeit in beiden Fällen dazu genutzt wurde, den erzählrelevanten inhaltlichen Aspekt (zumindest fakultativ) herauszustellen, verzichtet die dritte Darstellung (DADA 127) auf diese Möglichkeit, ebenso wie sie auch die unvollständige Wiedergabe nicht zur Einsparung von Darstellungsraum vor dem Hintergrund der gigantischen körperlichen Ausmaße des Alkyoneus nutzt. Denn dieser erscheint unter seinem Felsvorsprung vollgestaltig, abgeschnitten sind – wie auch bereits auf dem erstgenannten Gefäß – allein die Gespannpferde am gegenüberliegenden Bildrand (s. Abb. 19.2)<sup>251</sup>.

Den inmitten seines Stierleibs durchtrennten *Acheloos* bilden zwei Großgefäße unterschiedlicher Technik ab (DADA 42, 43) – ikonographisch annähernd identisch, steht es dem Betrachter frei, die unvollständige Sichtbarkeit zusätzlich noch auf dessen Fähigkeit zum Gestaltwechsel zu projizieren. Jedenfalls hat der Rezipient hier, wie auch in Verbindung mit der singulären Wiedergabe der sich windenden teilgestaltigen Hydra im Schalenmedaillon des Makron (DADA 46) oder dem maulaufsperrenden *ketos* bei Hesiones Errettung auf einer spätetruskischen Kelebe (DADA 507), die Möglichkeit, sich das riesenhafte Fabelwesen nach eigenem Gusto auszumalen. Zur Geltung kommt außerdem die Plötzlichkeit des Angriffs aus dem Hinterhalt, sind hierfür mehrheitlich die entscheidenden visuellen Marker gegeben<sup>252</sup>. Den massigen Leib unterstreicht die Ausschnitthaftigkeit auch in Zusammenhang mit einem Rind, das dem Kampf des Helden mit dem kretischen Stier beiwohnt (DADA 503), wodurch diese Komposition vollkommen von einem zweiten Beispiel auf einer ebenfalls schwarzfigurigen

249 Bei der Säule handelt es sich um das einfachste und gängigste Mittel zur Kennzeichnung einer Rahmenborte als gegenständlich.

250 Vgl. dazu Kapitel B2.2.1. „Inhalt“.

251 Zu diesen werkstatttypischen Pferden s. Kapitel B2.1.2.2. „Bewegung als Code“.

252 Zu entsprechenden Inhalten s. v.a. Kapitel B2.1.1.2.3. „Monster“; vgl. als weiteres auch Kapitel B2.2.1. „Inhalt“.

Kanne abweicht, auf dem Herakles, der überwältigte Bovide und der bereits aus dem Bildfeld hinauslaufende Götterbote am Betrachter vorbeiziehen (DADA 487)<sup>253</sup>.

Die übrigen Darstellungen widmen sich fast alle unterschiedlichen Inhalten, sind aber durch das für die Leagros-Gruppe so typische ausschnitthafte Pferdegespann verbunden<sup>254</sup>: Dazu gehört der Kampf gegen eine Amazone – einmal in ausführlicher (DADA 126\*), einmal in gekürzter Form (DADA 437\*) – ebenso, wie das mutmaßliche Hesperidenabenteuer (DADA 133) oder die Besiegung des Kyknos im Beisein von Athena und Ares (DADA 130). Und auch die eher ungewöhnliche Anschirrung DADA 129, entstanden in derselben Werkstatt, zeichnet sich durch ein angeschnittenes Ross aus. Als relevanter Teil der verbildlichten Handlung wird es nun allerdings von Herakles selbst ins Bild geführt und gleicht damit thematisch verwandten Kompositionen (s.u.). Die Gleichsetzung der Borte mit einem Ausgang steht dem Betrachter frei, zumindest deuten die gleichmäßig über die Bildfläche verteilten Säulen unmissverständlich auf einen architektonischen Kontext hin.

Die ausschnitthaften Darstellungen, die sich dem **trojanischen** Sagenkreis als zweitem wichtigen Schwerpunkt dieser Maler zurechnen lassen<sup>255</sup>, zeichnen sich in erster Linie gleichermaßen durch den angeschnittenen Pferdewagen aus, wobei allerdings dessen narrativer Beitrag von Bild zu Bild variiert: Einen zentralen Wert nimmt er bei der Schleifung Hektors ein (DADA 140 [s. Abb. 2.4], 141, 432 [?])<sup>256</sup>, als Beifügung wohnt er dagegen ebenso der Opferung Polyxenas (DADA 143) wie auch der Bergung des gefallenen Achill (DADA 142) bei und verweist – wenn der Betrachter es möchte – durch die gestaltliche Unvollständigkeit auf den potentiell größeren Kontext von Trauerzug und Schlacht<sup>257</sup>. Ähnlich wie die Göttergespanne rahmt er als ‚Requisite‘ mit attributivem Wert die in der Bildmitte stattfindende Tötung des Priamos (DADA 144), demonstriert derart die Beweglichkeit der mythischen Helden der Vorzeit und den Topos Krieg<sup>258</sup>.

In Verbindung mit der beliebten *Troilossage* sind alle drei Aspekte dieser Episode vertreten, wobei vor allem die Auflauerung unterschiedliche ‚Spielarten‘ in Hinblick auf die teilgestaltige Wiedergabe erkennen lässt: Bereits zum Teil im Bild und damit soeben an der Wasser-

253 Das Bildfeld teilweise verlassen hat auch ein flüchtender Kerkop auf einer sf. Bauchamphora (DADA 24).

254 In Zusammenhang mit dem Sagenkreis des Herakles liegen auch noch Beispiele für den angeschnittenen Zecher vor, ganz nach üblichem Schema der rf. Symposien und mehrheitlich im Schalenrund: So erscheint der gelagerte Heros in Gesellschaft von Dionysos bzw. eines Kriegers (wohl Iolaos) (DADA 255, 256, 266, 213), in einem Fall (DADA 195) befindet er sich selbst in aufrechter Position, wohingegen nun Eurytos auf der Kline liegt. Eine Ausnahme stellt eine kleinformatige sf. Abbildung dar (DADA 270), die aber den ausschnitthaften Gelagebildern in ebendieser Technik entspricht (s.u. sowie Kapitel B2.1.1.1.1. „Symposien“).

255 Einzige Ausnahme ist die seltene chalkidische Psykteramphora aus der Zeit um 540 v. Chr. (DADA 18), lässt man die rückwärtige Beschneidung des Wagenlenkers als intentionelles Vorgehen gelten. Auf jeden Fall verstärkt dessen unvollständiges Erscheinungsbild auf Wahrnehmungsebene die Bewegung ins Bild hinein und passt so zum narrativen Kern des Schlachtengetümmels vor Ilion. Vgl. dazu Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“ sowie B3.1. „chronologisch-chorologische Verteilung“. – Zum Pferdegespann in Zusammenhang mit dieser Malergruppe s. Kapitel B3.2.2. „Leagros-Gruppe“.

256 Vgl. dazu Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“ (hier auch zur Problematik von DADA 432). Die Darstellungen DADA 446 und 442 desselben Inhalts zeigen das Gespann vollgestaltig, schneiden jedoch entsprechend zu DADA 140 die Schlange am Tymbos ab. Ausschnitthaft sind darüber hinaus auch Schlange und *ketos* auf einem rf. Medaillon des Kleophrades-Malers (DADA 47) mit dem Kampf zwischen Peleus und Thetis (zum plötzlichen Auftauchen aus dem Verborgenem als möglichem semantischen Wert der Ausschnitthaftigkeit s. Kapitel B2.2.1. „Inhalt“). Vgl. dazu Kapitel B2.1.1.2.1. „Monster“.

257 Zu diesen Darstellungen s. Kapitel B2.1.1.1.3. „Prozessionen“ oder B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“ sowie B2.1.1.1.2. „Schlachten“. Zur Diskussion dieser Auslegung als Exzerpt vgl. auch Kapitel B3.2.2. „Leagros-Gruppe“.

258 Dazu s. Kapitel B2.1.2.2. „Bewegung als Code“.



stelle erschienen, ist der aufsitzende Knabe mitsamt Beipferd auf der großen Schulterhydria DADA 136 (s. Abb. 18.7), ebenso wie auf einer Kalpis des Rote-Linie-Malers (DADA 532) – hier noch um einen halben Hund ergänzt<sup>259</sup>. Im Gegensatz zur Hydria, wo der sich hinter dem Brunnen verbergende Achill die gesamte rechte Bildhälfte einnimmt, fehlt der Krieger auf dem Kleingefäß zur Gänze. Dass die Komposition auf diese Weise zu einem Auszug wird, ist in erster Linie selbstredend dem Platzmangel geschuldet, nichtsdestominder ist hier das Potential zu einer Spielerei mit dem Betrachter unvergleichlich hoch: Denn indem die für den Handlungskontext unabdingbare Person des Peliden außerhalb des sichtbaren Bereichs verortet werden muss, wird der Rezipient zwangsläufig in die Situation der beiden ahnungslosen Königskinder versetzt – er sieht die Gefahr (noch) nicht. Nur wenn Ikonographie und Mythos geläufig sind, gelingt eine zufriedenstellende Erschließung der Inhalte. Während hier der Figurenanschnitt jedoch keinen expliziten Beitrag leistet und bestenfalls ganz allgemein auf die Unvollständigkeit der Szene hinweisen kann, bekommt er in Zusammenhang mit zwei weiteren Bildern einen eigenen Sinn<sup>260</sup>. Es ist nun der Krieger selbst, der auf einer zweiten Hydria (DADA 430) vom Rahmen beschnitten und damit von der Architektur des Brunnenhauses verdeckt wird – unmissverständlich festgelegt mithilfe von Gebälk und Säule. Die partielle Verborgenheit vermag dabei anschaulich den Aspekt des Auflauerns zum Ausdruck zu bringen, wobei das für diese Erzählung so wichtige Nicht-Sichtbar-Sein darüber hinaus noch durch den beachtlichen Schild unterstrichen wird, hinter dem sich (nach gängigem Schema) weitere Teile seiner kauern Gestalt befinden. Die sehr ähnlich strukturierte, gleichermaßen großformatige Darstellung DADA 19 (s. Abb. 20.3), die der Leagros-Gruppe allerdings zeitlich voranzustellen ist, zeigt die Ereignisse prinzipiell ähnlich, hebt sich aber in einem wesentlichen Punkt ab: Achill wird zwar ebenfalls von der dekorierten Vertikalborte überlappt, die explikatorische Einfügung, durch welche der Rahmen einen festen gegenständlichen Wert erhält, ist nun aber nicht vorhanden. Da der verfügbare Raum zwischen Bildeinfassung und Brunnenaufbau stark eingeschränkt ist, kommt zur anteiligen Wiedergabe auch noch eine deutliche Minimierung seiner Gestalt hinzu, vergleicht man ihn vor allem mit dem riesenhaften Apoll, der uneingeschränkt das Bildzentrum dominiert. Ein kompositorisches Misskalkül lässt sich daher nicht ausschließen, zumal die narrativ integrierte Teilgestalt vor der Mitte des 6. Jhs. kein gängiges Phänomen innerhalb der attischen Vasenmalerei darstellt. Auch wenn folglich die Intention des Malers in Frage gestellt werden muss, ist der solchermaßen erzielte optische Effekt in Verbindung mit dem Motiv des Versteckenseins nicht von der Hand zu weisen, zumal dieser Eindruck desgleichen noch durch ein eingeschobenes Bäumchen verstärkt wird. Es spricht nichts dagegen, dass der Künstler dieses wohl eher zufällig erzeugte ‚Manko‘ geschickt zu nutzen wusste und aus der Not eine Tugend machte.

Indem der Rote-Linie-Maler auf seiner Kalpis (DADA 147, s. Abb. 18.11) das Hinterteil des mit Troilos ins Bild galoppierenden Pferdes abschneidet, kann er – nun in Zusammenhang mit der Verfolgung – die ausschnittshaften Wiedergabe entsprechend nutzen. Denn wie schon bei seiner Konzeption der Aufklärung (s.o.), fehlt hier der Verfolger komplett – zu sehen sind allein die beiden fliehenden Geschwister. Effektiv kombiniert er bei beiden Bildern Exzerpt und Teilfigur und unterstreicht so zum einen den ausschnittshaften Charakter der Szenerie

259 Zu diesen beiden Darstellungen s. Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“.

260 Zu diesen beiden Bildern vgl. Kapitel B2.2.1. „Inhalt“.

im Kleinen<sup>261</sup>, bringt zum anderen aber zugleich das wesentliche Merkmal dieser Erzählung außerordentlich plastisch zur Geltung: die drastische Plötzlichkeit, mit welcher Achill aus seinem Hinterhalt Einfluss auf den weiteren Verlauf der Geschichte nimmt<sup>262</sup>. Dagegen vermag der Anschnitt auf einer etwas älteren Dreifußpyxis (DADA 25) – der an vorderster Stelle der Trias das Bild querenden Polyxena fehlt das im Knielauf weit ausgreifende Bein – lediglich den prozessiven Charakter der Szene visuell zu verstärken, wobei allerdings auch hier gewisse Bedenken hinsichtlich einer gezielt konzipierten Ausschnitthaftigkeit geäußert werden müssen<sup>263</sup>. Der Tötung des trojanischen Prinzen auf dem apollonischen Altar schließlich widmen sich drei Hydrien der Leagros-Gruppe, die das drastische Geschehen in der Bildmitte erneut um das beliebte Gespann bereichern, das in einem Fall (DADA 138) aus dem mittels Balken angegebenen Stadttor hinaussprengt. Auf diese Weise bekommt es im Gegensatz zu den (desintegrierten) Beifügungen der anderen beiden Bilder (DADA 139 [s. Abb. 19.1], 137) einen narrativen Wert, eilt es offensichtlich dem bedrängten Knaben zu Hilfe<sup>264</sup>.

Durch einen solchen teilgestaltigen Wagen zeichnen sich ebenfalls diejenigen Darstellungen aus, welche die *Übergabe* des kleinen Achill an Chiron zum Inhalt haben. Je nach Ausrichtung (vordere/hintere Partie) gibt er einen Ausblick auf den bevorstehenden Aufbruch der Eltern oder rückt stärker den Aspekt der Ankunft in den Fokus, beide Male erzählt er von der weiten Reise an diesen abgelegenen Ort (DADA 186 [s. Abb. 18.9], 185)<sup>265</sup>. In adäquater Form ist er desgleichen Teil des *Hochzeitszuges* von Peleus und Thetis (DADA 124, s. Abb. 20.9) und führt darüber hinaus die Festprozession über den sichtbaren Bereich fort, von der lediglich Dionysos im Bild erscheint<sup>266</sup>. In allen Fällen wird aber auch der Kentaur auf der gegenüberliegenden Seite des Bildfelds ausschnitthaft wiedergegeben, der seine Gäste auf diese Weise – trotz fehlender Einfügung – zweifelsohne in seiner felsigen Behausung erwartet. Dadurch spart sich der Maler nicht nur Darstellungsraum, sondern zeigt außerdem klar den Handlungsort beider Erzählungen an. Dies entspricht ebenfalls dem teilfigurigen Chiron, welcher den vorangegangenen *Ringkampf* auf einer kleinformatigen Oinochoe ergänzt (DADA 68) und somit generell in seiner Eigenschaft als Höhlenbewohner gekennzeichnet ist, zudem aber auf das nachfolgende Geschehen verweist<sup>267</sup>.

Dass die wenigen rotfigurigen Bilder in Hinblick auf Motiv und Inhalt beachtlich von den obigen Darstellungen abweichen, erstaunt vor dem Hintergrund der allgemeinen Entwicklungen nicht. Wie bereits in Zusammenhang mit Herakles, wird der angeschnittene Zecher

261 Zur Definition solcher ‚kleinen Exzerpte‘ s. Kapitel A2.3.1. „Begrifflichkeiten“.

262 Etwas ausführlicher dazu auch in Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung (Aspekt des Verborgenen)“.

263 Vgl. dazu ebenfalls Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“.

264 Zu dieser Abbildung s. Kapitel B2.2.1. „Inhalt“, zu den anderen beiden Bildern vgl. Kapitel B2.1.2.2. „Bewegung als Code“.

265 Vgl. dazu Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“.

266 Ein ähnlicher Effekt, wenn auch weitaus weniger deutlich, ließe sich in Zusammenhang mit der Hydria des Lysippides-Malers (DADA 14) erkennen, nur dass hier allein der letzte sichtbare Teilnehmer leicht am Rücken beschnitten ist. Vgl. dazu im Besonderen Kapitel B2.1.1.1.3. „Prozessionen“, s. als weiteres auch B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“.

267 Dazu s. Kapitel B2.2.1. „Inhalt“. Mithilfe dessen Figur wird diese Szenerie besser identifizierbar, entspricht sie ansonsten ikonographisch – bis auf die sich um den Leib der Thetis windende Schlange – den allgemeingültigen Bedrängungsszenen aus dem Umkreis des Dionysos. Dies trifft auch auf die beiden kleinformatigen Bilder nach identischem Schema zu, die stattdessen um ausschnittshafte Gespannpferde erweitert wurden (DADA 149\*, 148). Dass der Jüngling in ersterem Falle ein umgegürtetes Schwert trägt, macht seine Ansprache als Peleus wahrscheinlich. Eine inhaltliche Trennung ist ansonsten jedoch schwierig, kam es zu einer Verschmelzung beider Inhalte. Ausführlicher dazu Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“ (hier auch mit der entsprechenden Literatur).

– nun als Teil der Lösung Hektors – nach üblicher Manier der profanen Symposien im Schalenrund präsentiert (DADA 257). Die anderen Themen sind selten und zumeist singulär in ihrer künstlerischen Umsetzung: So hat ein apulischer Maler die Landung Helenas in Troja (DADA 349) mit einem protomenhaften Schiff als Hinweis auf die Seereise ausgeschmückt<sup>268</sup>, des Weiteren wird bei deren Verfolgung durch Menelaos auf einem manieristischen Stangenkrater (DADA 363) mittels beidseitigem Anschnitt der Aspekt des Durchzugs anschaulich zur Vermittlung gebracht<sup>269</sup>. Außergewöhnlich ist desgleichen das auf Achill und Memnon zu beziehende Schlachtengeschehen als Auszug aus einem umfassenderen Zusammenhang (DADA 175, s. Abb. 11.7) – ebenfalls dargelegt durch beidseitige gestaltliche Unvollständigkeit<sup>270</sup>. Das Medaillon des Sabouroff-Malers (DADA 188, s. Abb. 13.5) schließlich verbildlicht den Bau des trojanischen Pferdes, wobei der Kopf des trügerischen Rosses riesenhaft vor der im Zentrum sitzenden Athena ins Bild hineinragt – ein Schritt, der ohne die unvollständige Wiedergabe keinesfalls möglich gewesen wäre<sup>271</sup>.

Erst mit den Abenteuern des **Theseus** kehrt sich das maltechnische Verhältnis um, was auf unmittelbare Weise seine generell recht späte Beliebtheit widerspiegelt (s. Abb. 25.5)<sup>272</sup>. So scheiden seine Taten fast vollständig aus dem Repertoire der für die Ausschnitthaftigkeit relevanten schwarzfigurigen Maler aus<sup>273</sup>, wodurch hier auch das teilgestaltige Gespann entsprechend selten präsent ist. Darüber hinaus ist die thematische Vielfalt vergleichsweise eingeschränkt, dennoch ist dieser Held unter den ausschnitthaften Darstellungen anteilig recht stark vertreten (s. Abb. 25.1). Dies ist allein der Tatsache geschuldet, dass die Thessalische *Kentauiromachie* – sämtlich auf Kolonettenkrateren der ersten drei Viertel des 5. Jhs. sowie einer einzigen, etwas späteren Schale (DADA 87, s. Abb. 11.5) – allein schon mehr als die Hälfte der Abbildungen ausmacht, wobei sich Theseus hier so gut wie nie als Protagonist identifizieren lässt<sup>274</sup>. Der angeschnittene Wagen spielt lediglich in Zusammenhang mit den *Frauenraubszenen* (DADA 177, 166 [?], 281) eine Rolle, von denen einige noch der Leagros-Gruppe angehören (DADA 125, 135, 134), wobei als Hinweis auf die bevorstehende Flucht in der Regel der rückwärtige Teil abgebildet wird<sup>275</sup>. Die herannahenden Verfolger und damit der Bezug auf eine weitläufigere Handlung lassen sich mitunter überzeugend an einer den Außenraum einbeziehenden Geste festmachen, nicht aber am figürlichen Anschnitt<sup>276</sup>.

268 Protomenhaft ist desgleichen das Schiff, das im umlaufenden Fries einer etruskischen Amphora den Kampf zwischen Aias und Hektor ergänzt (DADA 379). Zu diesen Darstellungen s. Kapitel B2.1.1.2.2. „Schiffe“.

269 Dazu s. Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“.

270 Dazu vgl. Kapitel B2.1.1.2. „Schlachten“.

271 Dazu s. Kapitel B2.1.1.2.1. „Monster“.

272 Vgl. dazu Kapitel B1.1. „Grundlagen Vasenmalerei“.

273 Gemäß Beazley-Archiv steht bei den 661 erfassten Objekten der Leagros-Gruppe Theseus bei lediglich 13 Gefäßen als Protagonist im Zentrum. Der Athena-Maler widmet ihm unter seinen 504 registrierten Objekten allein vier Vasendarstellungen, wohingegen die meisten der in Verbindung mit der Ausschnitthaftigkeit stehenden spätsf. Kleingefäßmaler die Theseustaten überhaupt nicht berücksichtigen (Stand: 30.11.2015).

274 Ausführlicher zu diesem Thema in Kapitel B2.1.1.2. „Schlachten“.

275 Eine Abweichung besteht lediglich bei DADA 125. In einigen Fällen wird noch ein Teil der Pferde hinzugefügt (sf.: DADA 135, 134; rf.: DADA 166), andernfalls kann sich die Wiedergabe allein auf den Wagenkasten beschränken (rf.: DADA 177, 281), wobei er in letzterem Fall nicht von einem linearen Rahmen, sondern durch das Henkelornament abgeschnitten wird. Zu diesen Beispielen s. Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“.

276 Außer in Zusammenhang mit DADA 125, wird hier der sich gegen den Bildrand wappende Krieger leicht am Fuß beschnitten. Bei DADA 135 und 177 ist hingegen lediglich das Gespann am gegenüberliegenden Bildrand unvollständig. Unklar ist die Situation bei DADA 134. Vgl. dazu Kapitel B2.1.1.2. „Schlachten“.

Ansonsten handelt es sich ausschließlich um rotfigurige Beispiele: Dazu gehören zum einen die ungewöhnlichen, rund angelegten Verbildlichungen des *Minotaurosabenteuers* nach identischem Schema (DADA 60, 61\*, 59) – hier mit separater Einfügung zur Kennzeichnung des Labyrintheingangs und somit inhaltlicher Bedeutung des Anschnitts<sup>277</sup>. Zum anderen nehmen gleich drei Bilder – zwei davon aus Apulien (DADA 350, 502) und eines aus Athen (DADA 491) – Bezug auf den *Ariadnemythos*. Derselbe attische Maler trägt Verantwortung für die ebenfalls späte Darstellung des Besuchs auf dem Meeresgrund (DADA 473), die mit den naxischen Geschehnissen zudem durch das unvollständige Schiff sowie dessen protomenhafte Ausführung verbunden ist, verfügen all diese Bilder über keinen Rahmen in eigentlichem Sinne<sup>278</sup>. An ein und denselben Urheber sind ebenfalls zwei sehr ähnliche Tondi (DADA 34, 35) gebunden, welche auf die Tötung der krommyonischen Wildsau bezogen wurden, aber ebenso gut als profane *Eberjagd* aufgefasst werden können – abgeschnitten wird hier das kapitale Tier (**Tab. 18**)<sup>279</sup>. Dabei zeichnet sich eine einvernehmliche ikonographische Übereinstimmung mit den weitaus älteren Bildern des Jagd-Malers ab (DADA 29, 30, 31)<sup>280</sup>, ebenso wie mit einer kleinformatigen Komposition aus Athen, die in fast identischer Manier beide Seiten einer spätschwarzfigurigen Halsamphora schmückt (DADA 32/33, s. Abb. 20.7). Obzwar bei letzterem Beispiel der Aufbau sowohl den rotfigurigen als auch den lakonischen Tondi entspricht, bietet sich dennoch eine abweichende Auffassung des Anschnitts an. Denn das vorgeblendete Bäumchen verleiht dem viereckigen Rahmen den semantischen Wert „Dickicht/Wald“ und lässt den Keiler mit unerwarteter Plötzlichkeit aus dem Unterholz hervorbrechen<sup>281</sup>. Bei den anderen Darstellungen erhält dieser Aspekt allerdings gleichermaßen durch die Verstärkung der motivimmanenten Bewegtheit Betonung, widergespiegelt in der rund gefassten ‚Momentaufnahme‘ des spannungsvollen Ereignisses. Unberechenbarer Charakter sowie potentielle Gefährlichkeit als Eigenschaften einer solchen Jagd kommen auf diese Weise wirkungsvoll zum Ausdruck.

Verglichen mit den drei oben erwähnten Sagenkreisen kommt den Erzählungen um **Odysseus** sowie dem **Argonautenepos** jeweils ein nur sehr reduzierter Stellenwert zu (s. Abb. 25.1). Durch stereotype Wiederholung zeichnen sich die spätschwarzfigurigen Verbildlichungen der *Polyphemsage* aus (DADA 38, 39, 40), in jeglicher Hinsicht allein steht hingegen der rotfigurige Stamnos etwa gleicher Zeitstellung (DADA 41, s. Abb. 20.6). Denn während hier mittels Verschlussstein die gegenständliche Bedeutung der Bildgrenze – diese schneidet zumindest in Ansätzen den Widder mitsamt untergebundenem Griechen an – als Höhlenausgang angezeigt wird, fehlt bei den anderen Bildern ein entsprechender Hinweis. Dennoch liegt eine solche Auffassung des Anschnitts am Schafbock auf der Hand, läuft sie konform mit dem narrativen

277 Vgl. dazu Kapitel B2.2.1. „Inhalt“. Während hier der bereits besiegte Mannstier aus dem Labyrinth gezogen wird, bildet das Tondo DADA 62 den Kampf ab. Dass hier der Unhold angeschnitten wiedergegeben wird, ist zum einen mit seiner übermäßigen Körpergröße, zum anderen aber auch damit zu begründen, dass Theseus als zentraler Held in die Mitte des runden Felds gerückt wurde (s. Kapitel B2.1.1.2.1. „Monster“).

278 Zu diesen Darstellungen s. Kapitel B2.1.1.2.2.1. „Hinweis auf Seereise“.

279 Ausführlicher zu diesen Bildern s. Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“ und B2.2.1. „Inhalt“.

280 Lediglich das Medaillon DADA 28, gleichermaßen dem Jagd-Maler zugewiesen, zeigt ein abgewandeltes Konzept: Statt dem Zusammenprall aus Jäger und Eber wird hier eine Verfolgung des Keilers durch zwei Waidmänner thematisiert, was in der Forschung nicht selten die Vermutung aufkommen ließ, dass es sich um einen Ausschnitt aus der kalydonischen Eberjagd handeln könnte. Zu dieser Diskussion und zu den anderen lakonischen Jagdbildern s. Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“.

281 Zu dieser Abbildung s. Kapitel B2.2.1. „Inhalt“. – Das Schema des aus dem Dickicht hervorbrechenden Keilers lässt sich bis in die Bronzezeit zurückverfolgen (vgl. dazu BLEIBTREU – BORCHHARDT 2008, bes. 67).

Gehalt und dem in Szene gesetzten Augenblick. Allerdings greift dies nicht immer, können sich im Ausnahmefall (DADA 40), bedingt durch den mitunter sehr chiffrenhaften Charakter der Darstellungen, auch zwei teilgestaltige Tiere gegenüberstehen<sup>282</sup>. In diesem Fall wird der äsende Artgenosse – ähnlich wie das zweite Rind in Verbindung mit dem Kampf des Herakles gegen den kretischen Schadbringer (s.o.) – auf die Herde verweisen und bezeugt damit die Offenheit und Flexibilität im Umgang mit der ausschnitthaften Gestalt. Absolut singulär ist daneben die am Felsen der Sirenen vorbeiführende Schifffahrt der Keyside-Klasse (DADA 21), wobei das Fahrzeug inmitten des Mastbaums durchtrennt wird, an welchem der Laërtessohn festgebunden wurde<sup>283</sup>. Hier besitzt das Schiff eine Schlüsselposition für den narrativen Gehalt, in Zusammenhang mit dem Raub des Goldenen Vlieses auf einem rotfigurigen Kolonettenkrater (DADA 22, s. Abb. 14.2) ist es dagegen der Kernhandlung beigeordnet<sup>284</sup>. Dabei ist die attributive Bedeutung der *Argo* für den Mythos so groß, dass sie auf gleiche Weise die Überwältigung des Talos auf einem attischen Volutenkrater (DADA 371, s. Abb. 14.3) sowie die Szenerie auf zwei Gefäßen des lukanischen Amykos-Malers ergänzt, die zum einen die Erlösung des Phineus (DADA 492), zum anderen die Fesselung des Amykos (DADA 501) präsentieren. Nur beim etwas älteren Vliesraub wird der Anschnitt durch den Rahmen erzeugt, alle anderen Bilder verwenden in Ermangelung dieses exekutiven Elements die protomenhafte Form<sup>285</sup>.

Der Mythenkreis des **Dionysos** stellt schließlich einen letzten, etwas größeren Komplex an Ausschnitten dar (s. Abb. 25.1), was sich jedoch in erster Linie auf den hohen Anteil der späten kleinformatigen Bilder in schwarzfiguriger Technik zurückführen lässt, die allesamt aus unterschiedlich kombinierten Versatzstücken konstruiert wurden. Auch hier zeichnet sich das teilfigurige Gespann durch Überpräsenz aus, tritt es in Verbindung mit dem lagernden beziehungsweise thronenden Gott (DADA 535, 156) oder diversen ziehenden Trabanten auf<sup>286</sup>. Auf den *Thiasos* kann auch der zusammen mit Apoll vor einem Wagen laufende Dionysos bezogen werden, welcher die eine Seite einer Halsamphora einnimmt (DADA 154), wohingegen die andere Seite seine Person zwischen zwei unvollständigen antithetischen Gespannen zeigt (DADA 155)<sup>287</sup>. Während der Lenker des ausschnitthaften Gefährts mehrheitlich für den Betrachter im Verborgenen bleibt, ist es in aller Deutlichkeit der Weingott selbst, der auf DADA 533\* in den bereitstehenden Wagenkasten steigt oder – dezent am Rücken beschnitten – hinter einem kleinen Satyr das Bildfeld durchfährt (DADA 16). Ausführlicher sind entsprechende Inhalte indessen auf einem manieristisch rotfigurigen Krater (DADA 168) gestaltet, schickt er sich hier an, in Gegenwart einer größeren Gefolgschaft den anteilig wiedergegebenen Wagen zu nutzen. Desgleichen fällt die Komposition im Feld einer vergleichsweise späten

282 Vgl. dazu Kapitel B2.2.1. „Inhalt“.

283 Zu dieser Darstellung s. Kapitel B2.1.1.2.2.1. „Hinweis auf Seereise“.

284 Vgl. dazu Kapitel B2.1.1.2.2.1. „Hinweis auf Seereise“. Einen anderen Zeitpunkt innerhalb derselben Erzählung bildet das Medaillon des Duris ab (DADA 63, s. Abb. 13.2), auf welchem allein der Kopf des riesenhaften Drachen erscheint, der gerade im Begriff ist, den verschlungenen Jason wieder auszuspeien (s. dazu Kapitel B2.1.1.2.1. „Monster“).

285 Zu diesen Bildern s. Kapitel B2.1.1.2.2.1. „Hinweis auf Seereise“.

286 Satyr: DADA 151, 434\*; Mänade: DADA 150, 179, 152; Satyr und Mänade: DADA 182\*. Ein entsprechender Aspekt steht wohl auch auf einer Hydria der Leagros-Gruppe (DADA 146) im Vordergrund, wo ein solcher Zug am zusammen mit Ariadne im Bildzentrum thronenden Dionysos vorbeizuziehen scheint. Zu diesen Darstellungen und auch den folgenden s. Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“.

287 Einen *Thiasos* stellt auch der sf. Kolonettenkrater der Leagros-Gruppe (DADA 433) dar, nur dass hier anstatt des Gespanns der aus dem Bild hinauslaufende Satyr abgeschnitten wird.

Chous aus dem Rahmen: Sie stellt den Festumzug der Anthesterien dar, wie er von Kindern nachgespielt wird (DADA 169). Gut vertreten sind daneben die dionysischen Gelageszenen, häufig mit Ariadne, einer Mänade oder Herakles<sup>288</sup>. Die schwarzfigurigen Kompositionen darunter sind gleichermaßen durch den typisch versatzstückhaften Charakter geprägt wie auch die attributiven Zusammenstellungen aus Satyr und Ziegenbock (DADA 55) beziehungsweise Hirschkuh (DADA 56) sowie der zwischen zwei Böcken lagernde Gott (DADA 54)<sup>289</sup>.

Konkrete mythologische Inhalte treten dagegen nur spärlich auf: Dies betrifft in erster Linie die *Rückführung* des Hephaistos, wie sie ein später schwarzfiguriger Kannenmaler mit leicht angeschnittenem Maultier verbildlicht hat (DADA 184\*), aber unter Umständen auch ein nur wenig jüngerer rotfiguriger Kolonettenkrater zeigt (DADA 167). Bei diesem fehlt die zentrale Gestalt des verkrüppelten Schmiedegotts zur Gänze, kann aber ohne Schwierigkeit auf dem außerhalb des Bildfelds liegenden Rücken des Maultiers ergänzt werden, wenn der Betrachter dies denn möchte<sup>290</sup>. Trotz dieser Abweichung vermag der Anschnitt der bewegten Figur in beiden Fällen (wie auch in Zusammenhang mit den zahlreichen anderen Bildern prozessiven Charakters) die vorbeiziehende Bewegung auf Wahrnehmungsebene gleichermaßen gut wirken zu lassen. Vollkommen isoliert steht schlussendlich ein etruskischer Teller aus dem endenden 4. Jh. mit einem das Rundfeld durchfahrenden angeschnittenen Schiff, der aus gutem Grund auf die Überwältigung der tyrrhenischen Piraten durch Dionysos bezogen wurde (DADA 518)<sup>291</sup>.

### *Einzeldarstellungen*

Die nach den Symposien mit über 30%<sup>292</sup> – wiedergegeben auf rotfigurigen Schalenmedaillons sowie unzähligen Krateraußenseiten der manieristischen Maler vor allem in der ersten Hälfte des 5. Jhs. und bedingt durch die ausgedehnte Gestalt des gelagerten Zechers sowie den größeren thematischen Zusammenhang<sup>293</sup> – zweitgrößte Gruppe an Ausschnitten (knapp 28%) setzt sich zwar überwiegend aus **Einzeldarstellungen** zusammen und gehört keinem der obigen Sagenkreise an (s. Abb. 25.1), dennoch lassen sich hier gleichermaßen einige Schwerpunkte herausarbeiten, wozu auch die oben bereits erwähnte Eberjagd gehört (s. Tab. 18).

Mehrfach vertreten ist daneben das *Pferderennen*, was jedoch vorrangig daran liegt, dass dieses ausschnitthaft komponierte Sujet innerhalb ein und desselben Malerkreises augenscheinlich immer wieder variiert wurde (DADA 523, 525, 526)<sup>294</sup>. Lohnenswert ist an dieser Stelle jedoch die Gegenüberstellung dieser frühklassischen Beispiele mit dem singulären Fragment des attischen Skyphoskraters (DADA 527, s. auch Abb. 12.10) aus dem beginnenden 6. Jh. Denn obgleich in den Werken des jüngeren Alkimachos-Malers die Teilgestaltigkeit um einiges

288 Aufgrund ihres übereinstimmenden Schemas wurden diese Darstellungen statistisch den profanen Symposien zugeordnet (s.o.).

289 Zu diesen Bildern vgl. v.a. Kapitel B2.1.1.3. „Zusammenfassung Größe“. – Ein entsprechendes Schema findet sich auch außerhalb des dionysischen Kreises und spiegelt sich bspw. in der Gegenüberstellung aus Artemis und einem angeschnittenen Reh wider (DADA 57).

290 Vgl. dazu Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“.

291 Ausführlicher von dieser Darstellung in Kapitel B2.1.1.2.2.1. „Hinweis auf Seereise“.

292 Aufgrund des identischen Schemas wurden hier die mythologischen Gelage mit Herakles, Achill und Dionysos eingerechnet.

293 Ausführlich dazu in Kapitel B2.1.1.1.1. „Symposion“.

294 Dazu s. Kapitel B2.1.1.1.3. „Prozessionen“ und B3.2.3. „Manieristen“.

dramatischer sowie die Szenerie um Vielfaches belebter ist, handelt es sich bei der Darstellung des Nessos-Malers wohl um das früheste Zeugnis einer derartigen Ausschnitthaftigkeit<sup>295</sup>. Dies gilt sowohl in Hinblick auf den prononcierten Schnitt an einer handlungsintegrierten Figur als auch in Bezug auf die visuelle Wirkung der unvollständigen Wiedergabe in Zusammenhang mit einer das Bildfeld durchziehenden Bewegung und nicht zuletzt gleichermaßen vor dem Hintergrund eines möglichen exzerptiven Charakters. In diesem thematischen Kontext ist ebenfalls das großformatige Wagenrennen wohl der Leagros-Gruppe zu betrachten (DADA 165, s. auch Abb. 12.11), das sich der anteiligen Gestalt auf gleiche Weise zur Weitung des Handlungsraums sowie zur Veranschaulichung eines ähnlich brisanten Erzählgehalts bedient, allerdings vollkommen allein zu stehen scheint<sup>296</sup>.

Subsumiert werden können als weiteres die unterschiedlichen, jedoch vergleichsweise seltenen *Schlachtenkontexte* im Abseits der thessalischen Kentaumachie, die ebenfalls ausnahmslos auf rotfigurigen Kolonettenkratern zu finden sind. Dazu zählt neben dem Amazonenkampf (DADA 173, 174) auch die Auseinandersetzung zwischen Reitern und Hoplitern (DADA 539, 540)<sup>297</sup>. In diese Reihe lassen sich desgleichen die kriegerisch motivierten ‚Prozessionen‘ stellen – sei es in Verbindung mit Amazonen (DADA 172, 524), sei es in Hinblick auf die athenische Reiterei (DADA 171, 538, 536, 537)<sup>298</sup>. Entscheidendes Bindeglied all dieser Darstellungen ist die ausgedehnte hippische Gestalt, wobei der Anschnitt nicht selten den Aufsitzenden einbezieht, sowie der umfassende Handlungszusammenhang, anschaulich durch die unvollständige Wiedergabe zur Vermittlung gebracht. Einen vergleichbaren Durchmarsch bildet auch der Jagd-Maler in einem seiner Rundbilder ab, wählt hier aber den Zeitpunkt der Rückkehr und zeigt die Heimbringung der Gefallenen (DADA 1, s. auch Abb. 12.2)<sup>299</sup>. Hier wie dort rückt ein bestimmter Augenblick effektiv in den Fokus, getragen von der gleichmäßig das Bild durchziehenden Bewegung oder dem spannungsvollen antagonistischen Zusammenprall. Dagegen kommen diese Faktoren in Zusammenhang mit den thematisch verwandten Kompositionen der spätschwarzfigurigen Kleingefäßmaler ausgesprochen selten zur Geltung, wird hier meist versatzstückhaft das anteilige Gespann mit einer weiteren Figur wie Amazone oder Krieger kombiniert (DADA 162, 436, 161). Vor dem Hintergrund der zu dieser Zeit beliebten Wagenfahrten spielen des weiteren Inhalte wie die Besteigung des Wagenkastens für die Ausfahrt (DADA 164\*) oder die Anschirrung eine Rolle. Eine solche findet sich gleich mehrfach (DADA 160, 158/159), einmal gar auf originelle Weise auf beide Gefäßseiten einer kleinen Halsamphora verteilt (s. auch Abb. 18.6)<sup>300</sup>. Einzig in Verbindung mit dem Abschied eines Kriegers auf einem Krater der Leagros-

295 Zum Stellenwert dieser Darstellung s. v.a. Kapitel B3.1. „chronologisch-chorologische Verteilung“ sowie auch B2.1.1.1.3. „Prozessionen“.

296 Dazu Kapitel B2.1.1.1.3. „Prozessionen“. Ebenfalls auf diese Disziplin beziehen sich die durch einen separaten Balken abgeschnittenen Gespannpferde auf einer etrusk. sf. Amphora (DADA 521). Sie befinden sich innerhalb eines umlaufenden Frieses, der u.a. mit unterschiedlichen Wettkampfszenen gefüllt ist. Vgl. dazu Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“.

297 Ausführlicher zu diesen Darstellungen in Kapitel B2.1.1.1.2. „Schlachten“.

298 Dem Alltag der Hippeis sind auch zwei rf. Tondi des Penthesilea-Malers gewidmet (DADA 517, 187), die einen Jüngling mitsamt seinem Ross abbilden. Dazu s. Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“ und B2.1.1.1.1. „Symposition“.

299 Vgl. Kapitel B2.1.1.1.3. „Prozessionen“.

300 Zu diesen Bildern s. Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“. Vgl. als weiteres auch Kapitel B2.2.1. „Inhalt“ in Verbindung mit den beiden Anschirrungen. – Eine Anschirrung mit angeschnittenem Gespannpferd zeigt wohl auch der späte ‚messapische‘ Becher (DADA 534).

Gruppe (DADA 50) betrifft die gestaltliche Unvollständigkeit nicht das herbeigeführte Ross, sondern einen Hund<sup>301</sup>.

Diesen Bildern lassen sich zahlreiche weitere Erzeugnisse des obigen Schaffenskreises an die Seite stellen, die aber nicht im Detail Beachtung finden sollen, sind sie Resultat der üblichen Zusammenführung unterschiedlicher Bildchiffren<sup>302</sup>. In der Regel betrifft hier die unvollständige Wiedergabe des gleichen den Wagen oder einen attributiv beigefügten Vierbeiner – meist kombiniert mit einer stehenden beziehungsweise sitzenden Figur, wobei diese Anschnitte mehrheitlich kaum mehr über ihren Charakter als reines Produkt des Bild-Raum-Konflikts hinwegtäuschen können. Denn umso reduzierter die Handlung, desto unfruchtbarer die gestaltliche Unvollständigkeit in Hinblick auf eine mögliche Semantik. Ausnahme sind einige Darstellungen in Heiligtumskontext, die das teilgestaltige Opferrind unter eine Portikus stellen und dem Rahmen damit eine gegenständliche Bedeutung verleihen (DADA 51, 52, 390, 388)<sup>303</sup>. Des Weiteren können unter diesen Erzeugnissen zwei ausgefallene Kompositionen isoliert werden, in deren Mittelpunkt die *Seefahrt* und damit das angeschnittene Schiff steht (DADA 499, 508 [s. Abb. 14.1]). Auf einer deutlich späteren mandelförmigen Lekythos aus Böotien kehrt dieser Inhalt wieder (DADA 506) – unter sternbeleuchtetem Himmel durchquert ein bemannter Kahn das dreieckige Feld. Und auch die singuläre Hydria aus Etrurien (DADA 500, s. Abb. 11.8) nimmt in entferntem Sinne Bezug auf die Fahrt über das Meer, auch wenn es hier um eine Seeschlacht geht: Die Existenz eines gegnerischen Schiffes und damit die Fortsetzung der Szene über den sichtbaren Bereich hinaus kann – unter Hinzuziehung der Angriffshaltung der Besatzung – allerdings lediglich an den abgeschossenen Fernwaffen abgelesen werden, welche den Rahmen des Bildes in beide Richtungen passieren, wohingegen das Gefährt selbst so gut wie unversehrt ist<sup>304</sup>.

Zu guter Letzt lassen sich noch einige Darstellungen anführen, die unter den ausschnitthaften Bildern einen vollkommen singulären Status verzeichnen, der sich nicht selten auch in Herkunft und zeitlicher Einordnung widerspiegelt. Aus Korinth stammt der Kampf des Perseus gegen das riesenhafte *ketos* anlässlich der Errettung Andromedas (DADA 44, s. Abb. 13.1), aus Lakonien die Verfolgung der Harpyien durch die Boreaden (DADA 10)<sup>305</sup>. Als Bullaugenkomposition wurde desgleichen der Streit zwischen Lykurgos und Amphiraos konzipiert (DADA 7), wobei der Thebanische Sagenkreis mit der Rüstung der Sieben im gelängten Schulterfeld einer manieristischen Kalpis (DADA 178) ein weiteres Mal vertreten ist. Dabei deutet das teilgestaltige Gespann den bevorstehenden Aufbruch an, wodurch sich diese Darstellung gänzlich vom Werk des Jagd-Malers abhebt, der mithilfe des Ausschnitts das kulminative Zentrum in den Fokus rückt<sup>306</sup>. Nach identischem Schema erscheint dagegen die Landung der Danaiden in der Argolis, beide Male aus dem Kreise der rotfigurigen Manieristen sowie unter Heranziehung des anteiligen Schiffes (DADA 505,

301 Zu dieser Darstellung s. Kapitel B2.1.1.3. „Zusammenfassung Größe“. – Einen Abschied bildet auch eine deutlich spätere Hydria aus Kampanien ab (DADA 358), auf der ein Jüngling kurz davor ist, ein angeschnittenes Schiff zu besteigen. Dazu s. Kapitel B2.1.1.2.2. „Schiffe“.

302 Ausführlicher dazu v.a. in Kapitel B3.2.2. „Leagros-Gruppe“.

303 Vgl. dazu Kapitel B2.2.1. „Inhalt“.

304 Zu diesen Schiffsbildern s. Kapitel B2.1.1.2.2.1. „Hinweis auf Seereise“. Dazu lässt sich prinzipiell auch die Sondergruppe der Charonslekythen rechnen (vgl. Kapitel B2.1.1.2.2.2. „Charon“).

305 Zum *ketos* vgl. Kapitel B2.1.1.2.1. „Monster“ sowie auch B2.2.1. „Inhalt“; zu DADA 10 s. Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“.

306 Dazu s. B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“.



520)<sup>307</sup>; zwei unteritalische Vasen wiederum bilden auf unterschiedliche Weise den Untergang des Aktaion ab (DADA 354, 479) – in einem Fall unterstreicht der Anschnitt am letzten sichtbaren Hund nicht nur das plötzliche Auftauchen der bedrohlichen Meute, sondern deutet zudem auf weitere mögliche Artgenossen hin<sup>308</sup>. Je nach Betrachter kann darüber hinaus der randnahe Baum einen Impuls für eine inhaltliche Auflösung geben, so dass die Hunde vor dem geistigen Auge auf Fingerzeig der strafenden Artemis aus dem Wald hervorkommen. Einzig die auf- oder absteigenden *Gestirngottheiten* lassen vor allem aufgrund von gleich mehreren sehr ähnlichen Beispielen im Rundfeld eine Häufung erkennen<sup>309</sup>. Dabei zeichnen sie sich sämtlich durch einen vertikalen Anschnitt an Pferd oder Wagen aus, was sie von den unzähligen Bildern trennt, auf welchen der Schnitt mittels Bodenlinie vollzogen und deren inhaltliche Lesart somit unmissverständlich angezeigt wird<sup>310</sup>. Absolut ungewöhnlich ist an dieser Stelle das Schulterbild einer kykladischen Amphora (DADA 376, s. auch Abb. 22.2), das schon allein aufgrund seiner Datierung ins frühe 7. Jh. gänzlich aus dem Rahmen fällt und möglicherweise die aufgehende Sonne präsentiert<sup>311</sup>.

Nur wenige originelle Darstellungen sind dem Lebensumfeld entnommen: Unter den späten Bildern attischer Provenienz gehört dazu die Heimführung der Braut auf einer Lutrophore mit teilgestaltigem Pferdegespann (DADA 477, s. auch Abb. 18.8), wobei hier der Anschnitt semantische Doppeldeutigkeit besitzt und geschickt mit der Wahrnehmung des Betrachters spielt<sup>312</sup>. Ein Schafabtrieb wurde schließlich im Innenbild einer älteren rotfigurigen Schale ebenfalls aus Athen festgehalten (DADA 58, s. auch Abb. 12.3) – das frisch geschorene Hinterbein, das der Rezipient gerade noch vor dem Hirten im Rund erblickt, deutet unmissverständlich an, dass die vorbeidefilierende Herde bereits fast vollständig den Blicken entschwunden ist<sup>313</sup>. So singulär einige der obigen Kompositionen im Allgemeinen sind, so geläufig ist an und für sich das Thema des Komos. Dennoch kommt dieser Inhalt in ausschnitthafter Form offenkundig nur im Ausnahmefall zum Tragen, bedingt durch die aufgerichtete menschliche Gestalt als alleiniges erzählrelevantes Bildzeichen (s.u.): Lediglich ein einzelnes Beispiel aus dem Kreise der Manieristen bezieht sich auf diesen Umzug der Zecher (DADA 20), anschaulich präsentiert durch den beidseitigen Anschnitt; ein weiterer Kolonettenkrater dieser Maler schlussendlich widmet sich dem Palästraleben (DADA 448), ohne jedoch das Potential dieses Darstellungsmittels voll auszuschöpfen<sup>314</sup>.

307 Ausführlicher dazu in Kapitel B2.1.1.2.2.1. „Hinweis auf Seereise“.

308 Vgl. dazu Kapitel B2.2.1. „Inhalt“ und B2.1.1.1.2. „Schlachten“.

309 Ein das Bildfeld durchquerendes einzelnes Gespann bilden DADA 465 und 466\* ab, auf DADA 347 ist es allein das Flügelpferd. Daneben gibt DADA 107 den ganzen Lauf der Gestirne wieder, wobei das ledige Pferd nicht durch den Rahmen, sondern mithilfe einer separat eingebrachten bogenförmigen Linie abgeschnitten wird. Um einen entsprechenden Durchzug handelt es sich gleichermaßen bei dem Tondo des Curtius-Malers (DADA 104, s. Abb. 19.3), auf dem eine Flügelfrau einem teilgestaltigen Pferd durch das Bild folgt. Typologisch verwandt ist schließlich auch die angeschnittene Selene, die sich reitend zusammen mit Helios auf einem att. rf. Kelchkrater in Verbindung mit dem Gigantenkampf zeigt (DADA 95, s. Abb. 21.13). Zu diesen Darstellungen s. Kapitel B2.1.2.2. „Bewegung als Code“.

310 Etwas ausführlicher zu dieser Gruppe in Kapitel B2.2.2. „Zusammenfassung Inhalt und Horizontale“.

311 Daneben wurde diese Darstellung auch als zum Olymp aufsteigender Bellerophon interpretiert. Ausführlicher dazu in Kapitel B2.1.2.2. „Bewegung als Code“; zum besonderen Stellenwert dieses Bildes vgl. Kapitel B3.1. „chronologisch-chorologische Verteilung“.

312 Ausführlicher dazu in Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“.

313 Dazu s. Kapitel B2.1.1.1.3. „Prozessionen“.

314 Angeschnitten wird hier lediglich ein zusammenhanglos beigefügter Hund. Zu diesen Darstellungen vgl. v.a. Kapitel B3.2.3. „Manieristen“.

Obwohl obige Betrachtungen eine schillernde Vielfalt an Bildthemen suggerieren, bleibt das inhaltliche Repertoire in Verbindung mit der ausschnitthaften Gestalt alles in allem recht eingeschränkt. Vielmehr kommt den individuellen Sujets sowie der einfallsreichen Umsetzung gängiger Inhalte – gemessen an vorliegendem Materialkorpus – ein Sonderstatus zu, ist dies in der Regel das Werk einzelner besonders kreativer Künstlerpersönlichkeiten. Der größte Teil der Beispiele zeichnet sich dagegen – neben einer absoluten Durchschnittlichkeit bei der Durchführung des Anschnitts – durch stereotype Wiederholbarkeit aus. Dies betrifft entweder den Darstellungsgegenstand – dominieren zu bestimmten Zeiten bestimmte Themen und werden stets nach demselben ikonographischen Muster wiedergegeben – oder aber das Motiv. Aus diesem Grund sollen an folgender Stelle nun insbesondere diejenigen Bildzeichen beleuchtet werden, die sich durch eine starke Präsenz auch über die Zeiten hinweg auszeichnen und so einen Einblick in den Umgang mit der unvollständigen figürlichen Wiedergabe ermöglichen.

### **Die motivischen Schwerpunkte**

#### *Die menschliche Gestalt*

Unterteilt man die in vorliegender Arbeit zusammengetragenen ausschnitthaften Bilder nach unterschiedlichen Motiven, steht die menschliche Gestalt deutlich im Vordergrund (s. Abb. 25.2)<sup>315</sup>. Dies mag auf den ersten Blick wie ein Widerspruch erscheinen, führt man sich die bereits mehrfach postulierten Vermeidungsbestrebungen vor Augen, die anthropomorphe Figur in ihrem Kontur möglichst unversehrt zu belassen. Allerdings resultiert dieser Sachverhalt allein aus dem übermäßigen Anteil vor allem der rotfigurigen Symposionsbilder im Materialkorpus. Der Grad der Ausschnitthaftigkeit bleibt dabei in der Mehrheit der Fälle gering – zumeist fehlen lediglich die Fußspitzen, bestenfalls wurde der Schnitt im Kniebereich ausgeführt<sup>316</sup>. Je höher jedoch die Personenzahl im Verhältnis zur Größe des Bildfelds ist, desto mehr gewinnt das konfliktive Potential zwischen verfügbarer Darstellungsfläche und Figurenkomposition an Brisanz. Dennoch greifen auch hier verschiedene Mechanismen zur Abwendung eines allzu radikalen Anschnitts (vgl. dazu auch Abb. 10.11): Ein stärkeres Anziehen der Knie vermindert die Breitenausdehnung des randlichen Zechers (z.B. DADA 261), einen entsprechenden Beitrag leistet das Zurücknehmen der Beine hinter den Körper (z.B. DADA 515). Darstellungen, auf welchen ein Lagernder bereits im Bereich der Hüfte gekappt wird, sind in der Minderheit und stammen überwiegend von Kolonettenkratern (z.B. DADA 262 oder 263\*), obzwar auch einige wenige kleinformatige Bilder in schwarzfiguriger Technik diese Eigenheit aufweisen (z.B. DADA 272 [s. Abb. 10.17] oder 232 [s. Abb. 10.18]). Als absoluter Ausnahmefall ist dagegen das Durchschneiden des Oberkörpers bis hin zur Abtrennung der Gesichtspartie zu werten (**Abb. 25.3**), wie es sich allein auf zwei Bildern des Malers von London E 489 präsentiert, der ohnehin für seine überaus extremen Ausschnitte bekannt ist

315 In diesem Zusammenhang kommt einigen Vasenbildern eine Doppel- oder gar Dreifachnennung zu, ist auf einigen Kompositionen mehr als eine Teilfigur nachweisbar; dies gilt auch im Falle einer motivischen Übereinstimmung. Im bestehenden Materialkorpus wurden ebenfalls sehr knappe Schnitte an der menschlichen Gestalt ausgezählt, obwohl sie im Normalfall nicht über das erforderliche Ausmaß verfügen, vorausgesetzt sie stehen mit einem weiteren Bildzeichen in Zusammenhang (z.B. Pferd und Reiter bzw. Person neben Gespann) oder treten in Verbindung mit dem Gelage auf.

316 Ausführlicher zu den unterschiedlichen Schnittgraden und ihrer Verteilung s. Kapitel B2.1.1.1.1. „Symposion“ (hier auch mit veranschaulichender Graphik).

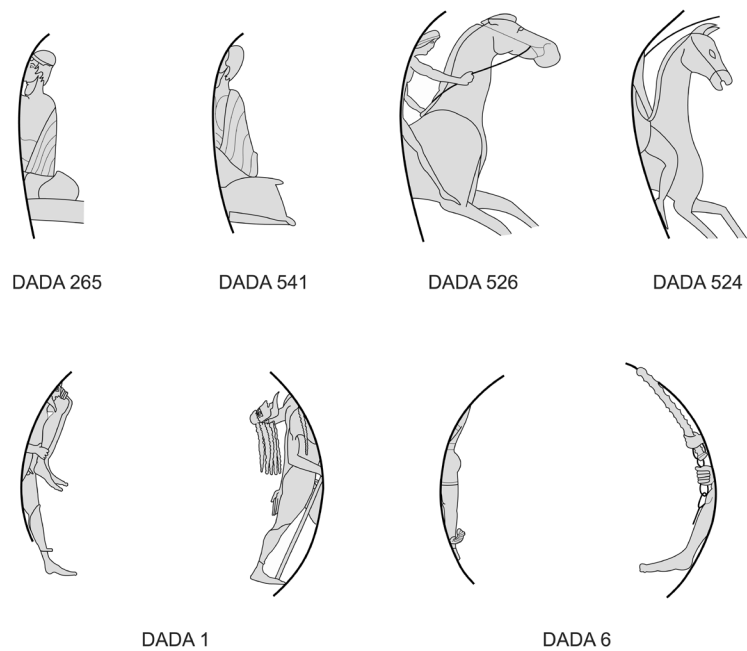


Abb. 25.3 Unterschiedliche extreme Anschnitte an der Gestalt des Menschen

(DADA 265, 541)<sup>317</sup>. Der Urheber eines dritten Exemplars (DADA 264) war dagegen bestrebt, dieses Problem zu umgehen, indem er den Kopf des betroffenen Zechers ins Bild hinein neigte und ihn somit knapp dem Einflussbereich des Rahmens entzog. Dass bei den Symposiasten mitunter die Hälfte ihrer Gestalt – und teilweise sogar mehr – der Bildbegrenzung zum Opfer fallen kann, lässt sich mit ihrer gelagerten Position begründen. Erst durch die horizontale Betung der Beine erhält die menschliche Figur eine übermäßige räumliche Breitenausdehnung, so dass das Abtrennen dieser Gliedmaßen im Vergleich zur stehenden Figur eine deutliche Einsparung von Darstellungsraum erbringt und so überhaupt sinnvoll wird. Der Verlust relevanter Informationen ist dabei gering, das entscheidende Detail ist stets der Kopf, ist hier ein Maximum an identifikatorischen Schlüsselreizen vereint, weshalb die obigen Ausnahmefälle als spezifische Künstlereigenheit im Abseits stehen<sup>318</sup>. Darüber hinaus lässt sich ein semantischer Zugewinn verzeichnen, wird auf diese Art und Weise die Unvollständigkeit der Szenerie eindrücklich zur Anschauung gebracht, der Betrachter zur Ergänzung der Runde um weitere Teilnehmer animiert. Es ist ebendieser Faktor der horizontalen Ausdehnung, in welchem sich diese Gestalten in der Regel von den anthropomorphen Figuren anderer Kontexte unterscheiden.

Diese Grundvoraussetzung ist außerhalb des Trinkgelages nur im Ausnahmefall gegeben, wobei hier ein erheblicher Unterschied in Hinblick auf die Auffassung der Teilgestalt besteht, da der Anschnitt nun ausnahmslos inhaltlicher Natur ist. Dazu gehört neben dem etwas unterhalb der Hüfte zertrennten schlafenden Riesen Alkyoneus auf einer schwarzfigurigen Olpe (DADA 23, s. Abb. 20.2)<sup>319</sup> im Grunde genommen auch der von Theseus besiegte Mino-

317 Zu den Details s. auch Kapitel B2.1.1.1.1. „Symposion“; zum Maler vgl. Kapitel B3.2.3. „Manieristen“.

318 Ausführlicher zu diesem Darstellungsprinzip bes. in Kapitel B2.1.1.1.1. „Symposion“.

319 Zu den riesenhaften menschengestaltigen Figuren wäre an dieser Stelle prinzipiell auch der lediglich mittels Kopf angezeigte Windgott auf einer spätapulischen Oinochoe zu rechnen (DADA 353). Allerdings handelt es sich an dieser Stelle nur noch um einen semantischen Code, so dass hier nicht von einem expliziten Figurenanschnitt gesprochen werden kann. Ausführlicher dazu in Kapitel B2.1.1.2.1. „Monster“.

tauros auf drei späteren rotfigurigen Schalen (DADA 59, 60, 61\*), bedenkt man dessen im Kern menschliche Anatomie. Indem der kretische Mannstier fast in die Horizontale gekippt wird, ihn der attische Held so am Ohr aus dem Labyrinth hinausschleift, kann der Schnitt ohne wesentliche Einbußen sogar bereits im Schulterbereich erfolgen<sup>320</sup>. Ähnlich sind auch die Anschnitte an den aus der Höhle des Polyphem flüchtenden Griechen aufzulösen, die zu diesem Zwecke unter einen Widder gebunden wurden (DADA 39 [s. Abb. 20.10], 40, 41 [s. Abb. 20.6]). Da sich die offen sichtbare Durchtrennung jedoch vor allen Dingen am Leib des Schafbocks vollzieht, bleibt die menschliche Gestalt zumeist optisch unversehrt<sup>321</sup>.

Deutlich eingeschränkt sind dagegen die Möglichkeiten in Verbindung mit der aufgerichteten Figur, beansprucht sie weitaus weniger Breitenraum für sich. Soll hier die anteilige Wiedergabe einen wirklichen Effekt erbringen, muss der Anschnitt ein radikales Ausmaß annehmen. Dies ist einzig bei den lakonischen Tondi der Fall, kommen hier auch noch der nicht unproblematische Rundverlauf sowie die ohnedies verhältnismäßig kleine Darstellungsfläche hinzu (s. Abb. 25.3). So erscheint von Herakles und Hermes, die den Höllenhund auf seinem Weg aus der Unterwelt begleiten (DADA 6, s. Abb. 18.2), kaum mehr als das Stück eines Beins, zusammen mit den ins Bild gehaltenen Händen oder einem kleinen Teil der Glutäen mit ansetzender Rückenpartie. Der Kopf fehlt zur Gänze, der Oberleib fast vollständig, so dass an dieser Stelle die Identität allein anhand der geschickt eingebrachten Attribute wie Flügelschuh und Keule erschlossen werden kann. Ähnlich ‚verstümmelt‘ sind die Krieger zu beiden Seiten der Prozession auf der bekannten Berliner Schale (DADA 1), Hinweise auf ihr Aussehen gibt die vollständige Gruppe aus zwei Trägern und einem Gefallenen in der Bildmitte. Da es sich hier um ein Kompositmotiv handelt, fehlt – ins Verhältnis gesetzt – ein noch größerer Teil als auf dem Medaillon zuvor<sup>322</sup>, darüber hinaus lassen sich die verbildlichten Inhalte beliebig weit fortführen (s. Abb. 12.2). Ein vergleichbares Maß an figürlicher Beschnittenheit kann in Verbindung mit der Verfolgung der Harpyien durch die Boreaden (DADA 10) rekonstruiert werden. Dagegen vollzieht sich die Durchtrennung des letzten Helden auf der fragmentarischen Schale mit der Schlichtung des Streits der gegen Theben Ziehenden (DADA 7) in relativ gemäßigter Form. Dass hier der leider nicht erhaltene Kopf der Randfigur wohl zumindest in Mitleidenschaft gezogen war, lässt sich aufgrund des an dieser Stelle bereits wieder nach innen geführten Rahmens erahnen (s. Abb. 18.4). All diese Bilder unterscheiden sich hinsichtlich

320 Ein viertes Beispiel in einem rf. Medaillon (DADA 62) zeigt ein von diesem Schema abweichendes Konzept: Da sich der besiegte Minotauros hier nicht in einer mehr oder weniger horizontalen Lage befindet, sondern größtenteils aufgerichtet ist, durchtrennt ihn der Rahmen nicht durch seine Horizontalebene hindurch, sondern klappt ihn der Länge nach (Medianebene). Damit der Kopf nicht in Mitleidenschaft gezogen wird, hat ihn der Maler nach innen geneigt und die Gestalt des Unwesens an den Rundverlauf des Rahmens angepasst. Zu diesem Vasenbild s. bes. Kapitel B2.1.1.2.1. „Monster“.

321 Dies gilt für die beiden sf. Bilder (DADA 39, 40), auf welchen der Widder etwa in der Mitte durchtrennt wird, das rf. Pendant (DADA 41) hingegen zeigt das Schafstier bis auf den Schwanz vollgestaltig und schneidet den Flüchtenden an den Unterschenkeln ab. Ausführlicher zu diesen Bildern sowie zur Minotaurosepisode in Kapitel B2.2.1. „Inhalt“, wobei der Ausgang des kretischen Labyrinths noch durch eine architektonische Einfügung gekennzeichnet ist. – Ein vergleichbarer Anschnitt, wenn auch in äußerst marginaler Form, erfolgt desgleichen an den ausgestreckten Armen des an die Wagenachse gebundenen Hektor (DADA 140, 141) der Leagros-Gruppe. Immerhin in der Leibesmitte durchtrennt wird dagegen der eine der beiden am Boden liegenden Toten im Tondo des lakonischen Jagd-Malers (DADA 11), was in seiner Radikalität den Eigenheiten dieses Künstlers entspricht (s. dazu auch unten; vgl. als weiteres Kapitel B3.2.1. „Jagd-Maler“).

322 Aus diesem Grund sind nicht nur die aufrechten Gestalt stark beschnitten, sondern ebenso die sich in der Horizontalen befindlichen Gefallenen: Vom rechten Mann erscheinen lediglich die Beine knieabwärts, vom linken dagegen Kopf und Schulteransatz mit herabhängenden Armen.

der überaus radikalen und zum Teil schon fast gewalttätig anmutenden Durchführung des Anschnitts im Wesentlichen von den attischen Beispielen, wobei jedoch zu bedenken ist, dass es sich auch in Lakonien um ein künstlerspezifisches Phänomen und keineswegs um ein gängiges Darstellungsmittel handelt<sup>323</sup>.

So werden unter den Erzeugnissen athenischer Werkstätten die aus dem Bild hinausgehenden Figuren nur sehr dezent in ihrem Gesamtkontur beeinträchtigt, die Wesentlichkeiten der menschlichen Anatomie bleiben stets erhalten<sup>324</sup>. Befindet sich die Gestalt im Knielauf, fehlt ein Teil des nach vorne ausgreifenden Beins (DADA 24, 25); ist die Schrittart dagegen gemäßiger, kann neben der vorderen Beinpartie auch noch ein kleiner Teil der Schulter abgetrennt sein (DADA 487, 433, 20, 363, 380). Eine Zurückwendung des Kopfes garantiert dabei die Unversehrtheit der Gesichtspartie. Adäquates gilt für die sich ins Bild hineinbewegenden Personen (Gegenseite DADA 363, 26, 14)<sup>325</sup>. Diese Beobachtungen lassen sich ohne weiteres auch auf diejenigen Anschnitte übertragen, die mithilfe einer separaten Einfügung klar als inhaltlich gekennzeichnet sind<sup>326</sup>: Steht eine Figur in einem Eingang – sei es das Tor zum Hades oder in die Stadt hinein –, wird lediglich ein kleiner Teil des dem Rahmen zugewandten Rückens überlappt (DADA 131, 140 [s. Abb. 2.4]<sup>327</sup>). Kommt sie aus einem solchen hinaus, betrifft es das zurückliegende Bein (DADA 138). Auf gleiche Weise wird der unter einer eingezogenen Architektur hockende Alkyoneus (DADA 128) an Schulter und Gesäß gekappt. Einen tieferen Sinn bekommt die ebenso verhaltene Überschneidung in Zusammenhang mit dem im Brunnenhaus auf Troilos wartenden Achill auf einer Hydria der Leagros-Gruppe (DADA 430), demonstriert sie zugleich das Verborgensein des Kriegers als wichtigen Aspekt der Handlung. Dies kann auch auf die etwa eine Generation ältere Darstellung desselben Inhalts (DADA 19, s. Abb. 20.3) übertragen werden, auch wenn die eigentliche Intention des Künstlers an dieser Stelle im Unklaren bleiben muss, das erklärende Element fehlt<sup>328</sup>. Kaum erwähnenswert ist zuletzt die Teilgestaltigkeit des aus einer Vegetation hervortretenden Giganten (DADA 462), wobei hier die ornamentalen Ranken zugleich die Bildbegrenzung ersetzen<sup>329</sup>. Ebenso marginal sind schließlich diejenigen Durchtrennungen, welche zusätzlich noch einen Zusammenhang des wiedergegebenen Ausschnitts mit einer ausgedehnteren Handlung anzeigen. Abseits des Symposions geschieht dies nur recht selten, vielmehr werden diese Informationen vor allen Dingen über andere Motive transportiert, so dass hier die Unvollständigkeit der menschlichen Gestalt lediglich ergänzend zum Zuge kommt<sup>330</sup>.

323 Zu obigen Darstellungen s. Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“, zu DADA 1 vgl. hingegen Kapitel B2.1.1.1.3. „Prozessionen“. Ausführlich zum Werk des Jagd-Malers und zur Bewertung des Phänomens innerhalb der lakonischen Vasenmalerei s. Kapitel B3.2.1. „Jagd-Maler“.

324 Zu all diesen Abbildungen vgl. Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“ und B2.1.1.1.3. „Prozessionen“.

325 So auch in Zusammenhang mit zwei ins Bild hineinfahrenden Gespannen (DADA 18, 16), die sich aufgrund ihrer nur marginalen Beschnittenheit am Kasten und somit am Insassen von den anderen teilfigurigen Wagenbildern unterscheiden (s.u.).

326 Zu diesen Beispielen in Kapitel B2.2.1. „Inhalt“.

327 Vergleichbar auch auf DADA 137 unter der Voraussetzung, dass die Rekonstruktion dieser Bildseite der Realität entspricht. Zu dieser Darstellung und zu allen verwandten Vasenbildern vgl. Kapitel B2.2.1. „Inhalt“.

328 Ausführlicher zur dieser Problematik s. Kapitel B2.2.1. „Inhalt“ sowie B3.1. „chronologisch-chorologische Verteilung“.

329 Am Rande wären noch die hinter einer dekorierten Borte hervorkommenden Pane auf einem frühsiz. Skyphos zu erwähnen (DADA 479) – in üblichem Maße fehlten Schulter und ein Teil des Beins.

330 Dies ist bei einigen der thessalischen Kentaurenkämpfe der Fall (DADA 82, evtl. 84, 530), kommt aber desgleichen bei den beiden Amazonomachien (DADA 173, 174), dem Kamp der Hippeis gegen Hopliten (DADA 539) oder dem Trojanischen Krieg (DADA 142) zum Tragen – der exzerptive Charakter der Szene wird bei diesen Bildern vorrangig

Nichtsdestominder lässt sich im Ausnahmefall auch innerhalb der attischen Vasenmalerei der radikalere Anschnitt nachweisen und kommt teilweise sogar an die exzeptionellen lakonischen Tondi heran. Neben den bereits erwähnten Zechern trifft dies aber nur noch auf das Kompositmotiv des Reiters zu (s.u.) – wird das Pferd etwa in der Leibesmitte gekappt, entgeht auch der Aufsitzende einer Durchtrennung inmitten seines Kopfes nicht (s. Abb. 25.3). Meist verliert er dabei allein sein Hinterhaupt und damit die wesentlich unbedeutendere Partie, was sich vereinzelt auch auf den Gefäßen der Leagros-Gruppe offenbart (DADA 145, 136)<sup>331</sup>, vorrangig aber auf den rotfigurigen Kolonettenkrateren in Erscheinung tritt (DADA 537, 536, 539, 526). Hier bleibt die Anwendung auf einzelne Maler beschränkt<sup>332</sup>, die allerdings darüber hinaus noch zu einer Steigerung beitragen: Bedingt durch den – auch im Viereckformat – im oberen Bereich leicht einziehenden Rahmen bleibt der Kopf der letzten Amazone des Kriegerzuges vollständig außerhalb des Bildes (DADA 524). Ob DADA 540 adäquat zu bewerten ist, lässt sich aufgrund der schlechten Erhaltung nicht zuverlässig entscheiden<sup>333</sup>. Sollte dies zutreffen, wäre nicht nur der ins Feld hineinstürmende Reiter ‚kopflös‘, sondern das sich hinausbewegende Pendant der Gegenseite könnte gerade noch anhand eines geringen Teils seiner Glutäen sowie eventuell am angeschnittenen Petasos erahnt werden. In der Mehrheit der Fälle erfolgt der Schnitt jedoch knapp hinter beziehungsweise weit vor dem Aufsitzenden<sup>334</sup>. Dadurch erscheint der menschliche Teil dieses Motivs entweder komplett im Bild oder ist vollständig außerhalb zu verorten und wird somit in beiden Fällen dem Kollisionsbereich zwischen Rahmen und Bildzeichen entzogen. Andere motivische Kombinationen führen zu keinem vergleichbaren Ergebnis. Denn auch wenn die etwa neben einem teilfigurigen Gespann in Erscheinung tretende menschliche Gestalt gerne ebenfalls vom Rahmen überdeckt wird, geschieht dies stets in der üblichen gemäßigten Form<sup>335</sup>.

### Die Pferdeartigen

Lässt man die unzähligen monotonen Symposionszenen außer Acht, verblasst der Stellenwert der menschlichen Gestalt unter den ausschnitthaften Motiven deutlich, so dass definitiv das teilgestaltige Pferd mit all seinen Varietäten in den Vordergrund rückt (s. Abb. 25.2). Mehrheitlich handelt es sich dabei um das einem **Wagen** vorgespannte Tier, das sich hauptsächlich ins Bild hinein wendet und damit sein Vorderteil präsentiert (**Tab. 19**). Der Rahmen durchtrennt es meist genau in der Leibesmitte oder etwa am Widerrist, seltener im Bereich der Kruppe (**Abb. 25.4**); der angehängte Kasten bleibt damit stets außerhalb des Bildfelds. In Abhängigkeit

---

durch die kentauroide oder hippische Teilfigur der Gegenseite angezeigt. Vgl. dazu außerdem DADA 125, wo ein sehr dezenter Anschnitt am Fuße des randlichen Kriegers zuzüglich zum Repoussoir-Motiv auf eine Fortsetzung der Szene hindeutet. Zu diesen Darstellungen s.u. sowie Kapitel B2.1.1.1.2. „Schlachten“. – Außer beim lakonischen Gefallenentransport (DADA 1, s.o.) wäre eine solche Lesart in Verbindung mit der ausschnitthaften Menschengestalt prinzipiell auch in Zusammenhang mit der Eberjagd DADA 28 desselben Malers zu erwägen: Der Anschnitt am hinteren Waidmann wurde ungewohnt dezent ausgeführt, wohingegen er sich umso deutlicher am aus dem Bild laufenden Keiler zeigt. Dies fällt ins Gewicht, möchte man diese Darstellung – wie in der Forschung bisweilen geschehen – auf die kalydonische Eberjagd beziehen. Detaillierter dazu s. Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“.

331 Zu diesen Darstellungen s. Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“.

332 Zu diesen in Hinblick auf die ausschnitthafte Wiedergabe herausstechenden Künstlerpersönlichkeiten s. Kapitel B3.2.3. „Manieristen“.

333 Zu all diesen Bildern vgl. Kapitel B2.1.1.1.2. „Schlachten“ sowie B2.1.1.1.3. „Prozessionen“.

334 s.u. bei den Pferdeartigen.

335 z.B. DADA 185, 186: Thetis; DADA 124: Dionysos; DADA 133: Athena; DADA 143: Krieger; weiterhin auch in Verbindung mit Kerberos auf DADA 36: Hermes; in Verbindung mit einem ledigen Pferd auf DADA 170: Thraker.

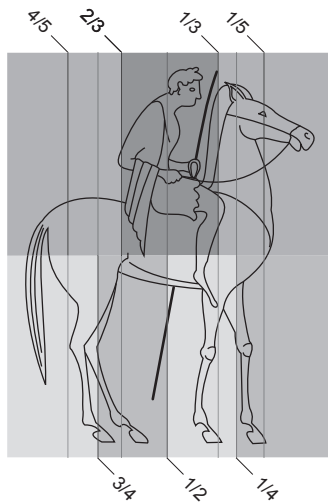


Abb. 25.4 Umkehrbare Gradeinteilung der Teilgestaltigkeit bei Pferdeartigen auf Grundlage von DADA 43 (von rechts nach links, sichtbarer Ausschnitt)

Szenen in der Regel noch stärker in den Vordergrund rückt. Dabei nehmen die Gespanne Bezug auf das Thema Kampf<sup>340</sup>, zeigen eine Wagenfahrt, schmücken Szenen typisch dionysischen Ambientes aus<sup>341</sup>. Nur sehr wenige Kompositionen fallen aus dieser recht gleichförmigen Gruppe heraus und lassen einen Anschnitt des ins Bild hinein gewandten Gespanns erst im Bereich der Deichsel erkennen. Solcherart werden die Pferde zwar vom Wagen getrennt, tragen jedoch so gut wie keine gestaltliche Beeinträchtigung davon (DADA 432, 165). Gleichermäßen selten tritt eine Durchtrennung erst am Wagenkasten auf, wobei dann vorrangig die darin stehende anthropomorphe Gestalt dezent angeschnitten wird<sup>342</sup>.

zum Zeitgeschmack lassen sich diese Beispiele sämtlich mit der Leagros-Gruppe und ihren schwarzfigurigen Nachfolgern in Verbindung bringen, einzige Ausnahme ist eine etruskische Amphora vergleichbarer Zeitstellung (DADA 521), wobei hier der Schnitt mithilfe eines zusätzlichen Balkens herbeigeführt wird<sup>336</sup>. Auf den großen Bildträgern – vorrangig Hydrien – ergänzt solch ein Motiv in malertypischer Manier meist einseitig das Geschehen im Bildzentrum, nur selten dienen zwei Gespanne – antithetisch gespiegelt – als Rahmung<sup>337</sup>. Dabei ist es vornehmlich unbewegt und bezieht sich attributiv auf die anwesenden Götter beziehungsweise Heroen sowie auch auf die Handlung<sup>338</sup>. Nur selten ist der Wagen selbst aktiver Teil des Geschehens<sup>339</sup>. Auf den kleinen Kannen verhält sich die Situation ähnlich, geht auch hier sein Wert selten über den einer passiven sowie isolierten Beifügung hinaus – lediglich auf einer Oinochoe (DADA 162) sieht sich die gerüstete Amazone einem offensichtlichen Angriff ausgesetzt, verkörpert durch die in wildem Galopp das Bildfeld stürmenden Pferde. Vorrangig kommt dem Motiv dabei die allgemeingültige Bedeutung eines bloßen Versatzstückes zu, so dass hier der handlungsunspezifische Charakter der

- 336 Es handelt sich um einen umlaufenden Fries, der auf diese Weise eine Unterbrechung erhält (s. Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“).
- 337 Auf DADA 130 handelt es sich um zwei Quadrigen, auf DADA 144 um eine Quadriga und eine Biga. Die Situation auf DADA 137 kann nicht als gesichert gelten, ist die rechte Seite modern überprägt: Abgebildet sind zwei sich gegenüberstehende Viergespanne, wobei sich das eine wohl in einem Stadttor befindet. Zu dieser Problematik s. auch oben sowie Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“.
- 338 Ausführlich zu diesen Bildern in Kapitel B2.1.2.2. „Bewegung als Code“.
- 339 In einen größeren Zug reiht er sich auf DADA 124, 146, 143 ein (s. dazu v.a. Kapitel B2.1.1.1.3. „Prozessionen“), wohingegen er auf DADA 138 und 142 ins Bild hineingaloppiert kommt, um sich am Kampf zu beteiligen (dazu Kapitel B2.1.1.1.2. „Schlachten“).
- 340 Dieser kann mitunter auch mythologischen Charakter haben (Herakles und Amazone: DADA 437\*). Eine Gegenüberstellung aus Gespann und Krieger findet auf DADA 161 statt, DADA 436 und 162 zeigen indessen eine Amazone. Zu diesen Bildern sowie zu den Folgenden in Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“.
- 341 Satyr und Mänade: DADA 182\*, in Abwandlung evtl. Peleus und Thetis: DADA 148, 149\*; Satyr allein: DADA 434\*, 151; Mänade allein: DADA 150, 179, 152; Gespann vor Dionysos: DADA 156 (thronend), 535 (lagernd). Auf ein und demselben Gefäß befinden sich auf der einen Seite Dionysos und Apoll vor einem Gespann (DADA 154), auf der anderen Dionysos zwischen zwei antithetischen Wagen (DADA 155). Weitaus weniger deutlich dionysisch ist der Kontext auf zahlreichen ikonographisch verwandten Beispielen: DADA 153, 181\* (Sitzende vor Gespann); DADA 449, 180\* (Stehende vor Gespann); DADA 183\* (Artemis vor Gespann).
- 342 So offenbart sich der dezente Schnitt am Wagenkasten nicht nur in Verbindung mit den beiden bereits oben erwähn-

Im Gegensatz zum vorderen Teil lässt sich die rückwärtige Partie des Gespanns deutlich seltener nachweisen und verzeichnet außerdem eine Besonderheit. Denn nicht nur tritt diese Ausprägung diesmal in beiden Maltechniken auf, auch bilden die rotfigurigen Maler ausschließlich ebendiesen Teil des Wagens ab und zeigen niemals die vordere Hälfte. Fällt die Wahl auf die hintere Partie, gehen die Möglichkeit zu einer Spielerei mit dem Betrachter verloren – indem nun der Wagenkasten in den Mittelpunkt gerückt wird, ist der potentielle Insasse sichtbar, trotz figürlicher Unvollständigkeit gibt der Maler unumwunden das Wesentliche preis<sup>343</sup>. Diese Bevorzugung resultiert stets aus dem Sinnzusammenhang, die Teilfigur fügt sich narrativ kohärent in den Gesamtkontext ein und steht im Zeichen des Aufbruchs. Dabei haftet diesem Motiv oftmals auch ein wichtiger narrativer Stellenwert an, ist es erheblicher Bestandteil der Schleifung Hektors, wie sie zwei leagridische Hydrien wiedergeben (DADA 140 [s. Abb. 2.4], 141), oder dient zur Herausstellung einer Wagenfahrt als Einzelsujet<sup>344</sup>. Adäquat zu den vorherigen Darstellungen kann das Gespann jedoch auch der zentralen Handlung untergeordnet sein<sup>345</sup>. Was den Grad des Anschnitts angeht, entspricht er mehrheitlich demjenigen der vorderen Partie, so dass von den Rossleibern zumeist etwa ein gutes Drittel im Bild erscheint. Dies gilt aber vor allen Dingen in Zusammenhang mit den schwarzfigurigen Bildern<sup>346</sup>, sehen die rotfigurigen Maler vornehmlich von einer Durchtrennung der Zugtiere ab und setzen den Schnitt im Bereich der Deichsel an, wodurch sie sich allein auf die Abbildung des Kastens beschränken – die Einsparung an Darstellungsraum wird auf diese Weise weiter optimiert<sup>347</sup>.

Eine abweichende Situation offenbart sich im Abseits der Gespanne, tritt das teilgestaltige **Pferd** in berittener beziehungsweise lediger Form weitaus seltener auf. Auch kommt es hier zur Umkehrung der Verhältnisse, denn während zuvor noch die schwarzfigurigen Beispiele dominierten, sind es nun die rotfigurigen Bilder (der Manieristen), die einen zentralen Stellenwert für sich beanspruchen (s. Tab. 19). Zumeist erscheint die vordere Partie, auch trägt das Ross mehrheitlich einen Reiter, was jedoch in einigen Fällen allein am Handlungszusammenhang festzumachen ist, wird das Tier bereits knapp hinter den Ohren gekappt. Ins Verhältnis gesetzt, ist dieser Anschnitt äußerst radikal, kann aber auf bestimmte Künstlerpersönlichkeiten zurückgeführt werden, die bereits in Zusammenhang mit der anthropomorphen Gestalt heraussta-

---

ten Beispielen (DADA 16, 18), von denen eines nichtattischer Provenienz ist, sondern auch auf den att. rf. Medaillons mit dem aufsteigenden Gespann des Helios (DADA 465, 466\*). Zu Letzteren s. Kapitel B2.1.2.2. „Bewegung als Code“ und ebenfalls B2.2.2. „Zusammenfassung Inhalt und Horizontale“.

343 Ausführlicher dazu in Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang (Aspekt des Verborgenen)“.

344 So auf den kleinformatischen sf. Gefäßen. DADA 164\*: Amazone; DADA 533\*: Dionysos; DADA 157: Frau. Zu diesen Darstellungen s. Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang (Aspekt des Aufbruchs)“.

345 So bei der sf. Übergabe des kleinen Achill an Chiron (DADA 186), in Zusammenhang mit der Flucht des frauenraubenden Theseus, die in beiden Techniken Niederschlag findet (DADA 135, 134, 177, 166, 281 [hier Schnitt mittels Henkelornament]) und bei den rf. Darstellungen der Rüstung der Sieben (DADA 178), dem aufbrechenden Thiasos (DADA 168) oder Anthesterienumzug mit Eselskarren (DADA 169) sowie der ‚messapischen‘ Anschirrung (DADA 534). Besonders ausgefallen ist die Komposition auf einer rf. Lutrophore (DADA 477), nutzt der Maler den durch die eingezogene Säule ausgeführten Schnitt, um daran geschickt eine räumliche Zäsur innerhalb des Hochzeitszuges festzumachen. Vgl. dazu s. Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“.

346 DADA 140, 141, 186, 135, 134, 533\*, 164\*, 157. Ein adäquates Erscheinungsbild weisen darüber hinaus der manieristische Kolonettenkrater DADA 166, die Chous (DADA 169) und der ‚messap.‘ Becher (DADA 534) auf.

347 Während DADA 178, 281 und 477 den Kasten vollständig abbilden, der Schnitt also durch die Achse hindurch verläuft, wird auf DADA 168 ein kleiner Teil des Rades gekappt, auf DADA 177 sogar die Hand des zügel führenden Wagenlenkers, der gerade im Aufsteigen begriffen ist.



chen (s.o.)<sup>348</sup>. Es handelt sich folglich um kein gängiges Phänomen und nur in einem einzigen Fall – gemessen am Motiv des Pferdes und nicht des Reiters – liegt aus dem Umkreis dieser Großgefäßmaler gar noch eine Steigerung vor: Denn der Angreifer, welcher auf den Äthiopienkönig Memnon zureitet (DADA 175, s. Abb. 11.7), kann lediglich anhand eines knappen Teils der hochgerekten hippischen Vorderbeine sowie der vordersten Kopfpattie erschlossen werden und wird zudem stark von der Figur eines Hopliten überlagert. In Bezug auf den Aufsitzenden jedoch, lassen sich ähnlich ‚rüde‘ Beispiele unter denselben Urhebern mehrfach greifen (s.o.): Bedingt durch die geringere Breitenausdehnung wirkt sich hier die Radikalität vorrangig auf die Gestalt des Menschen aus, wohingegen vom Reittier selbst immerhin etwa die Hälfte erhalten bleibt (DADA 526 links, 536, 537, 539, 524, 540 rechts<sup>349</sup>). Augenscheinlich nur im Ausnahmefall beschränkt man sich dagegen auf eine gemäßigte Ausführung des Anschnitts erst weit hinter dem Reiter (DADA 171) und nimmt als natürliche Folge davon eine Reduzierung der abgebildeten Personenzahl in Kauf<sup>350</sup>.

Während bei obigen Bildern trotz des Extremanschnitts recht zuverlässig erschlossen werden kann, ob das Pferd ledig ist oder nicht, ist dies bei einigen weiteren Kompositionen weniger offensichtlich: So liegt es in der Hand des jeweiligen Betrachters, ob er beispielsweise in dem Thiasos mit dem lediglich bis zum Widerrist abgebildeten Maultier die Rückführung des lahmen Hephaist zum Olymp sehen möchte (DADA 167)<sup>351</sup>. Zweifelsohne ledig ist dagegen das nur mäßig beschnittene Ross in Begleitung eines Thrakers auf einem adäquaten Gefäß, der sich zusammen mit einigen Landsmännern eingefunden hat, um dem Spiel des Orpheus zu lauschen (DADA 170)<sup>352</sup>. Während die berittenen Tiere zuvor stets aktiver Part der verbildlichten Aktion waren, handelt es sich hierbei nach derzeitigem Kenntnisstand um die einzige Darstellung, auf welcher dem Ross – wie bei der Mehrheit der Gespanne auch – lediglich der Wert einer attributiven Beifügung zukommt und es nicht aktiv in das allgemeine Handlungsgefüge eingebunden ist.

Dabei wird das ausschnittshafte (Reit)Pferd von obigen Malern gerne zur Kennzeichnung einer exzerptiven Szene herangezogen, nicht selten zusammen mit der leicht beschnittenen menschlichen Figur auf der Gegenseite (**Tab. 21**)<sup>353</sup>. Das equidische Hinterteil findet dabei nur sehr selten Verwendung und tritt ausschließlich ergänzend zur vorderen Partie hinzu, erscheint niemals als einzige hippische Teilgestalt im Bild<sup>354</sup>. Außerhalb dieses künstlerischen Umfelds ist

348 DADA 523, 525: Pferderennen; DADA 538: Reiterzug; DADA 173, 174: Amazonomachie. Das Pferd in Zusammenhang mit dem Auszug dieser Kriegerinnen (DADA 172) kann in Übereinstimmung mit den im Bild sichtbaren Pendants entweder beritten (Gruppe links) oder ledig (Gruppe rechts) rekonstruiert werden. Zu diesen Darstellungen und den folgenden s. Kapitel B2.1.1.1.2. „Schlachten“ sowie B2.1.1.1.3. „Prozessionen“; zu den verantwortlichen Künstlerpersönlichkeiten vgl. Kapitel B3.2.3. „Manieristen“.

349 Hierbei handelt es sich um die einzige Halsamphora unter den Stangenkrateren.

350 Es handelt sich um die identische Ausführung eines Reiterzuges wie auf DADA 538, nur dass hier aufgrund der größeren räumlichen Ausdehnung in Abhängigkeit zum eher verhaltenen Anschnitt die Zahl der Partizipanten auf zwei reduziert wurde (zur daraus resultierenden Problematik der Ansprache s.o. sowie Kapitel B2.1.1.1.3. „Prozessionen“).

351 Ausführlicher dazu in Kapitel B2.1.1.1.3. „Prozessionen“; vgl. als weiteres auch B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“. – Zu weiteren Beispielen wie etwa einem Tondo des rf. Penthesilea-Maler (DADA 517) s. Kapitel B2.1.1.1.3. „Prozessionen“ sowie B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“.

352 Zu dieser Darstellung s. Kapitel B2.1.1.1.1. „Symposion“ sowie B2.1.1.1.4. „Zusammenfassung Exzerpte“ und B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“.

353 Amazonomachie: DADA 172, 173; Hopliten gegen Reiter: DADA 539; Äthiopen gegen Griechen: DADA 175; Amazonenzug: DADA 172, 524. Keinen Anschnitt der Gegenseite weisen die Reiterszenen DADA 536, 537, 538, 171 und das Pferderennen DADA 523 auf. Zusammenfassend zu diesen Themen v.a. in Kapitel B3.2.3. „Manieristen“.

354 So bei einem der Pferderennen (DADA 526) als auch dem wohl bevorstehenden Kampf zwischen Reitern und Fuß-

der rückwärtige Teil des Tieres allerdings noch auf drei rotfigurigen Schalenmedaillons zu fassen, wobei schon allein zwei davon in Verbindung mit den untergehenden Gestirnen stehen<sup>355</sup>. Dabei beschränkt sich der Curtius-Maler (DADA 104, s. Abb. 19.3) auf das hinterste Drittel, so dass keine konkrete Aussage hinsichtlich der Nutzung des Pferdes möglich ist<sup>356</sup>. Der etwas jüngere Pyxisdeckel (DADA 107) bildet von dem hinter einem separaten Bogen abtauchenden Ross dagegen die gute Hälfte ab. Dies entspricht in etwa auch den Ausmaßen der Hinterhand, wie sie der Penthesilea-Maler in Zusammenhang mit einer Stallszene (DADA 187, s. Abb. 10.21) wiedergibt<sup>357</sup>.

Die wenigen schwarzfigurigen Zeugnisse bilden dagegen ausnahmslos die vordere Partie ab und kommen in punkto Durchführung nur selten an die oben beschriebenen Teilfiguren heran. Der Schnitt wird dabei in der Regel entweder im Bereich der Hinterhand (DADA 184\*), unmittelbar hinter dem Reiter (DADA 532, 147) oder bestenfalls in dessen Mitte (DADA 136, 145) vollzogen (s. Tab. 19 mit Abb. 25.4)<sup>358</sup>. In einigen Fällen bezieht diese gestaltliche Unvollständigkeit auch ein lediges Beipferd ein, wie es der Knabe Troilos auf seinem Weg zum Brunnen mit sich führt (DADA 136 [s. Abb. 18.7], 532). Die Frage, ob die anteiligen Rosse – wie bei einigen der rotfigurigen Bilder – einen Reiter tragen oder nicht, stellt sich demzufolge an dieser Stelle nicht. Unklarheit könnte allein in Verbindung mit zwei Darstellungen bestehen (DADA 129, 160), ist hier vom Pferd bestenfalls etwa das vordere Drittel sichtbar, wäre dessen Rolle nicht schon allein aufgrund des Bildinhalts eindeutig festgelegt. Denn es handelt sich um eine Anschirrung, bei welcher der Wagen das Bildzentrum dominiert – gekappt wird das soeben herbeigeführte Tier, zwei weitere haben ihren Platz bereits eingenommen. Dies entspricht auch der Szene identischen Inhalts, die sich über beide Seiten einer Halsamphora erstreckt (DADA 158/159). Nur wird hier außer dem letzten Ross auch die Gruppe aus vorangehendem Pferd und Amazone durchtrennt: Während das vollgestaltige Tier die Rückseite des Gefäßes schmückt, präsentiert sich seine Herrin in unversehrter Ausführung auf der A-Seite – der Rahmen zerschneidet lediglich die verbindenden Zügel<sup>359</sup>.

Während sich die hippische Teilfigur im Schwarzfigurigen einer außerordentlich weiten Verbreitung erfreut – die Wagenfahrt unterschiedlicher Färbung gehört generell zu den beliebtesten Sujets dieser Zeit und das unvollständige Gespannpferd als festes Versatzstück zum allgemeinen Repertoire<sup>360</sup> –, kann ihr im Rotfigurigen eher eine abnehmende Bedeutung bescheinigt werden, tritt sie hier nur noch in Verbindung mit einigen wenigen thematischen Kontexten in Erscheinung. Außerhalb der einschlägigen Malerkreise vermag sie sich nicht durchzusetzen,

---

soldaten (DADA 540); hier eventuell noch mit einem sehr kleinen Teil des Aufsitzenden. Bei einem zweiten Pferderennen schneidet der Rahmen dem führenden Ross wohl nur sehr dezent einen Vorderhuf sowie die Nüstern weg (DADA 525).

355 Zu diesen Darstellungen s.o. (Bildthemen). Einem vergleichbaren Inhalt widmen sich noch zwei weitere r.f. Vasen aus Athen, wobei der Pronomos-Maler auf seinem Kelchkrater (DADA 95) den Schnitt hinter der aufsitzenden Selene ansetzt, so dass etwa die vordere Hälfte des Tieres im Bild erscheint. Anderer Natur ist dagegen der Pyxisdeckel mit der Wiedergabe eines aufsteigenden Flügelpferdes (DADA 347), auf welchem das Ross als Einzelmotiv lediglich marginal an seinen ausgestreckten Extremitäten beschnitten wird.

356 Zu dieser Diskussion in Abhängigkeit von der Deutung der Szene s. Kapitel B2.1.2.2. „Bewegung als Code“.

357 Ausführlicher zu dieser Darstellung in Kapitel B2.1.1.1.1. „Symposion“.

358 Zu diesen und den folgenden Bildern s. Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“; zu DADA 145 s. auch Kapitel B2.1.1.1.3. „Prozessionen“.

359 Zu den Anschirrungen s. Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“.

360 Ausführlicher dazu v.a. in Kapitel B3.2.2. „Leagros-Gruppe“.

sieht man einmal von den Gestirnbildern ab, die jedoch in Verbindung mit den horizontalen Anschnitten bewertet werden müssen<sup>361</sup>. Zudem scheint dieses teilgestaltige Motiv während der relevanten Zeitspanne außerhalb Attikas so gut wie keinen Niederschlag gefunden zu haben<sup>362</sup> und auch im Repertoire des lakonischen Jagd-Malers ist es augenscheinlich nicht verankert. Dabei handelt es sich bei der Figur des Pferdes um das Bildzeichen, welches sich in angeschnittener Form innerhalb der keramischen Flächenkunst (als Einzelfall) am frühesten greifen lässt. Denn auch wenn ein explizit teilgestaltiger Charakter in Zusammenhang mit den beiden inselgriechischen Beispielen (DADA 376 [s. auch Abb. 22.2], 528 [s. Abb. 22.1]) aus dem 8. sowie 7. Jh. vielmehr abgelehnt werden muss, sind sie weitaus wahrscheinlicher aus der Protomen-tradition heraus zu erklären<sup>363</sup>, steht der singuläre Reiteragon des athenischen Nessos-Malers (DADA 527, s. auch Abb. 12.10) aus dem beginnenden 6. Jh. definitiv ganz am Anfang: Das Hinterteil des letzten sichtbaren Pferdes wird hier in aller Deutlichkeit unmittelbar hinter dem aufsitzenden Jüngling gekappt<sup>364</sup>.

Der entscheidende Triebstachel für die unvollständige Wiedergabe des Pferdes – ungeachtet dessen, ob in lediger beziehungsweise berittener Form oder aber als Zugtier vor dem Wagen – ist durch alle Zeiten hindurch die Aussicht auf Vergrößerung von Handlungsraum über die gesetzten Grenzen hinaus<sup>365</sup>. Dies gewinnt besonders in Zusammenhang mit den kleinformatigen Gefäßen der spätestschwarzfigurigen Maler an Relevanz, schlägt sich aber auch in Verbindung mit den narrativ dichten Szenen der Leagros-Gruppe sowie den ausgedehnten Kontexten der Manieristen und ihrer Kollegen nieder. Sehr anschaulich vermag dies aber auch ein rotfiguriges Medaillon des Sabouroff-Malers (DADA 188, s. Abb. 13.5) zu demonstrieren, findet in dem eingeschränkten Rund auf diese Weise nicht weniger als das trojanische Ross Platz – indem lediglich dessen Kopf ins Bild hineinragt, gelingt es, diesem Teil die benötigten überdimensionalen Maße zu geben<sup>366</sup>. Der Konflikt zwischen verfügbarer Darstellungsfläche und abzubildendem Zeichen ist bei Pferden so groß wie bei kaum einem anderen Motiv, denn neben diversen monströsen Fabelwesen und dem Rind handelt es sich um eine der größten verbildlichten Lebendgestalten<sup>367</sup>. Verzichtet der Maler auf einen Teil davon, ist die Einsparung von Bildraum immens, der Informationsverlust dagegen gering. Nüstern, Ohren und behufte Vorderbeine sind unumstößliche identifikatorische Kriterien, lassen keinen Zweifel an der zoologischen Zugehörigkeit, was – zieht man den Erzählinhalt zu Rate – prinzipiell gleichermaßen für die wesentlich seltenere hintere Partie mit Rossschweif gilt. Eine Abgrenzung

361 Ausführlicher dazu Kapitel B2.2.2. „Zusammenfassung Inhalt und Horizontale“.

362 Das teilgestaltige Gespann tritt lediglich auf einer etrusk. Amphora dieser Zeit (DADA 521) sowie auf einer etwas älteren chalkid. Psykteramphora (DADA 18) zutage, wobei hier der Anschnitt jedoch im Verhältnis nur marginal ist. Außerattisch ist des Weiteren der späte ‚messap.‘ Becher (DADA 534). Vgl. dazu auch Kapitel B3.1. „chronologisch-chorologische Verteilung“. – Auch wäre an dieser Stelle die Rolle des Klitias-Kraters zu diskutieren, erscheinen hier im Hauptfries mehrere Gestalten – darunter auch die göttlichen Insassen eines Wagens – durch den schwarzen Henkelstreifen verdeckt (vgl. dazu bspw. Kapitel B2.1.1.1.3. „Prozessionen“ sowie D2.2. „Geburt unvollständige Gestalt“).

363 Ausführlicher dazu v.a. in Kapitel B3.1. „chronologisch-chorologische Verteilung“ sowie D2.2. „Geburt unvollständige Gestalt“.

364 Ausführlicher zu dieser Darstellung s. z.B. Kapitel B2.1.1.1.3. „Prozessionen“; zu ihrer Bedeutung s. auch Kapitel B3.1. „chronologisch-chorologische Verteilung“.

365 Zu den reitenden Gestirngöttern als Ausnahme s. v.a. Kapitel B2.2.2. „Zusammenfassung Inhalt und Horizontale“.

366 Ausführlicher zu dieser Darstellung in Kapitel B2.1.1.2.1. „Monster“.

367 Dazu zählen auch die jeweiligen Derivate (Kentaur, Acheloos etc.). Zu den Fabelwesen und dem entscheidenden Faktor der Riesenhaftigkeit s. Kapitel B2.1.1.2.1. „Monster“.

gegenüber dem Maultier läuft artgemäß über Ohren und Kopfgröße (DADA 167), ein Esel kann sowohl an den zierlichen Hinterbeinen als auch am dünnen Schwänzchen erkannt werden (DADA 169). Ist eine Gestalt phänomenologisch erst einmal klassifiziert, ergibt sich ihr etwaiger herausragender Stellenwert allein aus dem Kontext und ist nicht am Bildzeichen selbst festzumachen. Es bedarf an dieser Stelle – im Gegensatz zur menschlichen Figur – also nur recht weniger, unspezifischer Marker, bleibt ein Pferd stets ein Pferd, auch wenn es konkret benannt werden kann<sup>368</sup>. Auf den Kopf verzichtet man nichtsdestoweniger nur im Ausnahmefall, will man den Wagenkasten und damit den Aspekt des Aufbruchs als kohärente Folge in den Vordergrund rücken oder die szenische Unvollständigkeit eines ‚prozessiven‘ Durchzugs auf beiden Bildseiten kenntlich machen. Desgleichen sind die im Untergehen begriffenen Gestirne an diese Art der Auswahl geknüpft. Trotz gestaltlicher Unvollständigkeit können hier folglich alle relevanten Informationen transportiert, die Belange der Maler vollwertig erfüllt werden; dies betrifft in gleichem Maße die Ansprüche des Betrachters.

Ein Problem ergibt sich lediglich in Verbindung mit dem **Kentauren (Tab. 20)**, ist dieser halb Mensch, halb Pferd. Dabei wird eine Reduktion auf das bloße Hinterteil regelhaft vermieden, weist dieses Wesen dort formal keinerlei Abweichung zur hippischen Gestalt auf. Somit bleibt die Konzeption der Thessalischen Kentauromachie, wie sie der Maler von Florenz überliefert (DADA 86, s. Abb. 11.4), absolut singulär und wird in der Forschung aufgrund dieser offensichtlichen kompositorischen ‚Andersartigkeit‘ gerne unmittelbar auf das Wandgemälde im Theseion bezogen<sup>369</sup>. Nicht nur erscheinen hier von dem einem Pferdemann lediglich die ausschlagenden Hinterbeine mitsamt erhobenem Schweif im Bild, auch auf der gegenüberliegenden Seite wurde ein weiterer dieser wilden Gegenspieler auf die vorn übergebeugte, rein menschliche Partie reduziert, so dass sich die Ansprache beider Figuren einzig aus dem Kontext ergibt<sup>370</sup>. Die inhaltlich verwandten Kolonettenkratere, die sich sämtlich etwa in das mittlere Drittel des 5. Jhs. einordnen lassen, bilden von den wilden Angreifern dagegen stets den frontalen Teil sowie kaum weniger als die Hälfte ab; dies gilt auch für das etwas jüngere singuläre Schalenmedaillon (DADA 87, s. Abb. 11.5). Befinden sich zwei dieser Widersacher in dichter Reihung hintereinander, kann im Ausnahmefall auch die Gestalt des vorderen leicht angeschnitten sein (DADA 80, evtl. 530) – meist bleibt dieser aber ganz. In der Mehrheit der Fälle gehorcht der Bildaufbau dem Gesetz der Symmetrie. Die Unvollständigkeit der Handlung wird mehrheitlich zu beiden Seiten des Bildfelds angezeigt und beschränkt sich vor allen Dingen auf die Vierbeiner<sup>371</sup>. So häufig der teilgestaltige Pferdemann in Zusammenhang mit diesem thematischen Schwerpunkt ist, so selten tritt er in Verbindung mit abweichenden Inhalten in Erscheinung. Einzig die Begegnung des Herakles mit Pholos kann noch einige Nachweise erbringen, die sowohl auf schwarzfigurigen als auch rotfigurigen Gefäßen bis ins erste Viertel des 5. Jhs. zu finden sind, wobei die Ikonographie keine großen Veränderungen erfährt<sup>372</sup>. Die Art des Anschnitts unterscheidet sich dabei keinesfalls von demjenigen in obigem Zusammen-

368 So etwa im Falle der Gespannpferde des Achill (z.B. DADA 140).

369 Ausführlicher dazu in Kapitel B2.1.1.1.2. „Schlachten“ (hier auch zu den folgenden Darstellungen).

370 Bei der Vorderpartie treten allerdings noch die besonders derben Gesichtszüge als Hilfsmittel hinzu.

371 Beidseitiger Anschnitt an zwei antithetischen Kentauren: DADA 78, 83, 529, 77, 79, 80, 85; Anschnitt am Lapithen auf der einen, am Kentauren auf der anderen Seite: DADA 82, 84, 539, (81: Repoussoir-Motiv), evtl. 531. Nur einseitiger Anschnitt am Kentauren, Pendant am gegenüberliegenden Bildrand ist vollgestaltig: DADA 65, 75, 76. Auf dem Tondo DADA 87 ist das Möbelstück mit Pithos auf der anderen Seite des Runds ebenfalls angeschnitten. Vgl. dazu auch Tab. 21.

372 s. dazu oben den entsprechenden Abschnitt innerhalb der thematischen Zusammenstellung. Ausführlicher zu diesem

hang, stets wird die vordere Partie ungefähr bis zur Mitte – manchmal auch zu beiden Seiten des zentralen Weinfasses – präsentiert. Drei weitere Hydrien der Leagros-Gruppe sowie eine kleine Kanne zeigen schließlich Chiron, wobei hier der Pferdemann – adäquat zu denjenigen Bildern, auf welchen Pholos zuverlässig zu identifizieren ist – als in seiner Behausung stehend aufgefasst werden kann (DADA 124, 185, 186, 68)<sup>373</sup>. Der Ansatz des hippischen Hinterleibes und somit das wilde Naturell geben sich jedoch in nur drei Fällen zu erkennen, wohingegen ihn das vierte Exemplar phänotypisch als reinen Menschen abbildet (DADA 186, s. Abb. 18.9), denn sein gesamter tierischer Anteil bleibt unsichtbar<sup>374</sup>. Identifiziert werden kann er hier allein am attributiven Baumstamm und der daran hängenden Jagdbeute sowie aus dem narrativen Zusammenhang heraus.

Eine thematische Vielfalt liegt in Verbindung mit der Figur des Kentauren demzufolge nicht vor, allerdings ist sie auch nicht zu erwarten, da dieses Motiv keinesfalls über eine vergleichbare Universalität wie das Pferd verfügt und im Grunde genommen stets eines konkreten mythologischen Kontextes bedarf<sup>375</sup>. Einzige Ausnahme ist eine etwas ältere ‚pontische‘ Amphora, die auf beiden Gefäßseiten einen identisch aufgebauten Kentaurenzug trägt (DADA 493). Der letzte der drei Teilnehmer tritt dabei bestenfalls bis zu seiner Leibesmitte zutage, weist sich aber – wo die ansetzende Equidenpartie fehlt – klar durch seine hufbewehrten vorderen Extremitäten als Mischwesen aus. Nach Kenntnis der Verf. handelt es sich hierbei um das einzige Beispiel, das in Zusammenhang mit dem Motiv des Rossmenschen aus dem ansonsten sehr eng gefassten chronologischen, regionalen sowie künstlerischen, aber auch thematischen Rahmen herausfällt.

### *Sonstige Motive*

Im Abseits obiger Bildzeichen lässt sich zwar noch eine recht ansehnliche motivische Vielfalt beobachten, die aber vornehmlich den kleinformatigen Erzeugnissen der spätesten schwarzfigurigen Maler zu verdanken ist. Denn hier werden nach bewährtem Prinzip die unterschiedlichsten Bildchiffren miteinander kombiniert, wobei (in Anbetracht des deutlich beengten Bildraums) immer wieder gerne auf die ausschnitthafte Wiedergabe zurückgegriffen wird. Gemeinsam ist all diesen Figuren ihre überdurchschnittliche Breitenausdehnung, die besonders in Kombination mit der hoch aufragenden anthropomorphen Gestalt zu einer suboptimalen Ausnutzung der Darstellungsfläche führt.

Dem massiven Rossleib ebenbürtig sind allein die **Boviden** und treten in erster Linie in ihrer Funktion als Opfertier zur Evozierung eines sakralen Umfelds auf. Häufig eingefügt unter einer Portikus, wodurch der Anschnitt unmissverständlich eine inhaltliche Bedeutung be-

---

Sujet zudem in Kapitel B2.1.1.1.2. „Schlachten“; s. weiterhin auch Kapitel B3.4. „Beurteilung Ausschnitthaftigkeit Vasenmalerei“.

373 Ausführlicher zu diesen Abbildungen s. Kapitel B2.2.1. „Inhalt“.

374 Dieses eher altertümliche Erscheinungsbild als Mensch mit angesetztem Pferdehinterteil bleibt für Chiron lange Zeit bestehen, wodurch gegenüber seinen Artgenossen sein zivilisiertes Wesen zum Ausdruck gebracht wird (dazu s. etwa LEVENTOPOULOU 1997, 702; GISLER-HUWILER 1986, 247; SCHIFFLER 1976, 19; BAUR 1912, 137). Der Rahmen sitzt dabei genau an der Nahtstelle zwischen Mensch und Tier.

375 Die Möglichkeiten sind hier jedoch recht überschaubar: Neben den obigen beiden Themen liegen wenige Einzelkämpfe vor, so etwa der zwischen Herakles und Nessos, Eurytion bzw. Chiron. Letzterer spielt auch eine Rolle in Verbindung mit den Kyprien, außerdem können Kentauren bspw. auch als Zugtiere für Herakles oder Nike in Erscheinung treten (s. LEVENTOPOULOU 1997, 703). Etwas ausführlicher dazu in Kapitel B2.1.1.1.2. „Schlachten“ (hier auch mit weiterführender Literatur).

kommt, sind sie meist nur etwa bis zum Schulterblatt sichtbar, so dass sich der Rest des massigen Körpers außerhalb des gerahmten Felds befindet<sup>376</sup>. Diesem Erscheinungsbild entspricht auch das unvollständig wiedergegebene Tier im wohl einzigen mythologischen Kontext, der sich auf den Kampf des Herakles mit dem kretischen Stier bezieht (DADA 503). Als ergänzende Hinzufügung dient dieses zweite Rind zur Vermittlung der Lebenswelt des wilden Bullen und trägt darüber hinaus zu einem abgerundet symmetrischen Aufbau der Komposition bei<sup>377</sup>.

Als Varietät der Stiergestalt ist die Figur des Acheloos zu bewerten, setzt sie sich aus theriomorphem Unterleib und menschlichem Oberkörper beziehungsweise Kopf zusammen<sup>378</sup>. Auf vollkommen identische Weise bilden ihn zwei Beispiele in Verbindung mit dem Kampf gegen Herakles ab, obwohl sie über eine Generation auseinanderliegen: Bis zur Hälfte erscheint das Mischwesen auf der Bauchamphora des S-Malers (DADA 42), bis knapp hinter die Vorderbeine sieht der Betrachter das rotfigurige Pendant auf einem Kolonettenkrater (DADA 43, s. Abb. 42.1)<sup>379</sup>.

Auf vergleichbaren Kleingefäßen ist auch die Mehrheit der teilgestaltigen kleinen Paarhufer zu finden. Dabei kommt das **Schaf** vorrangig in Verbindung mit der Flucht des Odysseus aus der polyphemischen Höhle vor, so dass in der Regel eine inhaltliche Lesart angebracht ist (u.a. DADA 39, 38)<sup>380</sup>. Augenscheinlich nutzt daneben nur eine einzige – etwa zeitgleiche – rotfigurige Darstellung diese Möglichkeiten zur anschaulichen Vermittlung dieses erzählrelevanten Ortswechsels zwischen Gefangenschaft und Freiheit (DADA 41, s. Abb. 20.6). Zwar fehlen hier – im Gegensatz zu den meist auf weniger als die Hälfte reduzierten schwarzfigurigen Artgenossen – außer dem Schafschwanz lediglich die ausgestreckten Beine des Flüchtenden, aufgrund des eingefügten Türsteins bleibt der Betrachter jedoch über jeden Zweifel erhaben, was eine Gleichsetzung des Rahmens mit dem Höhlenausgang betrifft. Exzeptionell ist dagegen eine nur unwesentlich jüngere Darstellung in entsprechender Malweise im Tondo einer Schale, die sich dem Abtrieb einer Schafherde nach der Schur widmet (DADA 58, s. Abb. 12.3): Ganz an den rechten Bildrand gerückt, erscheint gerade noch das äußerste Hinterteil des vorangehenden Tieres – ein überaus extremer Anschnitt, wie er sogar in Verbindung mit dem Vierbeiner so gut wie nie zur Anwendung kommt<sup>381</sup>. Dank des vollgestaltigen Artgenossen als ‚Anschauungsexemplar‘, der zusammen mit dem Hirten als Abschluss des Zuges im Mittelfeld folgt, kann es vom Betrachter zuverlässig identifiziert und entsprechend ergänzt werden (s. Abb. 12.3).

Dagegen fallen die Bilder in Zusammenhang mit dem ausschnitthaften **Ziegenbock** weit aus weniger originell aus, geben sie in eigentlichem Sinne auch keinen narrativen Inhalt wieder. Als Versatzstück findet dessen Vorderteil erwartungsgemäß Verwendung in dionysischem

376 So auf DADA 51, 52, 388 und 53 (jeweils linkes Tier); etwas größer ist der Ausschnitt auf DADA 390 sowie jeweils beim rechten Tier auf DADA 53/53a. Zu den Darstellungen s. Kapitel B2.2.1. „Inhalt“ sowie B2.1.1.1.4. „Zusammenfassung Exzerpte“.

377 Zu diesem Vasenbild s. z.B. Kapitel B2.1.1.3. „Zusammenfassung Größe“.

378 Ausführlicher zu dieser motivischen Genese v.a. auch in Verbindung mit der unvollständigen Wiedergabe in Kapitel D1.3. „Vergleich Acheloos“.

379 Vgl. dazu Kapitel B2.1.1.2.1. „Monster“ sowie B2.2.1. „Inhalt“ und B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“. – Eine vergleichbare Morphologie weist das ausschnitthafte sphingenartige Wesen auf einer Kanne des Athena-Malers (DADA 484) auf.

380 Dazu in Kapitel B2.2.1. „Inhalt“ sowie auch B2.1.1.3. „Zusammenfassung Größe“.

381 Zu dieser Darstellung s. Kapitel B2.1.1.1.3. „Prozessionen“.

Kontext und ist – symmetrisch gespiegelt – der lagernden Gottheit persönlich beigeordnet (DADA 54) oder tritt zusammen mit einem Silen auf (DADA 55). Selbiges gilt auch für das teilgestaltige **Reh** (DADA 56), das gleichermaßen als attributives Tier der Artemis die Erscheinung der Flügelgöttin selbst betont (DADA 57)<sup>382</sup>. In allen Fällen hat sich der verantwortliche Maler etwa auf ein Drittel beziehungsweise bestenfalls die Hälfte des Bildzeichens beschränkt.

Neben diesen Wiederkäuern scheint ebenfalls die Figur des **Ebers** verhältnismäßig häufig vertreten zu sein (s. Abb. 25.2). Allerdings kann ein Blick auf die Darstellungen diese Einschätzung grundlegend revidieren, stammen allein fünf Beispiele aus der Hand des Jagd-Malers oder seines Nachfolgers<sup>383</sup>. Während jedoch vier der Bilder einen übereinstimmenden kompositorischen Aufbau besitzen, fällt ein einziges Medaillon – wohl das älteste – aus dem Rahmen (DADA 28, s. Abb. 18.3). Entgegen dem antagonistischen Zusammenprall aus Keilervorderteil und Waidmann<sup>384</sup>, wie ihn auch beide Seiten einer kleinen schwarzfigurigen Halsamphora (DADA 32/33, s. Abb. 20.7) sowie zwei rotfigurige Schalenbilder etwas späterer Zeitstellung (DADA 34, 35) wiedergeben, zeigt es eine Sauhatz in ihrem ursprünglichsten Sinne: Durch das ‚Bullauge‘ sieht der Betrachter zwei Jäger, die ein Wildschwein aus dem Bild treiben, von welchem nur noch die hintere Hälfte sichtbar ist<sup>385</sup>. Dabei erscheint die Mehrheit der Beutetiere etwa bis zur Leibesmitte, eine Ausnahme bildet lediglich der vierbeinige Gegner auf einer der beiden späteren Schalen. Dadurch, dass er lediglich Kopf und Vorderbein ins Bild hinein streckt, überlässt er dem heroischen Bezwinger das zentrale Feld<sup>386</sup>.

Zu den kleineren Säugetieren, bei welchen das Verhältnis der Breite zur Höhe ähnliche Ausmaße annimmt wie beispielsweise bei den Ovocapriden, gehören auch die **Hundeartigen**. Dabei handelt es sich vor allen Dingen um ein Motiv, welches die Eigenheit einer rein sekundären Beifügung besitzt und daher oftmals in Kombination mit der Gestalt des Pferdes auftritt. Daher ergänzt der Canide mit attributivem Bezug – in der Regel auf seine vordere Hälfte reduziert – Wagen oder Reiter in unterschiedlichen thematischen Zusammenhängen auf attisch schwarzfigurigen Bildern und füllt dabei nicht selten einen entstandenen Freiraum. Werden die Rosse anschnitten, so wird es auch der unterhalb ihrer Bäuche platzierte Hund<sup>387</sup>. Vergleichbares wird in Zusammenhang mit dem Vierbeiner auf dem einzigen außerrattischen Beispiel etwa gleicher Zeitstellung erkennbar (DADA 521), dient er hier gleichermaßen zur Untermalung einer galoppierenden Quadriga. Ebenso wie die Pferde, wird ihr kleiner Begleiter durch den separat eingezogenen Balken bereits im Schulterbereich gekappt. Auf einer spätschwarzfigurigen flüchtigen Darstellung (DADA 389) wird ein hundeartiges Wesen versatzstückartig mit einer gerüsteten Amazone verbunden, die wohl soeben ein Heiligtum verlässt. Der für diese Komposition verantwortliche Maler der Halbpalmetten ist für

382 Zu diesen attributiven Hinzufügungen s. Kapitel B2.1.1.3. „Zusammenfassung Größe“.

383 DADA 28-31 sowie 544. Zu diesen Jagdszenen s. Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“ sowie B3.2.1. „Jagd-Maler“.

384 Im Falle des fragmentarischen Beispiels DADA 544 handelt es sich um zwei Jäger (s. Abb. 18.5).

385 Zum in der Forschung postulierten Zusammenhang mit der kalydonischen Eberjagd s.o.

386 Zur möglichen Benennung der beiden rf. Jäger als Theseus in Zusammenhang mit der Wildsau von Krommyon s.o. und Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“.

387 Kriegers Abschied: DADA 50 (hier unter den Köpfen der vollgestaltigen Pferde); Troilos: DADA 532; Reiter in ‚Huldigungszug‘: DADA 145. Dazu und zu den folgenden Darstellungen s. Kapitel B2.1.1.3. „Zusammenfassung Größe“, aber auch B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“ sowie B2.1.1.1.3. „Prozessionen“.

solche sinnfernen Zusammenfügungen in sakralem Ambiente bekannt. Außergewöhnlich ist nur, dass er sich hier für die Präsentation des recht knappen Hinterteils entschieden hat, resultiert dies jedoch zwangsläufig aus der Laufrichtung seiner kriegerischen Begleiterin. Im Rotfigurigen dagegen verliert der Hund wohl laufend an Relevanz – ganz an den Rand gedrückt und etwas verloren gibt ihn noch Myson auf einem Kolonettenkrater in Form von Kopf und Vorderbeinen in Zusammenhang mit einer Palästraszene wieder (DADA 448). Sein zur Hälfte sichtbarer Artgenosse auf einer deutlich jüngeren Choenkanne ist dagegen aktiv am abgebildeten Geschehen beteiligt, zerrt er am Mantel eines Jünglings, der drohend seinen Festkrug gegen den Widersacher erhebt (DADA 522). Ein übereinstimmendes Erscheinungsbild besitzt schließlich auch einer der acht Caniden auf einer lukianischen Nestoris aus der ersten Hälfte des 4. Jhs. (DADA 354) als letzter sichtbarer Angreifer in Zusammenhang mit der Bestrafung des Aktaion<sup>388</sup>.

Bekleidet der Hund an und für sich bei der Mehrheit der Bilder eine zweitrangige Funktion und besitzt nur im Ausnahmefall einen entscheidenden Stellenwert innerhalb der verbildlichten Handlung, nimmt er als mehrköpfiger Bewohner der Unterwelt stets eine protagonistische Position ein. Dabei hat auch der Anschnitt eine konkrete Bedeutung, deutet die mehrheitlich dem Rahmen vorgeblendete Säule – wie auf den zwei sehr ähnlichen Darstellungen der Leagros-Gruppe – unmissverständlich den Eingang zum Hades an, aus welchem Kerberos soeben hervorgezogen wird. Während das Untier in einem Fall in Begleitung Persephones bis knapp hinter die Ohren erscheint (DADA 131, s. Abb. 20.4), wird es das andere Mal ein kleines Stück weiter ins Bild hineingerückt (DADA 132). Vergleichbares lässt sich bei dem Pendant auf einer kleinen Kanne aus der Werkstatt des Athena-Malers postulieren (DADA 36), wohingegen er auf dem frührotfigurigen Teller des Paseas (DADA 37, s. Abb. 2.2) erst kurz vor den ansetzenden Hinterbeinen gekappt wird<sup>389</sup>.

Während sich die vorhergehenden Gestalten vorrangig durch eine größere Breitenausdehnung auszeichnen, ist die schiere Riesenhaftigkeit wesentliches Charakteristikum diverser **Ungeheuer**. In Form einer übergroßen Schlange ist der Drache Bestandteil des Vliesraubs durch Iason im Tondo einer Schale des Duris (DADA 63, s. Abb. 13.2) oder wohnt dem Kampf des Peleus mit Thetis in einem Medaillon des zeitgenössischen Kleophrades-Malers bei (DADA 47). Sichtbar wird in beiden Fällen lediglich der bärtige Kopf mit Halsansatz, maximal bis zur ersten Windung. Und auch Makron gibt die vielköpfige Hydra von Lerna als riesenhaftes Ungetüm mit unzähligen Verschlingungen wieder, deren massiger schuppengedeckter Leib geradezu ins Bild hineinzuquellen scheint (DADA 46)<sup>390</sup>. Indem der Maler diese Unwesen nicht vollständig abbildet, gewinnt er die Handhabe, sie möglichst riesig und damit abschreckend sowie gefährlich wiederzugeben – die Ausschmückung obliegt damit dem Betrachter gemäß seinen eigenen Vorstellungen. Im Gegensatz dazu tritt die ausschnittshafte Schlange als chthonisches Wesen innerhalb der schwarzfigurigen Vasenmalerei in deutlich reduzierter Größe auf, wobei sämtliche Darstellungen in der Werkstatt der Leagros-Gruppe entstanden sind. In ihrer Rolle als Grabwächter umschlingt sie den Tumulus des Patroklos oder auch Achill, der gleichermaßen

388 Zu dieser Darstellung vgl. Kapitel B2.1.1.1.2. „Schlachten“ sowie B2.2.1. „Inhalt“.

389 Außer Kapitel B2.2.1. „Inhalt“ s. dazu auch B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“.

390 Zu diesen Abbildungen in Kapitel B2.1.1.2.1. „Monster“; zu möglichen inhaltlichen Aspekten s. Kapitel B2.2.1. „Inhalt“.



abgeschnitten wird und besitzt damit den Stellenwert eines Kompositivmotivs (DADA 140, 442 [s. Abb. 13.4], 446 [s. Abb. 13.4], 143)<sup>391</sup>.

Neben den Schlangenartigen lassen sich Beispiele für eberköpfige *ketoi* finden, unter denen sich das älteste auf einer korinthischen Bauchamphora mit der Errettung Andromedas aus dem zweiten Viertel des 6. Jhs. befindet und damit unter die frühesten Ausschnitte fällt (DADA 44, s. Abb. 13.1). Möglichst riesenhaft wird es hier allein als Kopf mit geöffnetem Maul in Szene gesetzt. Erstaunlich ähnlich gibt es eine mehr als 200 Jahre jüngere Kelebe aus Etrurien wieder, nun in Zusammenhang mit der Befreiung Hesiones (DADA 507)<sup>392</sup>. Und auch ein attisch rotfiguriges Medaillon, datiert um 500 v. Chr., präsentiert einen vergleichbar übergroßen eberschnauzigen ‚Schädel‘ (DADA 45). Obzwar die Deutung dieser Szene im Ungewissen liegt, erinnert dieses Detail sehr an einen Bootsrumpf und wurde daher mitunter als Schiffbruch interpretiert<sup>393</sup>.

Neben diesem fragwürdigen Beleg liegen schlussendlich noch zahlreiche gesicherte Nachweise für die unvollständige Wiedergabe eines **Schiffes** vor (s. Abb. 25.2 und Tab. 8). Als unbelebtes Objekt nimmt es einen Sonderstatus innerhalb der Teilgestalten ein, wurden Gegenstände grundsätzlich aus dem Kreis der herangezogenen Ausschnitte ausgeklammert<sup>394</sup>. Aufgrund seiner engen Bindung an die Figur des Menschen jedoch, kommt dem Schiff ein gewisses – wenn auch fremd gesteuertes – Eigenleben zu, wodurch es eigene Bewegtheit erfahren kann. Dass ebendiese Gestalt prädestiniert ist für die nur anteilige Wiedergabe, mag keinesfalls erstaunen, führt man sich deren übermäßige Ausdehnung im Verhältnis zur verfügbaren Darstellungsfläche vor Augen, die hier im Vergleich zu allen anderen Motiven das Äußerste überschreitet<sup>395</sup>. Da im Rahmen der vorhergehenden Betrachtungen zur motivimmanenten Größe bereits eine geschlossene Bewertung dieses Bildzeichens erfolgte, soll hier im Folgenden lediglich eine knappe Zusammenfassung stehen<sup>396</sup>.

In ausschnitthafter Form kommt das Schiff erst relativ spät zum Tragen und macht sich zugleich um den Ruf verdient, das einzige Motiv zu sein, welches ein gehäuftes Auftreten noch in der Spätphase der keramischen Flächenkunst verzeichnen kann. Die ersten teilfigurigen Beispiele treten Ende des 6. Jhs. auf und lassen sich erwartungsgemäß mit der Leagros-Gruppe und den schwarzfigurigen Nachfolgern in Verbindung bringen (DADA 21, 449, 508 [s. Abb. 14.1]). Stets besitzt hier das Boot einen zentralen Erzählwert, setzt eine Seefahrt unterschiedlichen Gepräges in Szene<sup>397</sup>. Dies ist auch der Fall bei der singulären Darstellung eines Seegefechts auf einer etwa zeitgleichen etruskischen Hydria (DADA 500, s. Abb. 11.8) und zeichnet gleichermaßen zwei sehr späte Bilder ebenfalls außerattischer Herkunft und mit ungewöhnlichem Inhalt aus<sup>398</sup>. Dem

391 Ausführlicher dazu s. Kapitel B2.1.1.2.1. „Monster“ sowie B2.2.1. „Inhalt“.

392 Zu den beiden Bildern ebenfalls in Kapitel B2.1.1.2.1. „Monster“.

393 Ausführlicher dazu s. Kapitel B2.1.1.2.2. „Schiffe“. – Kurz soll an dieser Stelle schließlich noch das Medaillon mit der nicht identifizierbaren Szene aus Speerträger und Schildkröte Erwähnung finden, deren Hinterteil allerdings nur sehr knapp vom Rahmen überdeckt wird (DADA 49). Vgl. dazu Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“.

394 Vgl. dazu Kapitel B2.3.1. „Aufnahmekriterien“.

395 Ausführlicher zur Problematik der realistischen Größenverhältnisse in Kapitel D1.2. „Vergleich Schiffe“.

396 Kapitel B2.1.1.2.2. „Schiffe“; vgl. als weiteres auch Kapitel B2.1.1.2.3. „Vergleich Monster und Schiffe“.

397 DADA 21: Odysseus und Sirenen; DADA 449: Plankengang des Arion (?); DADA 508: Siegesfahrt. Ausführlicher dazu und zu den folgenden Bildern v.a. in Kapitel B2.1.1.2.2.1. „Hinweis auf Seereise“.

398 Es handelt sich einerseits um eine mandelförmige Lekythos im Karibenstil aus Böotien, die drei Hutträger in einem Boot wiedergibt (DADA 506) sowie um einen etruskischen Genucilia-Teller mit einer Szene, die als Bestrafung der

entgegen steht die weitaus größere Gruppe rotfiguriger Bilder, wobei hier erstmals auch der Anteil der Erzeugnisse aus Unteritalien eine nicht zu vernachlässigende Rolle spielt<sup>399</sup>. Die Mehrheit konzentriert sich auf die Zeit zwischen der zweiten Hälfte des 5. und dem ersten Viertel des 4. Jhs. (DADA 520, 505, 473, 492, 491, 501, 371 [s. Abb. 14.3], 350, 502), nur vereinzelte Beispiele schließen zeitlich an die Bilder in älterer Technik an (DADA 22, s. Abb. 14.2) oder führen bis in die zweite Hälfte des 4. Jhs. hinab (DADA 349, 358). Dabei sind auch hier einige Maler mehrfach vertreten<sup>400</sup>. Ein grundlegender Unterschied trennt diese Darstellungen von den älteren schwarzfigurigen Pendants: War das Schiff zuvor Hauptmotiv, nimmt es nun ausnahmslos die Position einer zusätzlichen, der Handlung untergeordneten Beifügung ein. Dabei dient es zugleich als Identifikator und Bindeglied zwischen den einzelnen Episoden – sei es in Zusammenhang mit dem Argonautenepos (DADA 22, 492, 501, 371) oder der Fahrt des Theseus (DADA 491, 502, 350, 473). Eine zweite entscheidende Abweichung offenbart sich in Hinblick auf die Art der Wiedergabe, treten neben den mittels Rahmen vollzogenen Anschnitten (DADA 22, 520, 358) nun auch frei platzierte ‚Protome‘ zutage (DADA 473, 505, 371, 502, 501). Ebenso häufen sich – mangels fester Bildeinfassung in Anbetracht der verhältnismäßig späten Zeitstellung – die mithilfe eines zusätzlichen Elements herbeigeführten Teilgestalten (vgl. dazu auch Abb. 14.5)<sup>401</sup>.

Das Ausmaß der Beschneidung schließlich hängt vom Stellenwert des Motivs für den jeweiligen Gesamtkontext ab: Konzentriert sich die Aufmerksamkeit auf das Boot, fehlt kaum mehr als die Hälfte<sup>402</sup>; ist selbiges dagegen sekundäre Beigabe, ist es regelhaft nur auf das steil aufragende Heck reduziert, zumeist mit Ruderblatt und Schiffsleiter. Nichtsdestominder kann es in einem solchen Fall – wenn auch selten – bemannt sein<sup>403</sup>. Im Extremfall erscheint gar allein das knappe Aphlaston, frei hängend im oberen Bereich des Bildes (DADA 505). Berücksichtigt man an dieser Stelle jedoch die Wahrnehmungsbedingungen in Verbindung mit der gekrümmten Oberfläche des Trägers, kommt es schnell zur Abschwächung dieses auf den ersten Blick so krassen Erscheinungsbildes<sup>404</sup>. Dies gilt gleichermaßen für die zahlreichen Charonskähne aus der zweiten Hälfte des 5. Jhs., auch wenn sie hier definitorisch nicht gänzlich dem Anspruch an eine Teilgestaltigkeit genügen<sup>405</sup>. Aufgrund der abweichenden Maltechnik erscheint das Fahrzeug hier jedoch nicht protomenhaft, sondern weist sich durch einen offen belassenen Kontur aus – vorausgesetzt, es fehlt das separat eingefügte Schilfbündel.

## Fazit

Wie zu sehen war, wird lediglich eine kleine Handvoll besonders geeigneter Gestalten wiederholt ausschnitthaft abgebildet, wohingegen andere nur im Einzelfall Unvollständigkeit

tyrrhenischen Piraten durch Dionysos gedeutet wurde (DADA 518). – Zum etrusk. Beispiel s. Kapitel B2.1.1.1.2. „Schlachten“.

399 Daneben liegt noch ein weiteres Beispiel aus Etrurien vor (DADA 379), auf welchem sich das teilgestaltige Schiff inmitten des Frieses befindet, die ‚Nahtstelle‘ dort aber von einer stehenden Figur verdeckt wird.

400 Der attische Kadmos-Maler zeichnet für zwei Bilder verantwortlich (DADA 473, 491), der lukianische Amykos-Maler ebenfalls (DADA 492, 501).

401 Henkelornament: DADA 350, 349; separate Linie: DADA 491; Fels: DADA 492.

402 So bei DADA 21, 508, 506 und 518; nur dezent ist der Anschnitt bei DADA 499 sowie der Seeschlacht DADA 500.

403 Jeweils ein Passagier befindet sich auf DADA 520 sowie 491 an Bord, zwei sind es auf DADA 371, wobei hier eine weitere Figur – adäquat zu DADA 349 – auf der Leiter steht (zu diesem Motiv s. bes. Kapitel D1.2. „Vergleich Schiffe“).

404 Ausführlicher dazu in Kapitel B2.1.1.2.2.1. „Hinweis auf Seereise“ sowie auch D1.2. „Vergleich Schiffe“.

405 Explizit zu dieser Sondergruppe s. Kapitel B2.1.1.2.2.2. „Charon“.

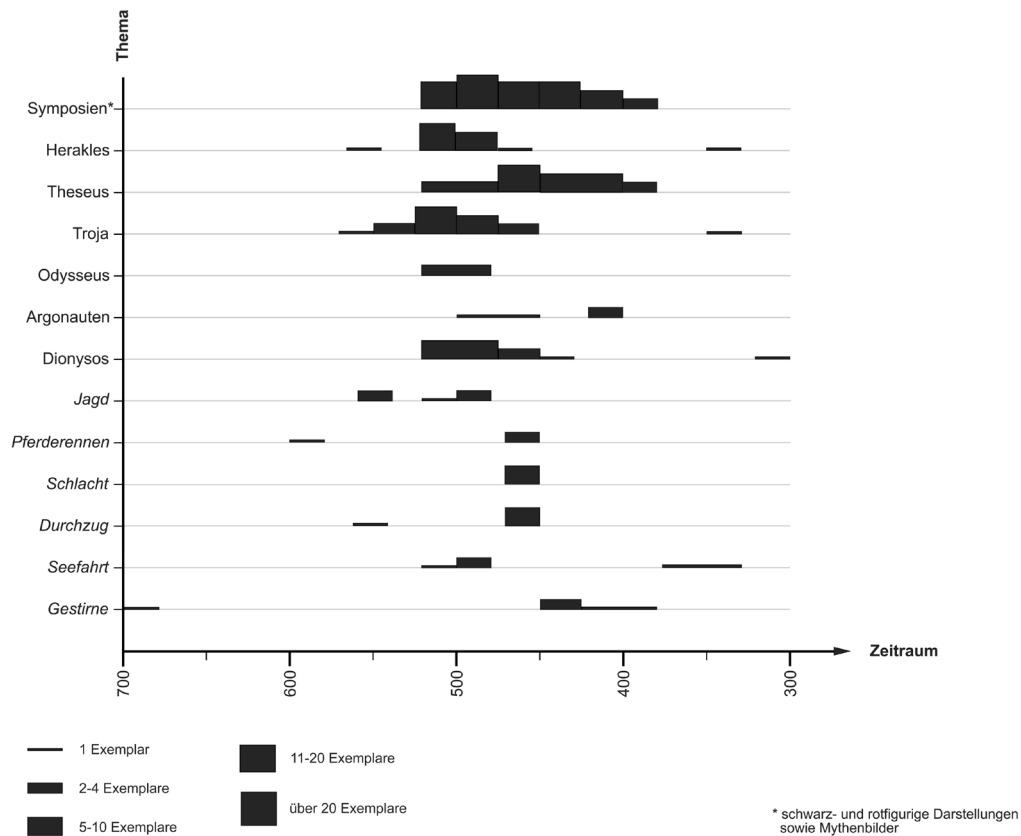


Abb. 25.5 Zeitliche Verteilung der ausschnitthaften Vasenbilder nach Themen

aufweisen. Je größer die räumliche Ausdehnung, gemessen am verfügbaren Darstellungsraum, desto stärker steigt die Attraktivität der teilgestaltigen Wiedergabe – vorausgesetzt, es bestehen die notwendigen Rahmenbedingungen und es gehen möglichst wenige Informationen verloren. Dies gilt vornehmlich für Vierbeiner unterschiedlicher Größe, wohingegen der deutlich sichtbare Anschnitt bei der menschlichen Figur in der Regel nach Möglichkeit vermieden wird.

Dabei besteht auf der einen Seite eine enge Abhängigkeit zwischen Motiv und Bildthema, treten manche Bildzeichen ausschließlich in Zusammenhang mit bestimmten Sujets in Erscheinung, so dass deren Verteilung im Gesamtrepertoire zugleich auch für die jeweiligen narrativen Inhalte Repräsentativität besitzt. Dies betrifft in erster Linie die **Kentauren**, was sich vor allen Dingen in Verbindung mit dem Kampfgeschehen in Thessalien, aber auch in Zusammenhang mit den Ereignissen auf der Pholoe niederschlägt. Ein weiteres, noch stärker massenproduziertes Thema ist das **Symposion** vor dem Hintergrund der gelagerten menschlichen Figur. In dieser Form kommt die angeschnittene anthropomorphe Gestalt definitiv am häufigsten zum Tragen, wohingegen das aufgerichtete Pendant vorrangig entweder Teil eines Kompositmotivs (v.a. Reiter) beziehungsweise nebengeordnet (z.B. Krieger neben Gespann) ist oder mit inhaltlich auflösender Einfügung erscheint. Und auch bei den **Schiffen**, die jedoch bereits weitaus seltener auftreten, fällt obiger Gesichtspunkt ins Gewicht, sind sie gleichermaßen lediglich für einige wenige narrative Kontexte relevant. Ähnliches gilt neben dem aus dem Hades geraubten **Kerberos** oder dem aus dem Labyrinth gezogenen **Minotauros** schließlich auch für den

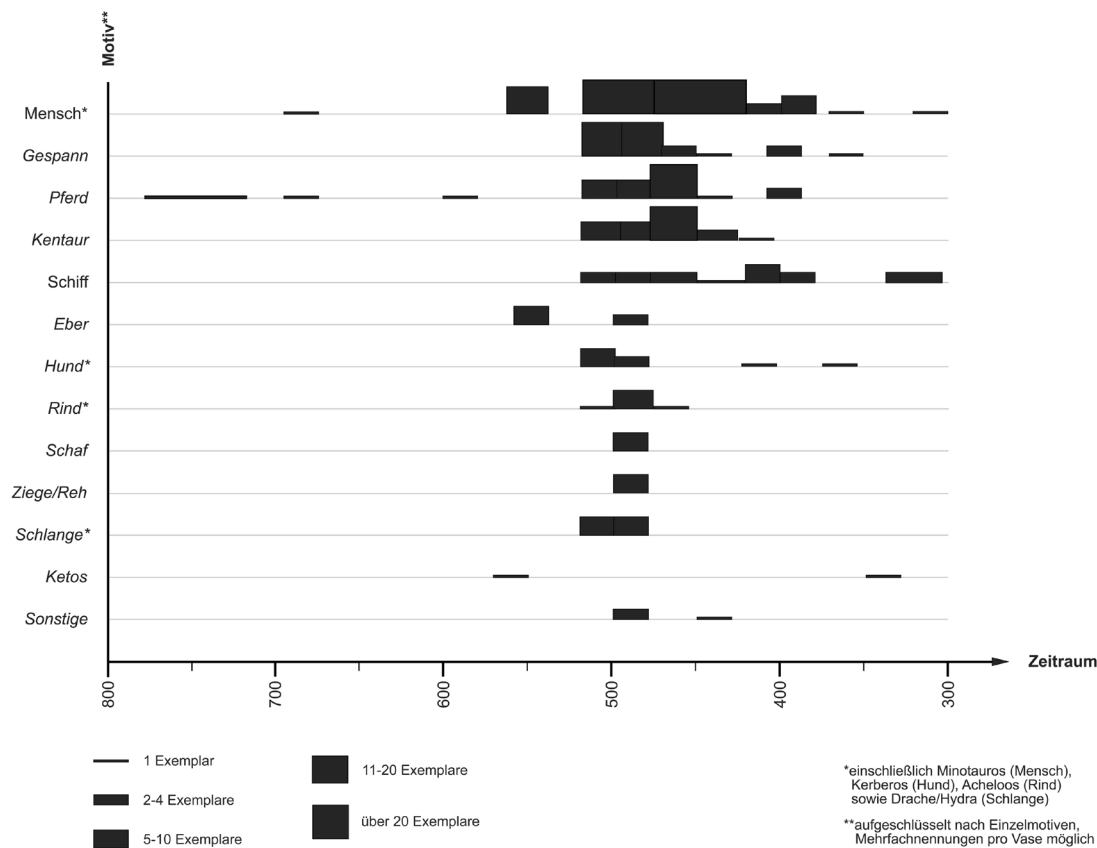


Abb. 25.6 Zeitliche Verteilung der ausschnitthaften Vasenbilder nach Motiven

**Widder** in Verbindung mit der Flucht aus der kyklopischen Höhle, ebenso wie für die Jagd auf den **Eber** oder unterschiedliche heroische Auseinandersetzungen mit diversen **monströsen** Gegenspielern, wohnt letzteren in besonderem Maße das abschreckende Merkmal der Riesenhaftigkeit inne.

In Abhängigkeit zur jeweiligen Verknüpfung aus Motiv und Sujet steht demnach auch die zeitliche Verteilung der betreffenden Teilfiguren, besitzt eine jede Handlung einen bestimmten chronologischen Schwerpunkt (**Abb. 25.5; 25.6**). Darüber hinaus spielt jedoch auch die Frage nach der Kongruenz zwischen allgemeiner Laufzeit der relevanten ikonographischen Schemata und der tatsächlichen Präsenz der Teilfigur in diesem Kontext eine wesentliche Rolle, die jedoch stets bildträgerbezogen zu betrachten ist<sup>406</sup>. Eine überzeugende Übereinstimmung besteht in Hinblick auf die kämpferische Auseinandersetzung auf der Hochzeit des Peirithoos, fällt die ausschnitthaftige Wiedergabe mit der Hochphase dieses Themas innerhalb der attischen Vasenmalerei des zweiten sowie dritten Viertels des 5. Jhs. zusammen. Klarer inspirativer Quell wird hier das Wandgemälde im Theseion sein<sup>407</sup>, Auslöser für den Anschnitt neben der Ausgedehntheit der Handlung gleichermaßen diejenige der pferdegestaltigen Mischwesen. Sowohl hier als auch in Zusammenhang mit den profanen Gelageexzerpten aus Athen ist die Teilgestalt bis zu

406 Da nicht alle Bildträger für die ausschnitthaftige Wiedergabe geeignet sind, sind solche Vergleiche nur innerhalb des ausgewählten Formenspektrums zulässig. Aus diesem Grund sind damit keine Hinweise auf ikonographische Vorlieben im Abseits des gerahmten Bildfelds gegeben.

407 Ausführlicher dazu in Kapitel B2.1.1.1.2. „Schlachten“.

einem gewissen Grad mit der modifizierten Ikonographie der rotfigurigen Erzeugnisse verbunden – beide Inhalte sind zwar bereits zuvor durchaus darstellungswürdig, treten aber vorrangig auf weitläufigen Friesflächen zutage (sieht man von der extrahierten Kaineusepisode oder namenlosen Zweikampfgruppen ab). Daneben verzeichnet allerdings desgleichen die gestaltlich unversehrte Fassung Niederschlag – der faktische Anschnitt ist demnach nicht verpflichtend, wenn auch zweifelsohne bevorzugt. Berücksichtigt man darüber hinaus das Spektrum der Bildträger im Allgemeinen, ist allein schon durch das erforderliche gerahmte Feld, welchem zu dieser Zeit bereits eine gewisse ‚Altertümlichkeit‘ anhaftet, die Dominanz der manieristisch geprägten Großgefäßmaler gegeben. Auf diese Weise gerät das Phänomen zwangsläufig zum Künstlerspezifikum. Entgegen den teilgestaltigen Rossmännern, die so gut wie ausnahmslos auf die Kolonettenkratere klassischer Zeitstellung beschränkt sind<sup>408</sup>, tritt der angeschnittene Zecher neben dem Schalenmedaillon gleichermaßen auf zahlreichen schwarzfigurigen Kannen zutage, die aber in etwa zeitgleich mit den ersten ausschnitthaften Gelagebildern in rotfiguriger Technik entstanden sind. Der verbildlichte Inhalt zeigt hier jedoch keine Übereinstimmung – Hand in Hand mit dem Wechsel der Malweise kann folglich eine Diskrepanz zwischen mythologischem und profanem Hintergrund beobachtet werden.

Eine Verschiebung zeichnet sich ebenfalls in Zusammenhang mit dem Schiff ab: Auf den letzten schwarzfigurig dekorierten, kleinformatigen Bildträgern ausnahmslos zentraler und vielmehr seltener Darstellungsgegenstand, besitzt es im Rotfigurigen den Stellenwert eines Zusatzes und tritt hier weitaus häufiger in Erscheinung. Auch in diesem Fall drängt sich vor dem Hintergrund der plötzlichen Beliebtheit dieses Motivs ein Zusammenhang mit der Tafelmalerei auf, scheint die um ein Schiff bereicherte Iliupersis des Polygnot ganz am Anfang dieser Reihe zu stehen<sup>409</sup>. Darüber hinaus kann es im Laufe der Zeit – gehört es doch zu den letzten nachweisbaren teilgestaltigen Bildzeichen auf Vasen und ist gleichermaßen außerhalb Attikas präsent – mitunter gar ein protomenhaftes Äußeres annehmen. Gemessen am frühen Auftreten dieser Gestalt innerhalb der keramischen Flächenkunst bereits in der geometrischen Epoche, hält die ausschnitthafte Wiedergabe trotz der immensen motivischen Ausgedehntheit demzufolge erst sehr späten Einzug, verzeichnet dafür aber einen vergleichsweise langen Bestand. Die angeschnittenen Pholoekentauren wiederum, die sich auf einen recht begrenzten Zeitraum etwa zwischen dem endenden 6. Jh. und dem ersten Viertel des Folgejahrhunderts konzentrieren, zeigen mehrheitlich – trotz der unterschiedlichen Größenverhältnisse des jeweiligen Bildträgers – eine in beiden Techniken übereinstimmende Ikonographie. Damit fügen sich diese Bildausschnitte in Hinblick auf die allgemeine Präsenz der Fassöffnung reibungslos in den gegebenen chronologischen Rahmen. Da an dieser Stelle allerdings vorwiegend offene Bildflächen Verwendung finden, kommt dem faktischen Ausschnitt vielmehr ein Sonderstatus zu, lassen die nur geringen Abweichungen im Schema zudem eine enge Vernetzung der Maler erahnen<sup>410</sup>.

In Zusammenhang mit den ausschnitthaften Eberjagden lässt sich gleich mehrfach eine künstlerische Geschlossenheit postulieren. Definitiv handelt es sich bei diesen Beispielen um Ausnahmereischeinungen, die – zeitlich versetzt und in sehr ähnlicher Ausführung – immer

408 Einzige (katalogisierte) Ausnahme sind ein rf. Schalenbild aus dem letzten Viertel des 5. Jhs. (DADA 87) sowie eine kleine sf. Halsamphora des Diosphos-Malers in Amsterdam (o. DADA).

409 Vgl. dazu Kapitel B2.1.1.2.2.1. „Hinweis auf Seereise“ und bes. D1.2. „Vergleich Schiffe“.

410 Ausführlicher dazu in Kapitel B3.4. „Beurteilung Ausschnitthaftigkeit Vasenmalerei“.

wieder zutage treten und dabei auf einzelne Malerpersönlichkeiten zu beziehen sind. Dies gilt vorrangig ebenso für den in seiner Behausung stehenden Chiron oder aber die Flucht des Odysseus aus Polyphems Höhle, die Heraufholung des Höllenhundes und ganz besonders die Hinausschleifung des kretischen Mannstieres, wobei hier ganz offensichtlich ein bewährtes Konzept immer wieder recht detailgetreu kopiert wurde. Obwohl in all diesen Fällen die besondere Eignung der gestaltlichen Unvollständigkeit zur Vermittlung wesentlicher kontextrelevanter Inhalte nicht von der Hand zu weisen ist, konzentrieren sich die faktischen Ausschnitte auf einen sehr kleinen Malerkreis und stellen auch hier nur eine Möglichkeit von vielen dar. Eine größere Streuung weisen dagegen die unterschiedlichen Ungetüme auf. Sie verteilen sich recht gleichmäßig in Raum und Zeit (vgl. dazu auch Abb. 16.1), besitzen aber einen Schwerpunkt unter den attisch rotfigurigen Schalenmalern der beginnenden Frühklassik.

Auf der anderen Seite steht vor allen Dingen die Gestalt des **Pferdes**. Denn da ihr in all ihren Ausprägungen vielmehr ein universeller Wert innewohnt, weist sie – entgegen den vorhergehenden Gestalten – keine thematische Spezialisierung auf und kann damit im Grunde genommen jedem beliebigen Geschehen zugeschlagen werden. So ist es eben auch dieses Motiv, das für sich das früheste, obzwar sehr isolierte Auftreten in intentionell unvollständiger Form beansprucht<sup>411</sup>. Und auch wenn es unter den jüngsten Teilgestalten auf Vasenbildern nicht in nennenswertem Rahmen vertreten ist, lässt es dennoch einen intensiven Niederschlag lange Zeit danach noch außerhalb dieser Gattung erkennen, während es in der Hochphase der ausschnitthaften Wiedergabe innerhalb der keramischen Flächenkunst omnipräsent ist<sup>412</sup>. Als attributiver Zusatz auf die Handlung und/oder den Protagonisten bezogen, verkörpert das Ross in seiner Funktion als Zugtier eines Streitwagens die sagenhafte Welt der Götter und Heroen, was sich besonders anschaulich auf zahlreichen Darstellungen der Leagros-Gruppe, aber auch den vielen kleinformatigen Versatzbildern in schwarzfiguriger Malweise niederschlägt und die allgemeine Beliebtheit dieses Motivs zu dieser Zeit widerspiegelt. In berittener Form hingegen tritt es – wenngleich generell in der Minderheit – überwiegend auf den frühklassischen Stangenkraternen zutage und führt damit etwa ins mittlere Jahrhundertdrittel hinab. Der Grad an narrativer Integration ist hier nun deutlich erhöht, das Maß des Anschnitts nicht selten radikal. So bleiben selbst die Reiter oftmals ganz im Verborgenen, wohingegen bei den wenigen rotfigurigen Gespannen gerade eben ausschließlich der zweirädrige Kasten mitsamt Fahrzeugführer dargestellt wird. Die schwarzfigurigen Erzeugnisse wiederum bilden den Aufsitzenden stets mindestens zur Hälfte ab, belassen dafür aber den Insassen des Wagens gerne vollkommen außerhalb des Bildfelds. Allerdings herrscht bei letzteren Kompositionen generell eine wesentlich größere semantische Offenheit, lassen sich vergleichbare ‚Fehlstellen‘ unter den rotfigurigen Malern kontextuell zuverlässiger erschließen. Der überdurchschnittlich hohe Anteil des hippischen Motivs am Gesamtrepertoire der ausschnitthaften Bildzeichen spiegelt sich in der weiten thematischen Spanne wider, die von den Taten unterschiedlicher Helden über die dionysische Themenwelt bis hin zum allgemeinen Schlachtenkontext oder dem profanen Pferderennen reicht. Dennoch schlägt erneut der Faktor der Malergebundenheit zu Buche, stehen auch hier wieder die relevanten Schaffenskreise im Vordergrund. Der Umschwung von Gespann

411 Vgl. v.a. Kapitel B3.1. „Chronologisch-chorologische Verteilung“.

412 Vgl. dazu Kapitel D1.1. „Vergleich Pferde“.

zu Reitpferd, der sich im Grunde genommen zwischen den beiden Techniken abspielt, lässt sich mit der zeitgemäßen Entwicklung der narrativen Vorlieben begründen. Denn während die schwarzfigurigen Bilder noch streng der heroisch-mythischen Adelswelt verpflichtet sind und sich ihrer einschlägigen Symbolik bedienen, nehmen die nur wenig späteren rotfigurigen Kompositionen – auch wenn diesen Malern ein deutlicher Hang zu Altertümlichkeit bescheinigt werden muss – stärkeren Bezug auf das aktuelle demokratisierte Lebensumfeld<sup>413</sup>. Dieser Wandel zeichnet sich nicht nur in der schwindenden Vorliebe für das altertümliche Gespann ab, sondern offenbart sich gleichermaßen in der Wahl der Bildthemen wie etwa an den durch die athenische Reiterei inspirierten Szenen.

Von größerer allgemeiner Gültigkeit in Hinblick auf einen konkreten Erzählzusammenhang sind neben dem Motiv des Pferdes nur wenige weitere Bildzeichen, die zudem deutlich seltener in Erscheinung treten. Auf vergleichbare Weise wird auch an ihnen prioritär die enge Bindung an die spätestschwarzfigurigen, stark handlungsreduzierten Versatzkompositionen offenbar, findet man sie fast ausnahmslos im flüchtig dekorierten und gerahmten Vierecksfeld der Kleingefäße. Nur selten nehmen sie Bezug auf ein konkretes Mythengeschehen, zumeist tragen sie zur Erzeugung einer bestimmten Atmosphäre bei, kreieren – oftmals parataktisch nebeneinandergeordnet – ein bestimmtes Umfeld. In erster Linie ist hier die Figur des Rindes vertreten, ist sie ein bedeutender Bestandteil des sakralen Raums. Des Weiteren werden auch kleinere Huftiere präsentiert, tritt etwa der Ziegenbock innerhalb des weitläufigen dionysischen Wirkungskreises auf, wohingegen das Reh generell mit Artemis verbunden ist. Der Hund hingegen – ein Adelsprädikat wie auch das Gespann, zu dessen Begleitung er häufig herangezogen wird – kommt mehrheitlich auf einigen der großformatigen leagridischen Mythenbilder vor, wobei sich hier aber bereits der chiffrenhafte Charakter der etwas späteren Massenproduktionen andeutet. Solche Teilgestalten – mitunter recht originell in Szene gesetzt – verzeichnen im Rotfigurigen, teilweise auch unteritalischer Provenienz, nur noch ein äußerst spärliches Aufkommen. Denn im Abseits der letzten Erzeugnisse in schwarzfiguriger Technik kommt die motivische Vielfalt deutlich zum Erliegen.

---

413 Diese Entwicklung spiegelt sich treffend wider, fragt man in der Beazley-Datenbank die Einträge zu „chariot“, getrennt nach beiden Malweisen, ab (Stand: 25.8.2012): Während das Schwarzfigurige insgesamt 4164 Datensätze verzeichnet, stehen für das Motiv im Rotfigurigen lediglich 548 Einträge. Zu dieser Verschiebung vgl. außerdem Kapitel D1.1. „Vergleich Pferde“.

### B3.4. Die Ausschnitthaftigkeit vor dem Hintergrund der allgemeinen Darstellungs- und Erzählkonventionen

Begibt man sich innerhalb der überlieferten keramischen Flächenkunst des antiken Griechenland auf die Suche nach einem anteiligen Figurenkontur, so begegnet man schon früh mannigfachen Beispielen. Dies gilt sowohl für die Protome, wie sie nicht nur die dekorierten Gefäße der Inseln im 7. Jh. beherrscht, als auch für figürliche Staffellungen im Bild, die zwangsläufig zu Überlappungen und somit zur ‚Nichtsichtbarkeit‘ ganzer Partien führen<sup>414</sup>. Auch wenn der Umgang mit diesem Phänomen folglich ein gängiger Prozess ist – bereits in der alltäglichen Umgebungswahrnehmung findet eine ständige Konfrontation mit solchen ‚Anteiligkeiten‘ statt<sup>415</sup> –, tritt das in eine Handlung integrierte, intentionell durch ein rahmendes Element abgeschnittene Bildzeichen erst recht spät auf. Desgleichen verliert es verhältnismäßig schnell wieder an Attraktivität, zumal es niemals zu einer Massenerscheinung avanciert. Vor ebendiesem Hintergrund gilt es, die möglichen Ursachen für diese Art der Entwicklung zu beleuchten und die figürlichen Anschnitte vorrangig in Relation zur sich stets wandelnden Darstellungs- und Erzählweise zu betrachten.

Dass dabei in erster Linie eine direkte Abhängigkeit zur separat abgesetzten Darstellungsfläche besteht, wurde bereits mehrfach betont. So stellt dieser entscheidende Faktor den Grundstein überhaupt dar, bietet sich allein dadurch das notwendige Handwerkszeug für diese besondere Vorgehensweise, sieht man von einigen Ausnahmen ab<sup>416</sup>. Dies vermag zwar den chronologischen Schwerpunkt der ausschnitthaften Vasenbilder nachvollziehbar zu machen, erklärt ihn jedoch nicht zur Gänze, tritt das klar definierte Bildfeld deutlich früher in Erscheinung. Denn während die ausschnitthafte Wiedergabe in gewisser Häufung erst am Ende des 6. Jhs. zu fassen ist, finden sich ‚Rahmungen‘ von Figuren bereits auf mykenischen sowie protogeometrischen Gefäßen und spätestens mit den Bildfeldamphoren der ersten Hälfte des 6. Jhs. hat sich die explizite Herausstellung einer zu füllenden Fläche voll etabliert<sup>417</sup>. Dass sich diese Entwicklung zudem in Attika vollzieht, begründet wiederum die Bindung dieses Phänomens an ebendiese Landschaft. Anders als im anfänglich führenden Zentrum Korinth, wo als Dekorationsprinzip eindeutig der Fries dominiert<sup>418</sup>, schlagen die Maler in Athen offensichtlich einen anderen Weg ein, wenn auch die Zonierung in Verbindung mit bestimmten Gefäßtypen fortbesteht. Der Grund dafür ist eine Verlagerung innerhalb des Stellenwerts der bildhaften

414 Zu Protomen und hier v.a. Kopfprotomen s. ausführlicher Kapitel D2.2. „Geburt unvollständige Gestalt“. – Zu Überschneidungen vgl. Kapitel B1.1. „Grundlagen Vasenmalerei“. Als besonders anschauliches Beispiel für eine dichte figürliche Staffellung im Bild soll an dieser Stelle die korinth. Chigi-Kanne (Rom VG 22679, s. BOARDMAN 1998, bes. 95 Abb. 178.2) stehen.

415 Vgl. dazu Kapitel A2.1.2. „Wahrnehmung“.

416 Fehlt der umlaufende Rahmen, kann der Schnitt mithilfe eines separat eingefügten Zusatzes vollzogen werden. Diese Methode tritt aber vorrangig in der Spätzeit in Erscheinung und hier v.a. in Zusammenhang mit dem Motiv des Schiffes. Eine mögliche Steigerung stellt an dieser Stelle das protomenhafte Erscheinungsbild dar, wird hier vollständig auf ein exekutives Element verzichtet. Zu diesen Beispielen s. Kapitel B2.1.1.2.2. „Schiffe“, zur Entwicklung vgl. Kapitel D1.2. „Vergleich Schiffe“.

417 Zur Entwicklung des Bildfeldes und zum Folgenden s. Kapitel B1.2. „Dekorationsprinzipien“.

418 Dennoch kommt auch hier das Bildfeld vor, steht es jedoch eindeutig unter attischem Einfluss, wird sogar der typisch rötliche Ton imitiert (s. dazu BOARDMAN 1998, 182f.). Eine solche Eigenheit zeigt desgleichen das einzige, Verf. bekannte ausschnitthafte Beispiel aus Korinth, das die Errettung Andromedas abbildet (DADA 44, s. dazu Kapitel B3.1. „chronologisch-chorologische Verteilung“ und B2.1.1.2.1. „Monster“.).



Darstellung: Denn während sich die Erzählung im fortlaufenden Fries – von der Bildanlage her prinzipiell gleichwertig zu den dekorativen Tier- oder Ornamentzonen<sup>419</sup> – nahtlos in ein Gesamtkonzept einfügt, welches dem Gefäß zwangsläufig stärker untergeordnet ist, steht das eigens abgesetzte Bildfeld ganz klar über seinem Träger. Dabei führt diese Emanzipation der bildhaften Darstellung aber keinesfalls zu einer absoluten Negierung der morphologischen Eigenheiten des Vasenkörpers, passt sie ihre formalen Parameter durchaus bestmöglich den bestehenden Vorgaben an.

Diese Herausstellung dient zugleich der betonten Abgrenzung des Darstellungs- und somit Handlungsraums vom semantisch leeren Umgebungsraum<sup>420</sup> – eine Situation, die sich an und für sich automatisch ergibt, reduziert man das Ganze auf die rein handwerkliche Ebene. Denn die schwarzfigurig arbeitenden Maler benötigen auf dem dunkel überzogenen Vasenkörper, der nun wieder zunehmend an Wert gewinnt, eine ausgesparte tongrundige Malfläche. Demgemäß kann an dieser Stelle auch nicht von Rahmung im ureigenen Sinne gesprochen werden, handelt es sich um kein extra eingezogenes Zusatzelement, sondern vielmehr um ein unvermeidbares Resultat technischer Gegebenheiten, das unter dem Einfluss der Neuorientierung entstanden ist. Durch diesen Farbwechsel ergibt sich eine Kontrastierung, die nicht nur visuell von unverkennbarer Wirkkraft ist, sondern zugleich noch auf semantischer Ebene unterschiedliche Wertigkeiten in sich trägt. Indem die restliche Gefäßoberfläche bezüglich ihres dekorativen Anspruchs in den Hintergrund tritt und möglichst neutral gehalten wird, gereicht sie zur optischen Herausstellung des Bildes, wobei das so entstandene Fenster den Blick des Betrachters lenkt. Eine vergleichbare Betonung der Darstellungsfläche ohne Schwärzung des Gefäßkörpers – wäre dies maltechnisch auch möglich – tritt nicht ein, denn bleibt das Gesamterscheinungsbild der Vase hell, wird sie ausnahmslos weiterhin vom Fries oder aber der offenen Darstellungsfläche beherrscht<sup>421</sup>. Eine explizite Abgrenzung des narrativen Raums ist demgemäß nicht in jeglicher Hinsicht zwingend, für bestimmte Gefäßtypen indes ist sie absolut verbindlich.

Innerhalb der älteren Malweise stellt also die ‚Rahmung‘ als grundlegender Faktor für den figürlichen Anschnitt zwar ein auf unterster (technischer) Stufe erzeugtes Element dar, die dahinterstehende Absicht ist jedoch in der Tat die Aufwertung der bildhaften Komposition gegenüber dem Träger. Deshalb verliert dieses Element auch dann nicht sofort an Gültigkeit, als sich der Wechsel zum Rotfigurigen vollzieht und die Notwendigkeit einer farblichen Ausparung zur Schaffung von Malfläche bei Aufrechterhaltung der Abdunkelung der Vase nicht mehr gegeben ist. Bestehen bleibt an dieser Stelle folglich der Wunsch nach klarer Abgrenzung, die – erst vor allem technischer und obligater Natur – nun zu einem frei gewählten und zusätzlichen Element wird. Könnte dieser Rahmen bei überwiegend geschwärztem Gefäßkörper

419 Dies bezieht sich nicht auf den Ort der Platzierung am Gefäß, kommt nicht allen Zonen dieselbe Wertigkeit zu. Dabei befinden sich die narrativen Szenen an einer Stelle, die nicht nur visuell besser zugänglich, sondern auch einfacher zu füllen ist (z.B. aufgrund der größtmöglichen Ausdehnung oder einer möglichst geringen Neigung).

420 Ausführlicher zu dieser räumlichen Differenzierung in Kapitel B1.2. „Dekorationsprinzipien“.

421 Halsamphoren mit großformatigen Darstellungen besitzen eine offene ornamentale Einfassung, positioniert im Bereich der Henkel, ansonsten wird am flächigen Konzept des Frieses festgehalten. – Anders verhält sich die Situation allerdings noch in Zusammenhang mit den protoattischen Halsfeldern der Amphoren (vgl. z.B. Abb. 6.10). Hierbei handelt es sich allerdings, wie auf den spätgeometrischen Gefäßen auch, um einen Teil einer aus unterschiedlichen Elementen bestehenden Untergliederung der gesamten Gefäßoberfläche; das viereckige Bildfeldformat ergibt sich allein aus dem Ort der Anbringung auf dem Amphorenhals zwischen den Handhaben (= großformatige Ausnutzung des gesamten verfügbaren Darstellungsraums an dieser Stelle).

nun ohne weiteres fehlen, wird er in Verbindung mit den relevanten Vasenformen doch nicht konsequent aufgegeben<sup>422</sup>. Vielmehr mündet diese Entwicklung in der Abkehr von diesen Gefäßtypen, werden sie wohl besonders auch aufgrund dieses ‚Mankos‘ unzeitgemäß<sup>423</sup>. Von einer Dominanz des abgesetzten Bildfelds vollzieht sich nun ein Wechsel zur Überlegenheit der offenen Darstellungsfläche<sup>424</sup>, wobei es dennoch bis in die Spätzeit der attischen Vasenproduktion und auch noch in Unteritalien genügend Nachweise für die Komposition im Rahmen gibt<sup>425</sup>. Ausschlaggebend hierfür ist neben der fehlenden Notwendigkeit aus technischer Sicht nun aber auch die sich ankündigende Unvereinbarkeit mit den alsbald neuen Darstellungskonventionen, ermöglicht unter anderem durch den maltechnischen Wandel. Denn nachdem sich das Bild als dominante Komponente über das Gefäß als Träger erhoben hat, ist die Phase der Emanzipierung abgeschlossen. Von der strikten Umgrenzung der zu füllenden Bildfläche und der auf diese Weise erfolgten klaren Definition des zweidimensionalen Aktionsraums gelangt man zu größeren Freiheiten: Eine Rolle spielt nun die Eroberung des Raums in die Tiefe, ermöglicht durch die Loslösung von der übergeordneten, alles kontrollierenden einheitlichen Bodenlinie, die vormals das untere Element der Bildbegrenzung gebildet hatte. Die daraus resultierende Möglichkeit der freien Verteilung der Figuren in der Fläche zieht nun auch einen freieren Umgang mit dem fiktiven Handlungsraum nach sich, eine starre Abgrenzung desselben steht dazu im Widerspruch und ist daher nicht mehr erstrebenswert<sup>426</sup>. Ebenso wie der unverhohlenen ausgetragene Konflikt zwischen Figur und Rahmen ein Ungleichgewicht im Bild erschafft, das nun nicht mehr akzeptabel ist, so wenig passt der rüde entlang der Vertikalachse durchbrochene Kontur einer Gestalt zu den Ansprüchen dieses neuen künstlerischen Zeitalters.

Warum letztendlich die ausschnitthafte Wiedergabe einer Figur im fortgeschrittenen Rotfigurigen bis auf wenige vornehmlich motivabhängige Ausnahmen aufgegeben wird<sup>427</sup>, liegt folglich auf der Hand. Nicht nur wird sie durch die zunehmende Abkehr vom gerahmten Bildfeld ihrer Grundlagen beraubt, auch verliert sie durch die Erschließung des Tiefenraums ihre Effektivität und zugleich ihren Sinn, stellt sie in erster Linie ein äußerst wirksames Mittel zur räumlichen Erweiterung dar, solange eine plane Bildanlage vorliegt. Die vormals auf der Gefäßoberfläche raumgreifende Bewegung richtet sich nun in mehrfacher Hinsicht nach innen – die Drehung des menschlichen Körpers wird perfektioniert und die aktionsgeladenen rasanten Erzählinhalte, die durch die anteilige Wiedergabe so gut zur Geltung kommen

422 Zwar kann bspw. in Zusammenhang mit dem Kolonettenkrater auch auf das gerahmte Bildfeld verzichtet werden, allerdings fällt dies lediglich bei Kompositionen aus maximal zwei Figuren ins Gewicht und stellt auf diese Weise eher einen Ausnahmefall dar. Vgl. dazu MANNACK 2001, 37. 61. 120; s. als weiteres Kapitel B3.2.3. „Manieristen“.

423 So verzeichnet die Bauchamphora als absoluter Prototyp der Bildfeldgefäße nach ihrem Höhepunkt im dritten Viertel des 6. Jhs. einen raschen Niedergang, ebenso wie die Hydria einem formalen Wandel unterzogen wird und damit ihre typische Schulterform und die daran gebundene strikte Zweiteilung der gerahmten Bildzonen aufgibt. Desgleichen tritt der Kolonettenkrater in der Produktion zurück und nimmt auch nicht das ursprünglich an diese Vasenform gebundene Frieskonzept wieder auf. Lediglich unter den rf. Manieristen gewinnt er nochmals an Ansehen, ist hier aber das altertümliche Erscheinungsbild in mehrfacher Hinsicht Programm (vgl. dazu Kapitel B3.2.3. „Manieristen“). Dabei existieren natürlich in allen Fällen auch Ausnahmen, werden jedoch nicht zur Regel. In aller Konsequenz bestehen bleibt die ausdrückliche Bildeinfassung einzig bei der Innengestaltung der Kylix. Ausführlicher dazu und zu weiteren relevanten Gefäßformen s. Kapitel B1.2. „Dekorationsprinzipien“.

424 Vgl. dazu etwa auch RICHTER 1946, 66.

425 Zu den ausschnitthaften Beispielen dieser Zeit s. v.a. Kapitel B3.1. „chronologisch-chorologische Verteilung“.

426 Ausführlicher dazu Kapitel D2.3. „Raumbegriff“.

427 Vgl. hierzu Kapitel B3.3. „Themen und Motive“ sowie v.a. D2.1. „gattungsübergreifende Entwicklung“.

konnten, weichen einer verhaltenen inneren Bewegtheit. Fraglich ist allerdings, warum sich dieses Phänomen vor dem Hintergrund der Entwicklung des prononcierten Bildfelds erst so spät zu manifestieren vermag. Denn obwohl die klar abgesetzte Darstellungsfläche schon lange fester Bestandteil des schwarzfigurigen Dekorationssystems ist, lässt sich die erste nachweisliche Häufung von Ausschnitten, die nicht nur an einen einzelnen Maler geknüpft ist, erst im späten 6. Jh. greifen<sup>428</sup>. Aber auch wenn sich an dieser Stelle mehrere Urheber identifizieren lassen, darf dies nicht darüber hinwegtäuschen, dass es sich bei der Leagros-Gruppe um einen geschlossenen Malerkreis handelt, so dass hier – trotz der zweifelsohne wichtigen Stellung dieser Werkstatt unter den noch schwarzfigurig arbeitenden Kollegen – von keiner allumfassenden Erscheinung dieser Zeit ausgegangen werden darf<sup>429</sup>. Eine deutliche Einflussnahme geht von dieser letzten nennenswerten Gruppe innerhalb der attischen Vasenmalerei, die noch qualitative großformatige Bilder in altertümlicher Technik herstellt, schließlich auch auf die letzten schwarzfigurigen Maler aus, die nur noch Kleingefäße produzieren. Dabei handelt es sich meist um flüchtig gemalte stereotype Zusammenstellungen unterschiedlicher chiffrenhafter Bildzeichen<sup>430</sup>.

Unschwer lässt sich erkennen, dass dieser erste größere Schwerpunkt der Ausschnitte im endenden 6. und am Anfang des 5. Jhs. mit einer Zeit zusammenfällt, in der die schwarzfigurige Technik bereits ausgedient hat, wendet man sich nun immer stärker der innovativen rotfigurigen Malweise zu<sup>431</sup>. Da Letztere eine größere Flexibilität bei der Bildanlage erlaubt, der Künstler freier gestalten kann, ist sie der alten Technik – auf starre Ritzungen angewiesen und daher im Vergleich dazu schwerfällig - deutlich überlegen. Während folglich an einer Stelle der Höhepunkt bereits überschritten ist, steht er an anderer Stelle noch bevor, beginnt man hier gerade erst die Möglichkeiten auszuloten. Es mag daher nicht verwundern, dass die Leagros-Gruppe als äußerst kreativer, aber traditionalistischer Malerkreis versucht, dem prinzipiell Ausgedienten ein letztes Mal Attraktivität zu verleihen, bewegt sie sich eindeutig gegen den Strom<sup>432</sup>. Ein effektives Mittel hierfür finden die verantwortlichen Maler nicht nur in der lebhaften Vermittlung ihrer zumeist drastischen und spannungsgeladenen mythologischen Inhalte, sondern desgleichen in der aufwendigen Konzeption der vorrangig dicht gestaffelten und damit oftmals komplexen Figurenszenen. Durch diese Ausreizung der gestaltlichen Überlappung schaffen sie einen offensichtlichen Gegenpol zu den zeitgleichen rotfigurigen Bildern, auf welchen die Figuren – bedingt durch die hier eher negative Wirkung solcher konturlichen Verschmelzungen – tendenziell stärker isoliert erscheinen. Mit Hingabe schöpfen sie gerade eben die Möglichkeiten der schwarzfigurigen Malweise aus, die im Rotfigurigen in dieser Form nicht gegeben sind und stellen durch diese bewusste Kontrastierung nachdrücklich die (für

428 Ausführlicher dazu Kapitel B3.1. „chronologisch-chorologische Verteilung“. – Im Gegensatz dazu steht der lakonische Jagd-Maler (dazu s.u.).

429 Ein Festhalten an der traditionellen Malweise lässt sich nicht nur bei der Leagros-Gruppe, sondern auch beim nicht minder wichtigen Antimenes-Maler beobachten, der ähnliche Gefäßvorlieben aufweist, allerdings wohl keine Ausschnitt hervorgebracht hat. Dies gilt desgleichen für die anderen weitaus unbekannteren Kollegen dieser Zeit. Vgl. dazu z.B. BOARDMAN 1994a, 119ff. 163f.

430 Ausführlicher zu diesen Malern und der intensiven Vernetzung s. Kapitel B3.2.2. „Leagros-Gruppe“.

431 Vgl. dazu ebenfalls Kapitel B1.1. „Grundlagen Vasenmalerei“.

432 Unklar ist ihr Verhältnis zu den rf. Vasenmalern, wird diese Stellung in der Forschung kontrovers diskutiert. Da sich dieser Gruppe aber keine einzige der rf. Darstellungen entsprechender Zeit mit Sicherheit zuweisen lässt und sie offensichtlich auch beharrlich an Altertümlichem festhält, was sich nicht nur in Hinblick auf die Technik, sondern auch bezüglich der Bildinhalte niederschlägt, sollte vielmehr davon ausgegangen werden, dass diese Maler dem Sf. treu verbunden waren (vgl. dazu auch das Kapitel B3.2.2. „Leagros-Gruppe“).

ihre Zwecke) einzigartigen Qualitäten dieser Technik unter Beweis<sup>433</sup>. Da diese Gruppe folglich stets versucht ist, bei maximaler Ausnutzung der ohnehin recht großen Bildfelder – besonders der hierfür sehr geschätzten Schulterhydrien und Bauchamphoren – eine hohe Zahl an Bildzeichen unterzubringen, kommt ihr das Mittel der unvollständigen Wiedergabe, begünstigt durch die Rahmung, zweifelsohne sehr gelegen. Auf diese Weise gelingt es einerseits, noch mehr Partizipanten am Geschehen zu beteiligen – seien es lediglich reine Nebenfiguren. Andererseits kann dadurch desgleichen der Handlungsraum über den sichtbaren Bereich hinaus geweitet, die aufgrund der morphologischen Eigenheiten des Trägers unumstößlich festgesetzte Barriere negiert werden. Zu Diensten ist den Malern – je nach Thema – schließlich auch die Möglichkeit zur inhaltlichen Auslegung des Anschnitts, können solchermaßen zusätzliche Informationen transportiert werden. Dies betrifft vor allen Dingen die Teilgestalten in Kombination mit einer explikativen separaten Einfügung, besteht hier an der Art der Auffassung der Unvollständigkeit absolut kein Zweifel. Gleichermäßen kann dies aber bei Anschnitten ohne Zusatzelement gelten, ist hier ebenfalls – je nach Willen des einzelnen Betrachters – eine Belegung mit entsprechenden semantischen Werten durchführbar. Und nicht zuletzt spielt auch der Aspekt der Bewegungsverstärkung vor allem in Hinblick auf die spannungsgeladenen Inhalte eine Rolle, basierend auf den Gesetzmäßigkeiten der optischen Wahrnehmung<sup>434</sup>. Ausschlaggebender Faktor und Garant auf Erfolg ist dabei der Konsument, denn eine möglichst gehaltvolle Rezeption der angeschnittenen Bildzeichen liegt – wie stets – allein in seiner Hand und steht damit in direkter Abhängigkeit zu seiner persönlichen Erwartungshaltung sowie seinem Wissensstand. Die anteilige Wiedergabe zieht zwangsläufig eine größere Offenheit nach sich und erfordert so eine erhöhte Beteiligung des Betrachters, obzwar an dieser Stelle oftmals wenig Spielraum geboten ist. Allerdings kann die figürliche Unvollständigkeit bei der Bildrezeption vollkommen unberücksichtigt bleiben, ist auch ohne ihre Einbeziehung das Verstehen der Bildinhalte garantiert.

Es besteht kein Zweifel daran, dass diesen letzten schwarzfigurig arbeitenden Malern das Potential dieser Verfahrensweise in allen möglichen Facetten bewusst war, obwohl diesem Phänomen im Oeuvre dieser Künstlergruppe ebenso wie innerhalb der kleinformatigen Erzeugnisse statistisch gesehen eher ein Seltenheitswert zu bescheinigen ist. Dennoch kann die unvollständige figürliche Wiedergabe in diesen Kreisen durchaus als gängiges darstellerisches Mittel bezeichnet werden. Da sie jedoch allein dort greift, wo sie einen Sinn ergibt und auch hier nur eine Möglichkeit von vielen ist, kann sie niemals eine allumfassende Präsenz erlangen. Zu viele Voraussetzungen müssen erfüllt sein – dazu gehört die richtige Art des Bildträgers ebenso wie das richtige Motiv beziehungsweise Thema –, damit ihre Anwendung einerseits überhaupt in Frage kommt und andererseits Attraktivität besitzt.

Aus diesem Grund sind aus dem Blickwinkel der vorliegenden Fragestellung die ausschnitthaften Bilder der Leagros-Gruppe durchaus als originelle Kreationen innerhalb der sich im Niedergang befindlichen schwarzfigurigen Vasenproduktion zu verstehen, auch wenn hier die

---

433 Ähnlich bereits BOARDMAN 1994a, 112: „In keiner Weise aber werden dadurch [sc. die rf. Malweise] sich überdeckende Figurenkompositionen leichter begreiflich, und das wachsende Interesse der schwarzfigurigen Maler an solchen Bildgestaltungen läßt sich vielmehr als Reaktion auf diesen stärker statuenhaften Stil verstehen“.

434 Ausführlicher zu den jeweiligen Effekten vgl. die entsprechenden Kapitel sowie das Kapitel A2.1.2. zur „Wahrnehmung“.

anteilige Wiedergabe häufig lediglich sekundäre Bildzeichen ohne nennenswerten narrativen Wert und mit übermäßiger bildräumlicher Ausdehnung betrifft. Desgleichen ist diesen Teilgestalten nicht selten bereits der chiffernhafte Charakter anzumerken, der sich in voller Entfaltung in Verbindung mit den stereotypen Erzeugnissen der letzten schwarzfigurigen Kleingefäßmaler zeigt, so dass weder die großformatigen Darstellungen noch die oftmals massenproduzierten knappen Szenerien in der Regel an die bisweilen äußerst waghalsigen Kompositionen des lakonischen Jagd-Malers herankommen<sup>435</sup>. Einen exceptionellen Stellenwert erlangen dessen Bullaugenbilder schon allein aufgrund der im Verhältnis zu obigen Anschnitten frühen Zeitstellung noch in der ersten Hälfte des 6. Jhs. So lässt sich trotz der sehr lückenhaften Materialbasis, welche diesen Untersuchungen zugrunde lag, mit einiger Zuverlässigkeit sagen, dass diese Tondi innerhalb der keramischen Flächenkunst allgemein als frühester greifbarer Niederschlag dieses darstellerischen Mittels gelten können, der nicht den Charakter einer singulären Erscheinung besitzt. Denn auch wenn der Urheberkreis nun noch kleiner gefasst ist als zuvor<sup>436</sup>, ist hier eine Systematik in der Anwendung unverkennbar, erreicht aber nicht die Bandbreite der späteren attisch schwarzfigurigen Beispiele. Dass es sich dabei ausschließlich um Rundbilder handelt, ist der Tatsache geschuldet, dass die viereckig umfasste Darstellungsfläche absolut keinen Stellenwert innerhalb der Dekorationsschemata dieser Kunstlandschaft besitzt. Wie in Korinth wird die Oberfläche in Zonen unterteilt, und nur in Verbindung mit der Innenseite der Schale verwendet man das explizit begrenzte Feld, welches – hier nun zwangsläufig rund – ohne weiteres ebenfalls einen konzentrisch umlaufenden Fries aufnehmen kann. Im Gegensatz zu den attischen Pendants ist die Ausdehnung der Tondi immens, nehmen sie fast den gesamten Innenbereich der Schale ein und bieten auf diese Weise eine recht große Malfläche<sup>437</sup>. Und anders als in Athen haben diese Medaillons zudem in Bezug auf die Zurschaustellung narrativer Inhalte auf diesem offenen Gefäßtyp oberste Priorität<sup>438</sup>.

Diese Grundvoraussetzung erlaubt dem überaus experimentierfreudigen Jagd-Maler die Ausschöpfung des Möglichen im Rundfeld, bedient er sich der Umgrenzung der Darstellungsfläche im Sinne eines Gucklochs in einen abseits liegenden Handlungsraum. Daher sind es hier auch nicht vorrangig ausgedehnte Vierbeiner und sekundäre Bildzeichen, die abgeschnitten werden, sondern mitunter anthropomorphe Figuren sowie zentrale Protagonisten wie etwa Herakles (DADA 6, s. Abb. 18.2). Die Szenerie erscheint also nicht wie bei den Malern der Leagros-Gruppe deutlich auf den Ausschnitt hin konzipiert<sup>439</sup>, sondern der kreisförmige Rahmen wird mit einer bisweilen atemberaubend wirkenden ‚Rücksichtslosigkeit‘ über die Kom-

435 Zu diesen Bildern und den folgenden Ausführungen s. v.a. Kapitel B3.2.1. „Jagd-Maler“.

436 Neben dem Jagd-Maler wird noch der Allard-Pierson-Maler als sein Schüler für diese Darstellungen verantwortlich gemacht.

437 Nicht selten werden sie dabei mithilfe zweier Segmentlinien auf ein eher oblonges und damit friesartiges Format zugeschnitten.

438 Die att. sf. Vasenmaler präsentieren ihre bildhaften Erzählungen dagegen vorrangig in den Friesen der Außenseiten, wohingegen dem im Verhältnis zum Schalendurchmesser eher kleinen Tondo oftmals allein ein dekorativer Stellenwert zukommt (z.B. auf vielen Kleinmeisterschalen). Auf alle Fälle handelt es sich hierbei nicht um den zentralen Darstellungsbereich der Schale. Eine Erschließung dieser Fläche für komplexere Szenen findet erst im Rotfigurigen statt, wobei hier die Außenseiten dann auch undekoriert bleiben können. Vgl. dazu auch Kapitel B1.2. „Dekorationsprinzipien“.

439 Am besten offenbart sich dieser Aspekt in Verbindung mit den beidseitig angeschnittenen Pferdegespannen als zusätzliche ‚Rahmung‘ des zentralen Geschehens (vgl. bes. DADA 130 oder 144, vgl. Kapitel B2.1.2.2. „Bewegung als Code“). Aber auch auf den spätsf. kleinformatigen Darstellungen wird die Reihung der Bildchiffren nicht willkürlich vorgenommen, liegt hier mitunter ein vergleichbares System zugrunde (teilgestaltige Vierbeiner rahmen zentrale Figur wie bspw. auf DADA 503 oder 53, s. dazu Kapitel B2.1.1.1.4. „Zusammenfassung Exzerpte“).

position gelegt, was der Forschung Anlass für eine oftmals wenig positive Bewertung gab<sup>440</sup>. Auf diese Weise fehlt nicht selten der Kopf einer Gestalt als ihr wesentliches identifikatorisches Merkmal – ein Schritt, von dem die attischen Maler in der Regel konsequent Abstand nehmen<sup>441</sup>. Ungeachtet des eigentlichen szenischen Umfangs demonstriert der Ausschnitt auf den lakonischen Tondi vielmehr das Ephemere, indem er auf einen Teil – eben den gerade sichtbaren – des Ganzen fokussiert. Auch wenn eine derart radikale Vorgehensweise – diesmal viereckig umrahmt – erneut im Umkreis der rotfigurigen Manieristen zu fassen ist und dort zweifelsohne der Aspekt des Momentanen gleichermaßen enthalten ist, zielt sie an dieser Stelle verstärkt auf das Exzerptive, betont mit Nachdruck die szenische Unvollständigkeit, den Ausschnitt aus einem umfassenderen Geschehen<sup>442</sup>. Gemeinsam ist beiden weiterhin die uneingeschränkte Effektivität in Hinblick auf die Vermittlung von linearer Bewegtheit – vorausgesetzt, sie wohnt den Figuren bereits inne. Denn beide Seiten verstehen sich darauf, das ‚Eben-noch-dort‘ – ‚Jetzt-bereits-hier‘ zur Schau zu stellen, es für den Betrachter auf Wahrnehmungsebene wirkungsvoll erfahrbar zu machen<sup>443</sup>.

Vor diesem Hintergrund muss man sich nun erneut die Frage stellen, warum nach den Erzeugnissen des lakonischen Jagd-Malers das Phänomen der gestaltlichen Unvollständigkeit vor allem auch innerhalb dieser Kunstlandschaft ebenso schnell wieder von der Bildfläche verschwindet, wie es im zweiten Viertel des 6. Jhs. aufgetreten ist, wäre hiermit an und für sich der Weg geebnet gewesen. Allem Anschein nach hat sich diese Methode nicht in einer vergleichbaren Bandbreite wie unter den letzten schwarzfigurigen Malern Attikas durchsetzen können, bleibt sie auf diesen einen Künstler und seinen Schüler begrenzt. Trotz des nun entdeckten großen Potentials sowohl zur Vergrößerung von Darstellungs- sowie Handlungsraum, als auch zur eindrucksvollen Vermittlung mitunter spannungsgeladener Inhalte, beschränkt sich die ‚Bullaugenfasson‘ zudem auf die frühen Jahre dieses Meisters. So ist er es augenscheinlich selbst, der sich im Laufe seiner Schaffenszeit mit aller Konsequenz wieder von der anteiligen Wiedergabe abwendet. Auf Basis der verfügbaren Anhaltspunkte bleibt an dieser Stelle nicht mehr, als davon auszugehen, dass diese Verfahrensweise trotz ihrer unvergleichlichen Effektivität an ihrer Radikalität scheiterte<sup>444</sup>.

Aller Wahrscheinlichkeit nach war sie also in ganz Griechenland nicht zeitgemäß, der Konsumentenkreis für derartig unverhohlene figürliche Anschnitte in narrativen Kontexten nicht bereit. Blickt man auf andere Bilder ähnlicher Zeitstellung, erkennt man in der Tat eher einen Hang zu einer möglichst umfassenden und minutiösen Veranschaulichung: So sind etwa in den Friesen des Klitias-Kraters nicht nur die agierenden Figuren benannt, auch ist zahlreichen

440 Ausführlicher dazu v.a. in Kapitel B3.2.1. „Jagd-Maler“. Die Radikalität des Anschnitts ist allein schon durch den Rundverlauf des Rahmens gegeben, wird hier die Breitenausdehnung der Darstellungsfläche sowohl nach oben als auch nach unten hin kleiner (vgl. dazu auch Kapitel B1.2. „Dekorationsprinzipien“). – Wirkt die Vorgehensweise bei den ‚Bullaugen‘ auf den ersten Blick rücksichtslos und eher zufällig, beweist ein zweiter Blick allerdings deutlich die geplante Umsetzung der Anschnitte. Trotz der radikal anmutenden Zurechtstutzung der Gestalten lässt sich im Bildkonzept eine Rücksichtnahme auf den Rahmenverlauf deutlich erkennen (ausführlicher dazu in Kapitel B3.2.1. „Jagd-Maler“).

441 Zu den Ausnahmen s.u. und vgl. Kapitel B3.3. „Themen und Motive“.

442 Selbstredend impliziert der Blick auf die lakonische Kriegerprozession (DADA 1) gleichermaßen diese ‚Unendlichkeit‘, fällt unter den lakonischen Tondi aber aus dem Rahmen. Zu den rf. Beispielen s. Kapitel B3.2.3. „Manieristen“.

443 Zu den wahrnehmungstheoretischen Grundlagen s. bes. Kapitel A2.1.2. „Wahrnehmung“; zum Effekt ebenso Kapitel B3.2.1. „Jagd-Maler“ sowie B3.2.3. „Manieristen“. Zu den Szenen mit Prozessionscharakter s. außerdem Kapitel B2.1.1.1.3. „Prozessionen“, zum kämpferischen Aufeinanderprall B2.1.1.1.2. „Schlachten“.

444 Darüber hinaus sind seine extremsten Beispiele zugleich die ältesten unter den Ausschnitten und damit Resultat einer ersten Experimentierphase, was diese Annahme erst recht zu stützen vermag.

Gegenständen ihre Bezeichnung beigeschrieben<sup>445</sup>. Mit vergleichbarer Akribie und Hingabe widmet sich vor allem Exekias auf seinen Darstellungen der kleinstteiligen Ausarbeitung sämtlicher Figurendetails<sup>446</sup> und auch die komplettierende Erzählweise wird sicherlich ein Produkt dieses Verlangens nach maximaler (inhaltlicher) Ausführlichkeit sein<sup>447</sup>. Damit vollkommen unvereinbar und dies nicht nur aus ästhetischen Gesichtspunkten ist daher die unvollständige Wiedergabe einer Gestalt, zumindest solange ihr dieses ‚Manko‘ deutlich anzusehen ist<sup>448</sup>. Daher scheint auch jeder vage Vorstoß<sup>449</sup>, sich – wie etwa der innovative attische Nessos-Maler im frühen 6. Jh. – der ausschnitthaften Wiedergabe zu bedienen (DADA 527, s. Abb. 12.10), schnell wieder verebbt zu sein und allein Sparta lässt wenigstens ein kleines ‚Aufbäumen‘ zu, praktiziert man hier statt der narrativen Breite die Reduktion der Geschichte auf den wesentlichen Kern<sup>450</sup>. Aufgrund ebendieses dominanten Anspruchs an gestaltliche Unversehrtheit, die bereits die allgemeingültigen Handlungsbilder der geometrischen Zeit bestimmt<sup>451</sup>, muss auf ontologischer Ebene dringend zwischen der nicht vollständigen Rezipierbarkeit eines Bildzeichens aufgrund einer partiellen visuellen Unzugänglichkeit und der tatsächlichen Teilgestalt aufgrund einer ausschnitthaften Wiedergabe unterschieden werden<sup>452</sup>. Denn aufgrund der Krümmung des Bildträgers ist desgleichen der Fries nicht vollständig einsehbar und wird damit zum perzeptiven Ausschnitt – ein Anblick, mit welchem der Betrachter schon seit derjenigen Zeit vertraut ist, seitdem Figurendekor auf der umlaufenden Darstellungsfläche runder Gefäßkörper Verwendung findet. Umgekehrt ist es wiederum bei einem besonders in die Breite gezogenen Bildfeld (und idealfrontalem Blickwinkel) durchaus möglich, dass der faktische Ausschnitt mit dem Krümmungsbereich zusammenfällt und daher nicht aktiv wahrgenommen wird<sup>453</sup>. Auch wenn in beiden Fällen demnach das Erscheinungsbild vollkommen identisch sein kann, so ist doch die jeweilige Entstehungsgeschichte von entschieden anderer Qualität – ein Faktor, der keinesfalls vernachlässigt werden darf. Denn während die eine Unzulänglichkeit ohne weiteres ausgeglichen werden kann, indem der Betrachter seinen Standort verlagert oder das Gefäß in seinen Händen dreht, bleibt die Figur im anderen Fall unumstößlich inkomplett. Sehr anschaulich vermag diesen Unterschied eine Eberjagd auf einem kleinen korinthischen Aryballos zu demonstrieren, die – auf den ersten Blick – fast bis ins letzte Detail der ausschnitthaften Sauhatz des lakonischen Kollegen gleicht (**Abb. 26.1**, vgl. dazu bes. DADA 544 [Abb. 18.5])<sup>454</sup>. Dass das

445 Vgl. dazu etwa BOARDMAN 1994a, 37; MINTO 1960, bes. 87-106. – Vollkommen paradox erscheint an dieser Stelle die Tatsache, dass ausgerechnet dieser Krater im umlaufenden Hauptfries, abgesehen von dem Reiteragon des Nessos-Malers (DADA 527), erste entfernte Anzeichen zur Bereitschaft einer ausschnitthaften Wiedergabe unter den attischen Malern trägt (dazu s.u.).

446 Zu diesem Maler der Hochphase der sf. Vasenmalerei in Athen, der im dritten Viertel des 6. Jhs. tätig war, s. bspw. BOARDMAN 1994a, 62ff. (hier auch zur zugehörigen Gruppe E).

447 Vgl. dazu das Kapitel B1.1. „Grundlagen Vasenmalerei“ (hier auch mit weiterführender Literatur).

448 Dies gilt nicht für den zu dieser Zeit längst präsenten Marginalanschnitt (s. dazu Kapitel A2.3.2. „Aufnahmekriterien“).

449 Auch wenn hier aufgrund der lückenhaften Materialbasis das Bild sicherlich verfälscht ist, ist dennoch nicht davon auszugehen, dass mit einer Umkehrung der Verhältnisse zu rechnen ist. Zu den frühen Einzelbeispielen s. Kapitel B3.1. „chronologisch-chorologische Verteilung“.

450 Ausführlicher dazu in Kapitel B3.2.1. „Jagd-Maler“.

451 Zu diesen additiv-parataktischen Reihungen s. auch Kapitel B1.1. „Grundlagen Vasenmalerei“, zum Anspruch auf Vollständigkeit in Bezug auf die Bewertung von DADA 498 vgl. Kapitel B3.1. „chronologisch-chorologische Verteilung“ sowie D2.2. „Geburt unvollständige Gestalt“.

452 Zu dieser Differenzierung vgl. außerdem Kapitel A2.1.3. „Funktion Bild (technische Aspekte Bildbetrachtung)“.

453 Vgl. Kapitel A2.1.3. „Funktion Bild“.

454 Zum Einfluss Korinths auf die lakonische Vasenmalerei s. zudem Kapitel B3.2.1. „Jagd-Maler“.

menschliche Gehirn absolut keine Schwierigkeiten damit hat, diese ‚Fehlstellen‘ auszugleichen<sup>455</sup>, der Betrachter zweifelsohne im Klaren darüber ist, dass es sich faktisch nicht um ein halbiertes Individuum handelt, reicht offensichtlich für eine Akzeptanz nicht aus. So ist trotz des stetigen Umgangs mit visuellen Unvollständigkeiten, allein schon in Zusammenhang mit der alltäglichen Umgebungswahrnehmung oder der Rezeption von Protomen als Abkürzung, keine Basis für die anteilige Wiedergabe gegeben. Damit eine Bildkomposition als gelungen gilt, muss eine Figur folglich – trotz ihrer potentiell nur anteiligen Rezipierbarkeit – dem Anspruch an Vollständigkeit genügen.

Dass eine stärker ausgeprägte Teilgestalt, eingebettet in ein Handlungsgefüge, selbst noch zu einer Zeit, in der ein solches Erscheinungsbild an sich gang und gäbe war, offenkundig für Aufsehen sorgen konnte, vermag die Butes-Episode zu demonstrieren. Denn wäre die Art, auf die Mikon diesen Argonauten nur auf Helm und Auge reduziert wiedergab (der Rest verbarg sich hinter einer Geländeformation) nicht aus dem Gewohnten herausgestochen, hätte der Ausspruch „schneller als Butes“ doch wohl kaum den Stellenwert eines Sprichworts erlangen können<sup>456</sup>. Dass ein Künstler durch diese extreme Form der Beschneidung Arbeits- und somit Zeitaufwand einzusparen wusste, wie diese Äußerung besagt, muss vielleicht gerade auch vor dem Hintergrund der Tatsache, dass Handwerker wohl nach Einzelfiguren bezahlt zu werden pflegten, als erwähnenswert befunden worden sein<sup>457</sup>.

Vermutlich ist es also kein Zufall, dass die ausschnittshafte Wiedergabe erst dann in gewissem Maße Fuß fassen kann, als die schwarzfigurige Vasenmalerei entwicklungs-technisch an ihrem Ende angelangt ist. Die wirklich qualitätvolle Keramikproduktion in Athen steht nun in Abhängigkeit zur rotfigurigen Maltechnik, die Aufmerksamkeit von Produzent sowie Konsument hat sich in eine andere Richtung gewendet. Auf die altertümlichen Erzeugnisse greift vorrangig noch der Exportmarkt zurück, lassen sich hier in hinreichendem Maße Käufer finden<sup>458</sup>. Dass jegliche Art von Innovation mit zunehmender Entfernung vom Produktionszentrum einer zeit-



Abb. 26.1 Korinthischer Aryballos in Paris (Louvre E 612bis) mit Darstellung der Eberjagd als Wahrnehmungsausschnitt

455 Ausführlicher dazu Kapitel A2.1.2. „Wahrnehmung“.

456 OVERBECK 1868, Nr. 1085. Vgl. dazu etwa ROBERT 1895, 13; ders. 1892, 42; ARIAS – HIRMER 1962, 355f.; BARRON 1972, 25 Nr. 44; WOODFORD 1974, 164; COHEN 1983, 185 mit Anm. 177; EHRHARDT 2005, 90.

457 Dies überliefern etwa die Bauabrechnungen vom Erechtheion (s. CASKEY et al. 1927, 389 Nr. XVI, col. I und XVII, col. I, Z. 1–22; vgl. dazu als weiteres auch BOULTER 1970, 22; RANDALL 1953, 207; entfernt HIMMELMANN 1979, 134). So wurde eine Figur i.d.R. mit 60 Drachmen vergütet, zwei (wie etwa Mann mit Pferd oder Mann und Jüngling) mit dem Doppelten und eine ganze Figurengruppe wie etwa eine Anschirrung, bestehend aus dem Wagen, zwei Pferden und einem Jüngling, entsprechend mit 240 Drachmen. Figurenüberschneidungen, wie es sie in dezentem Maße sicherlich gab (dies auch anhand der Dübellöcher, vgl. dazu CASKEY et al. 1927, 245), wurden dabei demnach nicht berücksichtigt, allerdings reduzierte man den Betrag bei Kinderfiguren etwa auf die Hälfte (Frau und angelehntes kleines Mädchen für 80 Drachmen). Dass dies ebenfalls für Tafelmaler gilt, ist gleichermaßen aus Schriftquellen bekannt. So etwa belegt Plinius (nat. XXXV 99) in Zusammenhang mit der Perserschlacht des Aristides von Theben die Vergütung jeder einzelnen Figur mit 10 Minen. Dazu und zu weiteren Beispielen s. HÖLSCHER 1973, 119ff.; allgemein vgl. BOARDMAN 1996b, 191; GRUBEN 1986, 203.

458 Ausführlicher zu dieser Entwicklung in Kapitel B1.1. „Grundlagen Vasenmalerei“.



lichen Verzögerung unterstellt ist, liegt in der Natur der Dinge. Allerdings kann das Auftreten des Phänomens der unvollständigen Wiedergabe nicht ohne weiteres mit einer Abnahme außerhalb Attikas begründet werden. Ein Urteil in diese Richtung ist ohnehin sehr schwierig, stammt die Masse der auf uns gekommenen Bildgefäße aus Etrurien und nur eine Minderheit aus Athen<sup>459</sup>. Wenngleich eine solche Annahme verlockend wäre, kann folglich keine zuverlässige Entscheidung darüber getroffen werden, ob sich die ausschnitthafte Wiedergabe nur deshalb durchsetzen konnte, weil ein großer Teil des Konsumentenkreises von geringeren Ansprüchen beziehungsweise einer größeren Toleranz geprägt war als die Käufer direkt im Zentrum. Dabei darf auch keinesfalls der eher auf Kurzlebigkeit ausgelegte Verwendungszweck der kleinformatigen Bildträger in Vergessenheit geraten, der gut zur oftmals flüchtigen Ausgestaltung ihrer Darstellungen passt. In ihrer gesteigerten Verwendung im Grabkontext waren sie für eine allzu detaillierte Rezeption sicherlich nicht vorgesehen, was sich zugleich im summarischen Wesen der Kompositionen und der eher allgemeinen Gültigkeit der Chiffren widerspiegelt<sup>460</sup>. Nichtsdestominder steht fest, dass diese darstellerische Methode erst dann zum Zuge kommt, als man sich von der schwarzfigurigen Malweise abzuwenden beginnt und woanders nach Herausforderung sowie künstlerischer Erfüllung sucht. Dass die narrativ integrierte Teilgestalt dabei explizit an die ältere Technik gebunden ist und nicht einfach ganz allgemein als späte Errungenschaft innerhalb der attischen Vasenmalerei gelten kann, zeigt sich – außer an den vagen Frühversuchen – desgleichen an der sich abzeichnenden Ablehnung ihr gegenüber innerhalb des Rotfigurigen adäquater Zeitstellung. Denn hier werden diese Möglichkeiten augenscheinlich nur im absoluten Ausnahmefall herangezogen, erscheinen dafür aber erstmals auch im eng gefassten Medaillon (s.u.). Eine ‚Rehabilitation‘ in größerem Stil erfährt diese Art der Wiedergabe erst unter einem weiteren, mehr oder weniger geschlossenen Produktionskreis des fortschreitenden 5. Jhs.

Umso mehr betont dieses ‚Wiederaufgreifen‘ der unvollständigen Gestalt durch die rotfigurigen Manieristen und ihnen nahe stehende Großgefäßmaler die ‚Altertümlichkeit‘ dieses Darstellungsmittels. Denn zeichnet sich dieser Kreis nicht nur durch seinen Hang zu überkommenen Gefäßformen und Bildthemen, sondern ebenfalls zu einer archaisierenden Malweise aus<sup>461</sup>. Diese Situation spiegelt sich treffend darin wider, dass die Masse der ausschnitthaften Bilder in der Nachfolgetechnik von Kolonettenkrateren stammt – einer Vasenform, die ihre Hochphase eigentlich längst überschritten hat<sup>462</sup>. Und in Zusammenhang damit erlebt auch die feste Bildumgrenzung nochmals einen Aufschwung, wendet man sich ansonsten vielmehr von diesem oberflächenstrukturierenden und raumdefinierenden Element ab<sup>463</sup>. Auch hier zieht daher die Forschung unter anderem gerne den ‚provinziellen‘ Abnehmerkreis als Begründung für diese unzeitgemäße ‚Andersartigkeit‘ heran<sup>464</sup>.

459 Vgl. Kapitel B1.2. „Betrachtungsumfeld“. Dies gilt selbstverständlich auch für die Masse der ausschnitthaften Bilder.

460 Dass anscheinend keine allzu großen Ansprüche bei der Auswahl der Darstellungen gegeben waren, lässt sich gut an einem Konvolut von Lekythen aus dem Kerameikos ablesen, die alle nicht nur vom selben Maler dekoriert wurden, sondern auch ein identisches Bildthema aufweisen. Vgl. dazu SCHLÖRB-VIERNEISEL 1966, 28 Nr. 47 (Brandgrab hS 91); zum Wahrnehmungsumfeld s. außerdem Kapitel B1.3.2. „Kontext Grab“.

461 Dazu und zum Folgenden ausführlicher Kapitel B3.2.3. „Manieristen“.

462 Vgl. dazu den entsprechenden Abschnitt in Kapitel B1.2. „Dekorationsprinzipien“.

463 Dabei lässt sich eine Bindung der Umgrenzung an eine größere figürliche Dichte erkennen, wird der Rahmen bei Komposition aus weniger als drei Figuren i.d.R. weggelassen (s. auch oben).

464 Daneben bleibt aber auch die Beeinflussung durch ältere Lehrmeister nicht unberücksichtigt. Vgl. dazu MANNACK 2001, 8ff. 70ff.; ders. 2002, 148; BOARDMAN 1994b, 196.

Obwohl an dieser Stelle in vielfacher Hinsicht die Parallelität zu den schwarzfigurigen Pendants unverkennbar ist und sich zudem die Teilgestalt selbst auf phänomenologischer Ebene kaum von den älteren unvollständigen Bildzeichen unterscheidet – sieht man einmal von etwaigen Motivverlagerungen ab<sup>465</sup> –, ist hier dem Anschnitt doch meist eine andere Beschaffenheit zuzusprechen. Denn er tritt nun wesentlich seltener in Verbindung mit sekundären Bildzeichen zutage oder ist inhaltlicher Natur<sup>466</sup>, weitaus häufiger kennzeichnet er dagegen ausdrückliche Exzerpte – also Auszüge aus größeren Handlungsabläufen – und führt den Betrachter durch das Anschneiden der Randfiguren auch visuell auf die inhaltliche Unvollständigkeit hin, animiert ihn mit Nachdruck zu einer Fortsetzung der Szene.

In Bezug auf die Bildthemen kristallisieren sich zwei deutliche Schwerpunkte heraus, wobei der repetitive Charakter der Kompositionen den allgemeinen Seltenheitswert dieser Erscheinung ein weiteres Mal unterstreicht. Denn sowohl in Zusammenhang mit dem Symposion als auch der thessalischen Kentaumachie – letztere wohl angeregt durch die Große Malerei – ist dieses Darstellungsmittel besonders gut geeignet, um das weit über den sichtbaren Ausschnitt hinausgehende Geschehen zu vermitteln<sup>467</sup>. Im Gegensatz zu den wenigen schwarzfigurigen Bildern<sup>468</sup>, die – obzwar mit wesentlich weniger Selbstverständlichkeit – prinzipiell desgleichen als ausgedehnter Kontext aufgefasst werden können, wohnt hier sämtlichen Akteuren derselbe Handlungswert inne<sup>469</sup>. Die älteren Darstellungen dagegen rücken stets namhafte Protagonisten als Träger eines konkreten narrativen Teilaspekts ins Licht, erheben damit bestimmte Figuren über andere<sup>470</sup>. Während also die eine Handlung aufgrund der Gleichrangigkeit der Akteure an und für sich beliebig weit über den sichtbaren Ausschnitt fortgeführt werden kann – und dies gilt nicht nur für das Trinkgelage und den obigen Kentaurenkampf, sondern unter anderem auch für den Reiterzug, die Kriegerprozession oder das Pferderennen –, bleibt das schwarzfigurige Geschehen eine episodische Zurschaustellung, der eine vergleichbar ‚unendliche‘ Ausdehnung nicht immanent ist<sup>471</sup>.

465 Diese sind Ergebnis des sich wandelnden Zeitgeschmacks: So wird nun vorrangig das berittene Pferd angeschnitten und nicht mehr das Gespann, ebenso wie dem teilgestaltigen Zecher ein erhöhter Stellenwert zukommt. Zu den Details dieser Entwicklung und zu den Hintergründen s. Kapitel B3.3. „Themen und Motive“.

466 Trotzdem kann der Teilgestalt im Ausnahmefall durchaus auch ein chiffrenhafter Charakter zugrunde liegen, wie es etwa im Falle der attributiv aufzufassenden Bildzeichen Pferd und Hund auf DADA 170 und 448 zu sehen ist (s. dazu Kapitel B2.1.1.3. „Zusammenfassung Größe“). Inhaltlich auszulegende Anschnitte sind dagegen in Zusammenhang mit diesen Krateren nicht zuverlässig zu greifen und könnten bestenfalls in Verbindung mit der Episode auf der Pholoe-Hochebene erwogen werden (ausführlicher dazu in Kapitel B2.1.1.1.2. „Schlachten“ sowie B2.2.1. „Inhalt“ und B3.3. „Themen und Motive“). Ein eingezogenes explikatives Zusatzelement findet sich auf diesen Gefäßen offenbar nicht und tritt im Rf. ohnehin äußerst selten auf. So im Falle der drei fast identischen Tondi mit der Bezwingung des Minotauros aus der zweiten Hälfte des 5. Jhs. (DADA 59–61) sowie auf dem Stamnos mit der Flucht des Odysseus aus der Höhle des Kyklopen (DADA 41), datiert um 480 v. Chr. (vgl. dazu Kapitel B2.2.1. „Inhalt“).

467 Ausführlicher dazu Kapitel B2.1.1.1.1. „Symposion“ und B2.1.1.1.2. „Schlachten“ (hier auch zur möglichen Vorbildfunktion des Wandgemäldes im ‚Theseion‘). Daran ändert im Falle der Kentaurenschlacht auch der mitunter kulminative Aufbau entsprechend dem alten Konzept einer geschlossenen, symmetrisch konzipierten Kampfgruppe nichts, bei welchem die Handlung klar auf ein Zentrum ausgerichtet ist.

468 Zu diesen Beispielen s. Kapitel B3.2.2. „Leagros-Gruppe“.

469 Daran ändert auch die mögliche Einbeziehung des Kaineus nichts, da dieser klar identifizierbaren Einzelepisode nun kein herausragender Stellenwert mehr zukommt, sondern sie lediglich integrativer Bestandteil der Gesamthandlung ist. Daher gelingt auch nur selten eine Ansprache der beiden Protagonisten Theseus und Peirithoos. Vgl. dazu das Kapitel B2.1.1.1.2. „Schlachten“.

470 Dies gilt nicht für diejenigen kleinformatigen Darstellungen, welchen nur noch ein chiffrenhafter Charakter innewohnt, ohne auf einen konkreten Handlungszusammenhang Bezug zu nehmen.

471 Selbstverständlich lassen sich entsprechende protagonistische Herausstellungen auch auf den rf. Stangenkrateren finden. Während manche keine weitere Ausdehnung erwarten lassen wie etwa der Vliesraub des Jason (DADA 22, s. dazu

Nun gehören aber nicht wenige dieser ausgedehnten Bildthemen – wie etwa das Symposion – bereits weitaus früher zum beliebten Repertoire, nur werden sie hier keinesfalls angeschnitten, was erneut die erst verhältnismäßig späte Bereitschaft für dieses darstellerische Mittel unter Beweis stellt<sup>472</sup>. Denn die attischen Maler suchen sich, ganz im Einklang mit den bildräumlichen Ansprüchen dieses Themas, vornehmlich weitläufige Darstellungsflächen für die Verbildlichung solcher Inhalte – das Gelage erscheint dabei gerne auf den Außenseiten von Schalen oder im Fries großer Mischgefäße<sup>473</sup>. In das Medaillon einer Kylix wandert dieses Sujet erst sehr zögerlich im endenden 6. Jh. – einer Zeit, als sich das zuvor eher spärlich dekorierte Mittelfeld für gehaltvollere Kompositionen zu öffnen beginnt<sup>474</sup>. Zugleich ist es aber auch die Zeit, in der die unvollständige Wiedergabe den ersten ‚fundierten‘ Eingang in die Werkstätten der attischen Maler findet. Dennoch erscheint weder das Symposion noch ein anderes Thema im schwarzfigurigen Innenbild jemals ausschnittthaft und erst auf den etwa zeitgleichen rotfigurigen Tondi wird eine erste Auseinandersetzung mit diesen darstellerischen Möglichkeiten erkennbar. Daraus gehen durchaus originelle Kompositionen hervor<sup>475</sup>, die aber einen singulären Status verzeichnen, zeigt die Teilgestalt innerhalb dieser Gefäßgattung allein in Verbindung mit dem Trinkgelage eine ‚Häufung‘, wobei an dieser Stelle allerdings der mehr oder minder geschlossene Künstlerkreis nicht außer Acht bleiben darf<sup>476</sup>. Nach einem zaghaften Einstieg noch im 6. Jh. hat sich der angeschnittene Zecher im fortschreitenden 5. Jh. unter den Schalenmalern voll etabliert und erscheint dann ebenfalls auf den großformatigen Mischgefäßen.

So stellt sich nun die Frage nach einer etwaigen Einflussnahme, wirken doch die rotfigurigen Ausschnitte der Kolonettenkratere wie eine in sich geschlossene Gruppe<sup>477</sup>. Blickt man jedoch weiter zurück, lässt sich der angeschnittene Lagernde nicht nur auf den wenigen spätarchaischen Schalen greifen, sondern gleichermaßen in den viereckigen Bildfeldern der einschlägigen schwarzfigurigen Maler, allen voran der Leagros-Gruppe<sup>478</sup>. Die etwas andere Gewichtung des Zechers auf den technisch älteren Beispielen tut der phänomenologischen Übereinstimmung keinen Abbruch und lässt somit unumstößliche Parallelen in Hinblick auf die Motivation zur anteiligen Wiedergabe einer gelagerten Gestalt erkennen, obgleich in die-

---

Kapitel B2.1.1.2.2.1. „Hinweis auf Seereise“), bietet sich bei anderen trotz Herausstellung einer zentralen Figur eine Auffassung als Exzerpt an. Dies ist v.a. der Fall bei der Fassöffnung auf der Pholoe (z.B. DADA 67, s. dazu unten) oder dem dionysischen Thiasos (DADA 167) bzw. dem Kriegerzug der Äthiopen mit Memnon (DADA 175). Zu diesen Beispielen vgl. Kapitel B2.1.1.1.2. „Schlachten“ und B2.1.1.1.3. „Prozessionen“.

472 Zum Pferderennen als absolute Ausnahme, findet sich dieses Thema in ausschnitthafter Form bereits unter den frühesten Nachweisen im beginnenden 6. Jh., tritt aber auch auf den rf. Kolonettenkratere in Erscheinung, s. bes. Kapitel B3.1. „chronologisch-chorologische Verteilung“ sowie B3.3. „Themen und Motive“.

473 Ausführlicher dazu und zum Folgenden in Kapitel B2.1.1.1.1. „Symposion“. – Dies gilt auch für den ausgedehnten Kentaurenkampf (vgl. dazu Kapitel B2.1.1.2. „Schlachten“).

474 Vgl. hierzu Kapitel B1.2. „Dekorationsprinzipien“.

475 Noch ins letzte Viertel des 6. Jhs. und damit zu den frühesten Beispielen gehört die Verbildlichung des Herakles mit dem Höllenhund (DADA 37, vgl. dazu Kapitel B2.2.1. „Inhalt“), während die anderen Tondi wie bspw. der ausgefallene Schafabtrieb bereits ins folgende Jahrhundert zu setzen sind (DADA 58, s. Kapitel B2.1.1.1.3. „Prozessionen“).

476 Für die Mehrheit dieser Tondi tragen mit Abstand der Brygos-Maler, Duris und Makron Verantwortung, wobei die letzteren beiden ebenfalls jeweils Urheber eines ausschnitthaften Medaillonbildes außerhalb des symposiotischen Kontextes sind: DADA 63 zeigt Jason, wie er von einem riesenhaften Drachen ausgespien wird, DADA 46 den Kampf des Herakles gegen die Hydra mit ihrem massigen Schlangenleib (vgl. dazu Kapitel B2.1.1.2.1. „Monster“).

477 Dieses Bildkonzept findet sich allerdings vereinzelt bereits unter den in spätarchaischer Tradition stehenden Malern, die teilweise noch Sf. arbeiten (so der Eucharides-Maler in Zusammenhang mit dem Symposion DADA 260\*) (zur Schwierigkeit der Trennung dieser Maler von den frühen Manieristen s. Kapitel B3.2.3. „Manieristen“). Zu weiteren Beispielen s.u.

478 Dies gilt sowohl für eine der großformatigen Darstellungen der Leagros-Gruppe (DADA 270) als auch die zahlreichen meist stereotypen Bilder der Kleingefäßmaler. Vgl. dazu v.a. Kapitel B2.1.1.1.1. „Symposion“.

sem Falle eine Abweichung der Semantik vorliegt<sup>479</sup>. Aber auch in Verbindung mit anderen thematischen Schwerpunkten kann eine ganz ähnliche ‚Kontinuität‘ beobachtet werden und lässt sich am anschaulichsten vor dem Hintergrund der Pholoe-Episode demonstrieren: Denn die in Gegenwart des Herakles angeschnittenen Pferdemenner finden sich in vergleichbarer Form nicht nur auf großformatigen Erzeugnissen aus dem Umfeld der Leagros-Gruppe (DADA 70 [s. Abb. 11.6], 69) sowie auf einer kleinen schwarzfigurigen Olpe aus dem ersten Viertel des 5. Jhs. (DADA 71), sondern desgleichen auf Kolonettenkrateren in Tradition der rotfigurigen Pioniere (DADA 72, 73), die wiederum zu den entsprechenden Mischgefäßen der frühen Manieristen überleiten (DADA 66\*, 67, 74)<sup>480</sup>. Da nun die schwarzfigurigen Anschnitte bis ins 5. Jh. hinabreichen, wäre eine Inspiration der manieristisch geprägten Maler (und ihrer direkten Vorgänger) in Hinblick auf die unvollständige Wiedergabe durch diese Erzeugnisse durchaus vorstellbar, zumal sie sich bewusst an Altertümlichem orientieren<sup>481</sup>. Den konkreten Weg dieser potentiellen Beeinflussung nachzeichnen zu wollen, würde aber vollkommen in den Bereich des Spekulativen führen, ist eine solche Abhängigkeit im Grunde genommen auch nicht notwendig. Festzuhalten bleibt an dieser Stelle, dass sich die nennenswerte Häufung der gesichert intentionellen Ausschnitte in Attika zwischen den letzten beiden Jahrzehnten des 6. Jhs. und der ersten Hälfte des 5. Jhs. beobachten lässt, dieses Phänomen im Grunde genommen also zeitlich durchläuft. Die Schwerpunkte, die sich innerhalb dieser längeren Zeitspanne ergeben, sind damit nicht chronologisch begründet, sondern weitaus stärker künstlerspezifisch bedingt.

### Fazit

Als folglich die narrativ integrierte Teilgestalt etwa eine Generation nach den mitunter sehr originellen Erzeugnissen des Jagd-Malers wieder in ‚Mode‘ kommt, tut sie es nicht – wie zuvor – im runden Schalenmedaillon, sondern im viereckig gefassten Bildfeld auf den Außenseiten geschlossener Gefäße. Dies verwundert nicht, denn schon allein die räumliche sowie zeitliche Distanz lässt an dieser Stelle selbstverständlich keine direkte Nachfolge erwarten. Eine Ursache für diese Abweichung ist zweifelsohne der hohe narrative Stellenwert des Medaillons in Lakonien, das damit dem vorrangig dekorativ genutzten Rundbild in Attika entgegensteht. Denn hier schafft allein das Rechteckformat – Hand in Hand mit einer ungebremsten Erzählleidenschaft, wie sie insbesondere die Maler der Leagros-Gruppe als Initiatoren auszeichnet – die benötigte Basis<sup>482</sup>. Im Gegensatz zu einigen der ‚Bullaugen‘ fällt der Anschnitt nun recht gemäßigt aus und betrifft vorrangig Bildzeichen mit größerer räumlicher Ausdehnung und häufig

479 Der Kontext ist hier zumeist mythologisch und hat vornehmlich dionysischen Charakter. Daher liegt eine weitläufige Erweiterung des Partizipantenkreises keinesfalls in vergleichbarem Maße auf der Hand wie bei den profanen Symposien. Ausführlicher dazu in Kapitel B2.1.1.1.1. „Symposion“.

480 Zu diesen Darstellungen, die eine ikonographische Kontinuität von etwa 520 bis 470 v. Chr. verzeichnen, s. Kapitel B2.1.1.1.2. „Schlachten“. – Daneben kann ein einzelnes Beispiel für eine angeschnittene sf. Kentaumachie auf einem Kleingefäß, vergleichbar mit den Exzerpten der großen Kratere, angeführt werden, wobei diese Singularität sicherlich allein durch die Lückenhaftigkeit der Materialbasis bedingt sein wird (o. DADA, s. ebd.). Ein ‚Übergreifen‘ von att. Sf. zu rf. lässt sich zudem noch in Verbindung mit anderen Bildthemen postulieren, so bei der Flucht aus der Höhle des Polyphem, dem Raub des Kerberos oder der Eberjagd. Zu all diesen Beispielen vgl. bes. Kapitel B3.3. „Themen und Motive“.

481 Notwendig ist sie hierfür allerdings nicht, handelt es sich bei den ausschnitthaften Bildern allein um eine Steigerung des ohnehin weitläufig praktizierten marginalen Anschnitts.

482 Dies allein reicht allerdings nicht aus, ist eine Bereitschaft der jeweiligen Maler für die Hinzuziehung der Teilgestalt unabdingbare Voraussetzung.

sekundärem Stellenwert. Eine ähnlich extreme Form tritt erst wieder im Umfeld der älteren rotfigurigen Manieristen in Erscheinung und dies auch nur gelegentlich, da sie in dieser überdurchschnittlichen Ausprägung auf einzelne Malerpersönlichkeiten beschränkt bleibt.

In keiner anderen Kunstlandschaft – so haben auch Korinth, Etrurien, Böotien und einige Inseln singuläre Beispiele für die ausschnitthafte Wiedergabe unterschiedlicher Zeitstellung, Thematik und Qualität hervorgebracht – kann diesem Phänomen eine Bedeutung zugesprochen werden, die über eine isolierte Erscheinung hinausgeht<sup>483</sup>. Im Grunde genommen gilt dies desgleichen für Lakonien, findet hier diese Eigenart zwar mehrfach Niederschlag und avanciert quasi zum ‚Markenzeichen‘ eines äußerst experimentierfreudigen Malers sowie seines direkten Nachfolgers, erfährt aber offensichtlich aufgrund ihres wohl unzeitgemäßen Wesens keine Akzeptanz und damit Verbreitung über diesen Punkt hinaus. Blickt man auf die attischen Erzeugnisse im Abseits des relevanten Zeitraums, macht sich gleichermaßen offenkundige Ablehnung bemerkbar. Denn ähnlich exzeptionell und für seine Zeit gewagt ist der Reiteragon des Nessos-Malers (DADA 527), der zeitlich gar knapp vor die lakonischen ‚Bullaugen‘ zu setzen ist. All diese Werke entstammen einer Zeit, in der man zwar verstärkt nach Möglichkeiten sucht, die durch die Emanzipation des Bildes auferlegten Fesseln wieder abzustreifen und sich den Vorgaben des fest definierten Darstellungsraums zu widersetzen<sup>484</sup>, in der allerdings ganz offenkundig keine hinreichende Bereitschaft für die figürliche Unvollständigkeit existiert. Daher greift man als Lösung vor allem zu Überlappungen oder bestenfalls marginalen ‚Verstümmelungen‘. Als ein Produkt ebendieser Zurückhaltung darf sicherlich der Hochzeitsfries des Klitias-Kraters gelten. Denn so rücksichtslos auf den ersten Blick das Vorgehen erscheint, ganze Figuren unter den geschwärzten Henkelbalken verschwinden zu lassen, so sehr wird diese Art der Umsetzung vielmehr Folge der Scheu vor einer offensiven Durchtrennung eines gestaltlichen Konturs gewesen sein. Dass der betreffende Bereich aufgrund der Gefäßkrümmung weit aus dem Sichtfeld rückt – der Bildanlage liegt im Regelfall sämtlich ein idealisierter frontaler Betrachtungswinkel zugrunde –, wird diese Entscheidung wohl mitgetragen haben. Allerdings darf dies nicht darüber hinwegtäuschen, dass sich eine solche Situation in der Mehrheit der Fälle nicht mit den tatsächlichen Rezeptionsbedingungen deckte, handelt es sich bei den Bildträgern allesamt um einen mehr oder minder mobilen Gegenstand mit eigenem Gebrauchswert. So werden auch die wenigen weiteren Einzelbeispiele der frühen Phase, also der Zeit vor der systematischen Heranziehung der Teilgestalt durch die Leagros-Gruppe, ein Produkt dieser sehr zaghaften Suche sein, wo das Bewusstsein zwar der Erweiterung des Darstellungsraums gilt, nicht aber der intentionellen Ausschnitthaftigkeit. Zweifellos aus diesem Grund wirken nicht wenige dieser Bilder trotz deutlichem Anschnitt vielmehr wie ein Zufallsprodukt, bei welchem die Teilgestalt Ergebnis einer spontanen und damit flexiblen Reaktion auf eine sich ergebende bildräumliche Problematik, nicht aber Folge einer effektiven und bewussten Planung im Vorfeld ist. Obwohl die verfügbare Materialbasis keinesfalls vollständig ist, scheint dieses anhand der lückenhaften Situation gewonnene Ergebnis doch repräsentativ, fügt es sich gut in das bestehende Allgemeinbild ein.

Dass diese Art der Wiedergabe allerdings weiterhin – trotz ihrer durchschlagenden Effektivität in Hinblick auf eine Erweiterung des Darstellungsraums – mit den (ästhetischen) Ansprüchen an ein Bild im Großen und Ganzen unvereinbar bleibt, ist nicht von der Hand zu

483 Ausführlicher dazu und zum Folgenden s. Kapitel B3.1. „chronologisch-chorologische Verteilung“.

484 Ausführlicher dazu in Kapitel B1.2. „Dekorationsprinzipien“.

weisen. Dies demonstriert ihre Beschränkung auf ‚Nebenschauplätze‘, was die Werkstätten der letzten schwarzfigurigen Maler und der Manieristen vor dem Hintergrund der gleichzeitigen innovativen Entwicklungen schlussendlich sind. Denn nur hier besteht der notwendige Freiraum, um vom zukunftsorientierten Hauptweg abzuweichen und eigene, vielmehr unkonventionelle Seitenpfade zu beschreiten. Bestätigung erhält dies durch die ausgesprochen verhaltene Anwendung dieses Mittels im Abseits obiger Kreise. Diese Darstellungen – darunter allerdings einige überaus originelle Kompositionen – lassen sich chronologisch nicht nur vor der ‚Blütezeit‘ der ausschnitthaften Wiedergabe fassen, sondern finden sich ebenfalls noch weit bis ins 4. Jh. hinein, obwohl nun dem Anschnitt mehrheitlich die technischen Grundlagen entzogen sind, die Erweiterung des zweidimensionalen Handlungsraums aufgrund neuer Raumkonzepte nicht mehr notwendig ist. Diese späten Beispiele beschränken sich aber nicht mehr allein auf Attika, haben die unteritalischen Werkstätten längst die Führung innerhalb der keramischen Flächenkunst übernommen<sup>485</sup>. In Zusammenhang mit diesen letzten Repräsentanten zeichnen sich zwei Besonderheiten ab – zum einen der klare motivische Schwerpunkt, zum anderen die nun häufig praktizierte Methode des Anschneidens ohne Rahmen. Denn zweifelsohne ist es allein das Schiff, das sich an dieser Stelle hervorzutun vermag, verlangt sein überdimensionaler Raumanspruch nach einer praktikablen Lösung<sup>486</sup>; begünstigend wirkt sich an dieser Stelle sicherlich ebenfalls sein unbelebter Charakter aus<sup>487</sup>. Immer häufiger wird es nun einer Handlung beigeordnet, dient auf semantischer Ebene als knapper Hinweis auf eine eben begangene oder bevorstehende Seereise. Statt durch eine Bildbegrenzung kann es nun aber ebenfalls durch ein separat eingezogenes Zusatzelement abgeschnitten werden oder gar in protomenhafter Form vermeintlich inkohärent im Raum ‚schweben‘<sup>488</sup>. Dass all dies auch über die Vasenmalerei hinaus Bestand hat, wird in Zusammenhang mit den außerkeramischen Gattungen zu sehen sein.

485 Eines der jüngsten gerahmten Beispiele stammt aus Kampanien und datiert in die zweite Hälfte des 4. Jhs. (DADA 358). Dazu und zu weiteren Darstellungen s. Kapitel B3.1. „chronologisch-chorologische Verteilung“.

486 Ein weiterer motivischer Schwerpunkt umfasst innerhalb Attikas die Gestirngottheiten, welchen jedoch ein Sonderstatus zukommt, wird der inhaltlich als Auf- bzw. Absteigen aufzulösende Anschnitt i.d.R. horizontal vollzogen. Ausführlicher dazu in Kapitel B2.2.2. „Zusammenfassung Inhalt und Horizontale“.

487 Zum Ausnahmestatus dieses Bildzeichens s. Kapitel A2.3.2. „Aufnahmekriterien“.

488 Zu dieser Entwicklung und der Notwendigkeit der Berücksichtigung der Wahrnehmungsbedingungen s. Kapitel B2.1.1.2.2.1. „Hinweis auf Seereise“ sowie D1.2. „Vergleich Schiffe“.